



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 АЛЕКСАНДРА ЦОЛИЋ ЈОВАНОВИЋ, секретар, др ЈОВАН ДЕЛИЋ,
др САЊА БОШКОВИЋ ДАНОЈЛИЋ, др СЛОБОДАН ВЛАДУШИЋ,
др БОЈАН ЂОРЂЕВИЋ, др ПЕР ЈАКОБСЕН, др МАРИЈА КЛЕУТ,
др ПЕРСИДА ЛАЗАРЕВИЋ ДИ ЂАКОМО, др ЖАНА ЛЕВШИНА,
др ГОРАН МАКСИМОВИЋ, др ДЕЈВИД НОРИС, др ПРЕДРАГ ПЕТРОВИЋ,
др ГОРАНА РАИЧЕВИЋ, др СВЕТЛАНА ТОМИН, др РОБЕРТ ХОДЕЛ,
др ВИДА ЏОНСОН ТАРАНОВСКИ, др САША ШМУЉА

Главни и одговорни уредник

Др ЈОВАН ДЕЛИЋ, дописни члан САНУ

КЊИГА СЕДАМДЕСЕТ ДРУГА (2024), СВЕСКА 2

МАТИЦА СРПСКА

САДРЖАЈ

Студије и чланци

Др Миодраг Лома, <i>Тумачење Хелдерлинове химне На извору Дунава (II)</i>	339
Др Александра Попин, др Виолета Јањатовић, <i>Да ли реч њо себи има моћ (Хасанаиница и Геритријуда њоворе)</i>	361
Др Радмило Маројевић, <i>Њејошев сјих „ОТВАРА[Ј] ЈОЈ КЊИГЕ НА ПРОРОКЕ,“ [ГВ 836] с морфолошкој и семантичкој сјановишја</i>	375
Др Анжела Прохорова, <i>Ирационално и сјихијско у сјваралацијву Марине Цвејјајеве (анализа елеменатија мјта и ѡралојичкој мишљења на ѡримеру ѡјединих мјтафора)</i>	391
Др Младен Јаковљевић, <i>Огрази чудовишној у ѡзном викијоријанском роману: Цекил и Хајд, Слика Доријана Греја и Дракула</i>	401
Др Марија Слобода, <i>Трајом Змајевих ѡесничких ѡочетјака: забуне и ѡјкрића – ѡрилој досадацњој реконсјрукцији</i>	419
Др Милена Владић Јованов, <i>Дисјојијска слика цивилизације и дивљацијва у ѡезији Т. С. Елијта у деконсјрукционисјичком ѡрисјују</i>	431
Др Горан Корумовић, <i>Ејшка романа Повратак Филипа Латиновића Мирослава Крлеже</i>	447
Др Драган Бошковић, <i>Бој ѡезије Десанке Максимовић</i>	469
Др Драгана Бедов, <i>Скривена ијра с Бојом – шја крије „ново рухо“ сјарој Вучовој дела</i>	489
Др Гордана Вулевић, др Жанета Ђукић Перишић, Соња Јаничић, <i>Мухсин-ефендија и Никола: ѡсиходинамика ласкања и Лаканов ѡјам објекта мало а</i>	503
Мср Драгана Јовановић, <i>О ејзисјенцијалном немиру у ѡрози Момчила Миланкова</i>	517

Др Михајло Пантић, <i>Историја, култура, стварност и имагинација: карактеристике српске књижевности после пада Берлинског зида (II)</i>	535
Др Софија Матић, <i>Без осећања за њемелно и вечно: од нејприродног ка немоућем у Колубарској трилогији Радована Белој Марковића</i>	549
Др Марко Аврамовић, <i>Романи Драгана Великића: од „младе српске прозе“ до књижевности сећања</i>	567
Др Немања Каровић, <i>Епична женска фигура, јунокрвна лирска јунакиња или име без бића: ко је Вера Павладољска?</i>	589
Др Владан П. Бартула, др Миљан Б. Попић, <i>Жарко Видовић: професор, мислилац и свједок епохе</i>	609
<i>Испрживања</i>	
Ђорђе Перић, <i>Женске подручнице о моди, рејка врста нашој усменој писници и подруљиви стихови мештанкама неких места као посебна врста именица у фонду неиспржених и заборављених српских речи</i>	625
<i>Прикази</i>	
Мср Растко Лончар, <i>О нашем изузетном романџичарском писнику</i>	649
Мср Јелена Филиповић, <i>Модерна и инспиративна јумачења Лазе Косића</i>	652
Мср Владимир Папић, <i>Изван граница моућег – на подручјима фантастике</i>	655
Мср Милица Софинкић, <i>Од усјаленог до инвензивног: расјетљавање сонета у модерној и савременој српској поезији</i>	658
Др Бранко Вранеш, <i>На Цојсовом трају</i>	660
Др Ана Козић, <i>Летопис пријоведне прозе Милице Јанковић</i>	662
Др Драган Хамовић, <i>Бици и њеваји</i>	665
Др Часлав Николић, <i>Мотив средњоевропске и јужноевропске културе</i>	668
Др Милица Ђуковић, <i>Триптих о савременој српској прози</i>	672
Мср Сања Перић, <i>Изазови завјности и борба за идентитет</i>	676
Др Луна Градишћак, <i>Тирилица или лајница? Није свеједно – о књизи Синице Стефановића</i>	681
Мср Александра Шекеровић, <i>Ка свеобухватном поимању збирних именица</i>	686
Упутство за припрему рукописа за штампу	693
Contents	699

Др Миодраг Лома

ТУМАЧЕЊЕ ХЕЛДЕРЛИНОВЕ ХИМНЕ *НА ИЗВОРУ ДУНАВА**
– ДРУГИ ДЕО –

У својој химни *На извору Дунава*, као и у свом неколико година каснијем химничком фрагменту *Исџар*, коме је за наслов дао старо грчко име ове реке – Хелдерлин приказује духовни сусрет Европе са Азијом који својим током на исток посредује Дунав. Надахнут духом/„генијем“ „Мајке Азије“, који кроз хиљадугодишњи пророчки и песнички ехо њеног гласа долази узводно Дунавом све до његовог извора – постаје Хелдерлин ту њиме посвећен песник и пророк. Сви свети јунаци, пророци и песници били су пре Хелдерлина носиоци и преносиоци тога духа, те гласници Азије као изворног мајчинског окриља човечанства. Хелдерлинова „Мајка Азија“ је „Мајка Природа“ као света рајска земља из које је саздан први човек. Утолико је она источник богооткровења за све земаљски људско. Хелдерлин приказује пут којим се рајски, богооткровењски глас Мајке Азије својим пророчким и песничким одјецима током хиљада година ширио с Истока на Запад. Кроз времена и просторе тај „ехо“ преноси „човекотворни глас“ Бога, Његову стваралачку реч коју је Он као Отац човечанства на почетку земаљско-људског света изговорио Земљи и којом је из ње обликовао првога човека. Та божанска реч је образовала човека у боговољено, богослужбено биће, а човечанство у литургичку заједницу, у децу Божију, која су била у потпуности осетљива за свако божанско присуство у њиховом свету. А када су занемела пророштва, њихов одјек је трајно остао у светом Писму. Но људска тупост и неосетљивост за све божанско у свету спречава схватање светописамских откровења. А Хелдерлин и мала група његових песничких другова потрудили су се да тачно и непоколебиво чврсто схвате свето Писмо, те да истрају у свом богослужбеном задатку да непрестано утемељују

* Ово је други, завршни део чланка чији је први део под истим насловом објављен у претходном броју *Зборника Мајице српске за књижевност и језик*.

божанску истину у обезбоженом свету, ма колико им патњи нано-
сио један такав свет својим противљењем.

Кључне речи: Дунав, Европа, Немачка, Мајка Азија/Природа,
Рај, јунаци, пророци, песници, човекотворни глас, ехо Азије, свето
Писмо, јонска поезија, Пиндар, отупелост/неосетљивост и против-
љење људскога света.

Шеста строфа

Од опкорачења из пете у шесту строфу до следећег из шесте у седму
химна *На извору Дунава* наставља да говори о „богопосланим даровима //
Пријатељским, који нам из Јоније, / Из Арабије такође дођоше, и не обра-
дова се / Драгоценом учењу, као ни умилним песмама / Никада душа оних
заспалих. / Ипак неки бдејаху. И они се кретаху често / Задовољни међу
вама, ви грађани лепих градова, / На борилачким играма, где негда невид-
љиво херој, / Тајно крај песника сеђаше, гледаше борце и смешећи се / Сла-
вљаше, прослављани, доконо озбиљну децу. / Непрестана љубав то беше и
јесте. / И мада раздвојени, зато мислимо / Ипак једни на друге, ви радосни
на Истму / И крај Кефиса и подно Тајгета, / И вас спомињемо се, ви, долине
Кавказа, / Ма колико да сте стари, ви, рајеви тамо, / И твојих патријарха и
твојих пророка, // О Азијо, твојих јаких, мајко“ (64–79)¹.

У опкорачењу у наредну, седму строфу овде се непосредним ословља-
вањем: „О Азијо,“ „мајко“ – сасвим непосредно разоткрива чији су то „патри-
јарси и пророци“, односно ко се то оглашава кроз њих, ко њиховим посред-
ством „драгоценим учењем“ и „умилним песмама“ дарива Запад. Они су
„јаки“ „Мајке Азије“, и те како духовно снажни да издрже посредовање њених
речи у свет. Но, за такве божанске дарове које им азијски „јаки“ преносе – они
умно и телесно „јаки“ и „племенити“ у западном свету, никако не могу знати,
јер су „заспали“, јер су им духовно-душевна чула уобразиље успавана, те
затворена пред тим небеским објавама, пред хеленским „умилним песмама“
из малоазијске „Јоније“, као и пред „драгоценим“ библијским „учењем“ „из
Арабије“, што и једно и друго, дакле, долази с Истока, тако да је у њима ве-
ома присно изражен дозив Мајке Азије. Непријемљива за ову радосну вест,
за овај божански, небески призив, „не обрадова се / Никада душа оних заспа-
лих“ (64–67). Ни земаљски најјачи, а камоли народне масе – најчешће нису
способни да такву радост осете, чују, схвате и прихвате. Но, понекад је
понеко „ипак“ приправан за њу, јер „ипак неки бдејаху“ на Западу, спремни
да се радују слушајући и следећи божанску поруку (68). А тим оглашавањем
са Истока на Запад „искушаваше Бог“ – каже Хелдерлин у каснијој преради

¹ Стихови преписа на чисто химне *На извору Дунава* бројани су према Бајснеровом
критичком издању изворника (*StA* 1951). Редослед навођених стихова из других Хелдерли-
нових песама је такође бројан према овом издању, осим ако то бројање није изричито веза-
но за неки други текст.

прве половине 68. стиха – увек наново је проверавао приправност и пријемљивост за Његову реч у сваком новом поколењу.

Ти западни будни, пријемљиви за божанско откровење су „обрадовани“ оним „драгоценим учењем“ и „умилним песмама“. Тако радосни у духовном животу, они су „задовољни“ и у грађанском животу западњака, јер су способни да га прозиру духовним погледом, те да сагледавају његове тајанствене и спасоносне духовне основе „на борилачким играма“, на витешким турнирима. У хеленској старини су тако духовно будно и задовољно били присутни песници за време светих такмичења, светковина, у којима је њима као божанским посвећеницима и гласницима била уочљива мистична присутност „хероја“ којима је дотично славље приређивано, хероја које су они опевали. Песници „умилних песама“ „из Јоније“ увек су певали под потпуним надахнућем, односно у пуном присуству духа онога опеваног, божанства или полубожанства, хероја. То присуство је испуњено духом „непрестане“ љубави песника и јунака, певајућег и опеваног, божански надахнутог човека и надахњујуће обоженог хероја.

Овде Јонију треба најпре схватити у земљописном смислу. Њоме се у антици називао средишњи део западне малоазијске обале, који су колонизовали Јоњани са Пелопонеза, Атике и Еубеје. Северно од Јоније простирала се Еолида, малоазијско подручје колонизације коју су пре Јоњана спровели Еољани из Беотије и Тесалије. Ова еолска земља простирала се северно од реке Херма преко мисијске и троадске обале све до Хелеспонта, као и у приобаљу на острвима Лезбу и Тенеду. Дванаест еолских полиса образовало је државну заједницу у близини Херма и елејског залива у који се улива река Каик, а источно од овога ушћа је био град Елеја, у најдаљем североисточном куту залива, који је по њему добио име. На јужном прилазу заливу налазило се средиште елејског додекапоља у Кими. Заједничко култно место за ових дванаест еолских градова, у којима се говорило еолским наречјем старог грчког језика – било је Аполоново светилиште у Гринеју северно од Киме, а јужно од Каика, на обали дубоко повученој у елејски залив. Јужно од Јоније је била Карија, а источно Лидија.

Јонију чине малоазијски градови у којима се говорило јонским дијалектом старог хеленског језика. Најпре дванаест, па затим тринаест јонских полиса образују религиозну заједницу окупљену око заједничког Посејдоновог култа у Панјонију на северним обронцима планинског рта Микале. Посматрајући са севера на југ први од јонских градова била је Фокеја, која се налазила северно од ушћа реке Херма на мисијском тлу. Јужно од тога ушћа је некадашња лидијска обала, коју су запосели Јоњани од Смирне до Ефеса. Смирна се сместила на обали у најдубљем углу на истоку залива у који се северно одатле улива Херм, па је тај залив касније назван по њој. Херм је и граница са еолским говорним подручјем на северу. Страбон (око 63. пре Хр. – 19. по Хр.) извештава у својој *Географији* да је Смирна најпре била колонија Јоњана из Ефеса, па су је преузели Еољани, те затим повратили Јоњани из Колофона заједно са својим одатле прогнаним саплеменицима (Strabon

2005: 4–9 = XIV 1, 4). На полуострву западно од Смирне био је јонски полис Еритра. Она је заузела најдубљу источну тачку залива на западној обали истоименог полуострва. Оно пак излази на запад у море ка приобалном острву Хију са истоименим градом на својој источној обали, који је био наспрам града Еритре. Острво Хиј су такође населили Јоњани. А полуострво Еритра почиње од западних обронака планине Тмола, која чини развође за сливове река Херма и Каистра. Ово малоазијско полуострво се налази између залива у које се уливају Херм и Каистар. На северној страни сужења тога полуострва био је смештен јонски град Клазомена, а на јужној – Теј. На северној обали залива у који се улива Каистар био је полис Јоњана Лебед, те Колофон – северно од ушћа Каистра у тај залив. Јужно од овога ушћа се налазило такође јонско насеље Ефес. Преко планине и рта Микале, најзападнијег огранка планине Месогиде², на којој је развође сливова Каистра и Меандра, прелазило се на некадашњу каријску морску обалу. Граница Карије била је на северу према Лидији образована планинским ланцем Микале и Месогиде. На јужним падинама Микале и на северној обали залива у који се улива Меандар налазио се јонски град Пријена. Острво Сам је наспрам полуострва Микале, од којег је одвојено уским каналом. Ово су острво такође населили Јоњани, а најзначајније насеље на њему је истоимени полис. Јужно од ушћа Меандра сместио се Мијунт, а на југоисточном рту Меандровог залива – Милет. Јонске придошлице су на каријској обали поседовале градове Пријену, Мијунт и Милет, а и у Халикарнасу је напоскон превагнуло јонско наречје.

Огранци најдужег планинског ланца Мале Азије Таура пружали су се по извесним античким увидима чак до Милета и Халикарнаса, који је првобитно био најсевернији град малоазијске Дориде, хексапоља дорских насељеника на каријској обали и на њој блиским острвима Косу и Роду. Овај савез шест дорских градова у Карији (град на Косу истог имена као и острво, три града на Роду, те Халикарнас и Книд на малоазијској обали) представљао је Аполонову култну заједницу са светилиштем на гребену Триопију изнад Книда. Исто тако је и првобитни савез дванаест јонских полиса био религијска установа на основу заједничког култа Посејдона у Панјонију на северној падини Микале. Касније је јонској култној заједници као тринаести град придодата Смирна. А Халикарнас је рано престао да учествује у заједничком култу са осталим градовима малоазијске Дориде.³

Хелдерлин је средишњи део малоазијске Јоније, долину Каистра – сагледао као „рајску земљу“ погледом свог романескног јунака Хипериона, који описује шта је све видео са једног „виса Тмола“ у свом шестом писму

² Код Страбона, у његовој *Географији*, топоним Mesôgis у косим падежима показује своју консонантску основу на *g*, те га ваља на српски транскрибовати као Месогида (STRABON 2005: 45, 47, 49: XIV 1, 42, 43, 45).

³ Претходни пасуси који доносе обавештења о малоазијској Јонији црпу своје податке из следећих извора: БЛУРИ/МИГС 2008: 86–89, 91–92; *Lübkers Reallexikon* 1867; *Paulys Realencyclopädie* 1894–1980; *Der Kleine Pauly* 1964–1975; *Der neue Pauly* 1996–2003.

у Хелдерлиновом једином роману, који је састављен готово искључиво од писама овога протагониста, те насловљен његовим именом. Хиперионово висинско стајалиште је ту одмах испод „снежних врхова“ Тмола и горњег, бујичног тока Пактола, који се напаја са ове висије. Овај речни ток као и Каистар извире на Тмолу, само што први тече на север и улива се у Херм, а други на запад, те му је ушће у Егејском мору северно од Ефеса. Хиперион гледа преко бујице Пактола на запад све до олујним облацима прекривених и муњама прошараних шумовитих висина планине Сипила која се северно од Смирне спушта у Смирнски залив. Затим се Хелдерлинов јунак „окреће ка југу и наставља даље“, па му се отвара поглед на „читаву ту рајску земљу, кроз коју тече Каистар“ све донде где се помаљају тамни обриси планинског ланца Месогиде као развођа према сливу Меандра (HÖLDERLIN 1989: 1, 595–596).

У трећој строфи своје химне *Пајмос*, понесен духовним летом њему послатог поетског генија/анђела, који песника заноси ка овом, у наслову песме именованом острву Јужних Спорада у близини каријске обале Мале Азије – Хелдерлин препознаје Хиперионов јонски предео са севера од планине Тмола и њене реке Пактола на југ до планинског венца Месогиде и још даље до ланца Таура који са југа и са истока затвара малоазијско полуострво. У химни песник не само да шири Хиперионов јонски видокруг до крајњих малоазијских мера назначених масивом Таура, него и превазилази очараност и опијеност овог свог јунака лепотама „рајске земље“ око Каистра, те исказује своје дивљење пред величанственошћу Мале Азије као азијског „храма-континента“ у служби божанствености земаљске рајске природе (Јома 2003: 610–614).

Јонија у свом ширем, духовном смислу обухвата књижевно наслеђе на јонском дијалекту, „умилне песме“ „из Јоније“, које помиње Хелдерлин. У најширем књижевно-историјском смислу, ономе јонских песама – реч је о свем песништву на јонском дијалекту, било да потиче из Мале Азије или из Европе. Додуше, хеленска поезија је својим основним током потекла из малоазијске Јоније. Њен родоначелник је Хомер, који је по најстаријем и најраспрострањенијем предању био пореклом из Смирне, о чему сведочи такође и уношење бројних еолских дијалекатских елемената у основно јонско наречје Хомерових спева (Ђурић 1972: 34, 63–64), будући да је овај град у хомерско доба прелазио из руке у руку Јоњана и Еољана, а налазио се на самој дијалекатској граници између јонског и еолског наречја. По Херодотовом сведочанству Хомер и Хесиод су живели неких четиристо година пре овог јонског повесничара из петог века пре Хр., из Халикарнаса у Карији, на југозападу Мале Азије (Ђурић 1972: 126). А по сведочењу његовог земљака реторичара и историчара Дионисија Халикарнашанина (рођеног половином првог века пре Хр., умрлог у другој половини прве деценије нове ере) Херодот се родио мало пре персијских ратова, започетих 490, а живео је до пелопонеског рата, који је почео 431. године пре Христа (Ђурић 1972: 389). Сходно тим вестима Хомер би могао живети у деветом и осмом веку старе ере, јер Хесиода можемо најраније датирати у осмо столеће као млађег Хо-

меровог савременика, будући да показује богато хомерско песничко наслеђе. О првом помену Хомеровог имена у своме *Пушовању њо Хелади* (IX 9, 5) посредно сведочи Паусанија (грчки периегет из друге половине другог века по Хр.), тврдећи да једна изгубљена Калинова песма наводи Хомерово име, а Калин је живео у првој половини седмога века старе ере (Ђурић 1972: 35). Утолико бисмо у претходно столеће могли да датирамо Хомерову смрт. Хомер је у Хелена не само засновао хексаметарско епско песништво на старојонском наречју (Ђурић 1972: 34, 63) него га је и довео до савршенства.

Хеленски поетички конзерватизам се повесно показује кроз истрајавање сваког књижевног рода на оном наречју на којем је заснован. Утолико ће песме у јуначким хексаметрима остати на јонском дијалекту. Генеалошку и дидактичку хексаметарску поезију утемељио је Хесиод на хомерској језичкој и стихотворачкој традицији, те на старојонском дијалекту, иако му је отац дошао из еолске малоазијске Киме у еолску Беотију, у Аскру испод Хеликона (Ђурић 1972: 121, 123, 126). Херодот помиње Хесиода као Хомеровог савременика, но могуће је на основу првих подражавања његовог критичког духа из *Послова и дана*, која затичемо код јамбографâ из седмога века Архилоха и Семонида – да је био млађи од Хомера, те можемо претпоставити да његов животни век пада у претходно, осмо столеће (Ђурић 1972: 35, 126).

И они који су засновали песништво у елигијским дистисима (састављеним из једног хексаметра и једног пентаметра), учинили су то на старојонском наречју, будући да су и они потекли из малоазијске Јоније, те се ослањали такође на хомерско стихотворачко наслеђе. Утолико је елигијска поезија испевана на јонском наречју, чак и кад је у другој половини шестог века старе ере песник Дорац као Теогнид из Мегаре на северном делу превлаке од грчког европског копна ка Пелопонезу (Ђурић 1972: 155). Најстарији нама познати елигијски песник је управо из малоазијске Јоније, из Ефеса. То је Калин који је певао ратничке елигије у првој половини седмог столећа пре Христа (Ђурић 1972: 155). Око половине тога века био је у напону своје песничке моћи творац субјективне елигије Архилох са Пара (Ђурић 1972: 174, 175), острва усред јонских Киклада, архипелага који повезује европску са малоазијском обалом Егеја. Други песник ратничких елигија је Тиртеј, по најстаријем предању пореклом из европске Јоније, из Атине, одакле је у другој половини седмога века старе ере (Ђурић 1972: 158) дошао у дорску средину, у Спарту. Крајем тога столећа (Ђурић 1972: 159) Мимнермо из Колофона је сачињавао своје еротске елигије. У исто време је на супротној обали Егеја, у Атини, своје политичке елигије испевавао Солон (рођен око 640, преминуо пак око 560. године пре Христа). На обојицу су снажно утицали Архилохови елигијски изливи најсубјективнијих осећања (Ђурић 1972: 175).

Архилох је створио јампски триметар (дванаестерац), трохејски триметар и тетраметар, као и епде, строфе од једног дужег и једног краћег стиха (нпр. јампски триметар са диметром) (Ђурић 1972: 181). У антици су се и трохејски размери убрајали у јампску поезију (Ђурић 1972: 173). Архилохово јамбографско подругивање потиче из „племените побуде“, будући ду-

шевно утемељено на „најблагороднијим моралним идејама“ (Ђурић 1972: 175). Утолико и Архилохови јамби могу спадати у оне Хелдерлинове „умилне песме“ из Јоније, док се то не може рећи за холијамбе Хипонакта из Ефеса. Његови јампски триметри храмљу на завршетку стиха утолико што ту последњи јамб замењује трохеј или спондеј, те исказују поругу како својим звучним падом тако и натуралистичким, често вулгарним приказивањем нискости свакодневног живота (Ђурић 1972: 184–185). Јамбографија се тако појављује у Јоњана на „јонском језику, и то у време кад и елегија, али није, као ова, дуго цветала“ (Ђурић 1972: 173). Колико је Архилох био значајан у антици сведочи и то да су „његове песме, као и Хомерове, рапсоди јавно рецитовали“ (Ђурић 1972: 181).

Мелику као песму за певање једним гласом уз пратњу жичаног инструмента барбитона, једне врсте лире – уводе на свом наречју „еолски Лезбљани, Алкеј и Сапфа“, крајем седмог и почетком шестог века пре Христа, служећи се λογαεδичким метром, у којем се „удружују дактили и трохеји“, као и строфичном композицијом за израз субјективних осећања, а на њих се „угледа Јоњанин Анакреонт“ из града Теја у малоазијској Јонији певајући у шестом веку старе ере на свом племенском дијалекту „еротичко-симпотичке“ песме (Ђурић 1972: 187, 188, 192, 201, 203). Анакреонтов случај је изузетак, јер се сваки род хеленског песништва увек служи оним наречјем на којем је настало његово прво врхунско уметничко уобличење.

Но, хорска лирика потврђује овај дијалекатски конзерватизам везан за настанак и развој главних књижевних родова код Хелена. Она изражава колективна осећања хеленског полиса дорским дијалектом, будући да је настала у Спарти у седмом веку старе ере (Ђурић 1972: 207, 208, 209). Највећи хеленски хорски, и уопште лирски песник је Пиндар, што се показује управо у његовим епиникијама, „похвалним песмама у славу победника у јавним надметањима“ (Ђурић 1972: 208, 209). Мада је он највећи песнички узор Хелдерлину, овај га као дорског песника нема непосредно на памети када помиње јонску поезију и њено сакрално дејство у својој химни *На извору Дунава*. Током ове велике европске реке узводно све до Хелдерлинове Немачке притичу са Истока култни и културни утицаји старог хеленског света, пре свега његове малоазијске, јонске поетске матице.

Када у препису на чисто своје песме *На извору Дунава* говори о песниковом и јуначком присуству на такмичењима, на „борилачким играма“, Хелдерлин не алудира на место у животу из којег потичу Пиндарове епиникије, него уопште на агонистички, борбени, такмичарски дух хеленске културе у којем се одвија култ као динамичан сакрални догађај, а што је најизраженије у атинским дионисијским свечаностима, на којима су се писци такмичили у извођењу култних драма (Ђурић 1972: 260–261). Атичка драма је у оба своја вида, и у трагедији и у комедији – настала из споја дорске хорске лирике са јонском јамбографијом (глумац говори у јампским триметрима или трохејским тетраметрима), а доживела је врхунац свога развоја на јонском дијалекту током петог столетја старе ере у делима трагедиографа

Есхила, Софокла и Еврипида, као и у онима комедиографа Аристофана (Ђурић 1972: 243, 244, 248, 254, 258, 340), при чему су и даље дорским наречјем писане хорске партије у драмама (Ђурић 1972: 209). Дакле, за Хелдерлина је „умилна“ јонска песма у глумачким драмским партијама, а пре свега у говорним и разговорним деловима, у којима се исказују индивидуална осећања и мисли (Ђурић 1972: 263–265).

Хелдерлинове „умилне песме“ „из Јоније“ обухватају тако готово целокупно песничко духовно искуство старих Хелена, а оно је, свакако, најупечатљивије изражено у поменутих драмским поетским исказима, који су се узајамно надметали током атинских дионисијских светковина у изрицању божанствености света. При томе побеђује онај песник чије је надахнуће најдубље прожето присуством духа опеваног божанства или полубожанства, хероја. А то присуство су песници прозирали духовним моћима надахнутим и покренутим управо тим присуством. Опевани херој или хероина били су духовно присутни најпре у духу песника, па кроз извођење његовог тако инспирисаног дела и на позорници посредством глумачких оличења у радњама које су те јунаке и јунакиње видљиво представљале телесном погледу, те их прослављале на светом дионисијском такмичењу. Но њихов дух је такође био присутан и у публици понесеној духовношћу драме на један тварно-чулном погледу „невидљив“, односно на духовно „тајанствен“ начин. У то је само песник прозирао својим посебно дарованим и развијаним, песничким осећањем за близину божанскога. Отуда код Хелдерлина таква блискост „песника“ и опеваног „хероја“, који је у публици непосредно уз песника, мистично присутан и само овоме видљив. Тако се песник појављује као мистагог, онај који кроз мистеријску драму приводи публику доживљају божанства, те тиме божанском просвећењу и освећењу за светост живота, у чему је, у ствари, мистичка катарза, светотајинско прочишћење страсти, што је, можда, још у извесној мери могао имати на уму и Аристотел пишући о том феномену у својој *Поетици*.

Хелдерлин крајње духовно продорним песничким погледом увиђа да су такмичаре на светом позоришном такмичењу – глумце-„борце“, „доконо озбиљну децу“, која у празничној доколици на позорници играју свету, те озбиљну игру подражавања божанства и полубожанства, јунака и јунакиња – оцењивали и награђивали, „славили“ и прослављали – сами ти њиховом игром „прослављани“ хероји и хероине духовно присутни у публици. Песник је увек био самосвесни медијум тог сакралног спиритуалног збивања, театралне литургије, позоришног богослужења, литургичке духовне интеракције глумаца и публике. Она се вазда одвијала у „збиљи“ „доколице“. Одигривала се у стварности мита, бескрајних прича о божанској истини. А та митска реалност је докона, утолико што је упућена само на саму себе, што није ничим другим упућена до самом собом, што је сасвим слободна. Таква је вечна и света стварност празничног времена. А то је време доконости, оно које је сакрално издвојено из забудне, пролазне и профане радне свакодневице, а које је искључиво посвећено херојском уприсутњавању

божанске истине и вечности у пролазности људскога живота, који се само таквом присутношћу може осветлати, овековечити, те обожити. Време позоришних игара је свето време, које човеку пружа прилику да превазиђе своја тварна и себична ограничења, па да се препусти најприснијем доживљају блискости са човекољубивим божанством, да проживи узајамну богочовечанску повезаност, приврженост и љубав као вечну истину.

У каснијој преради дотичне деонице шесте строфе Хелдерлин је потиснуо ову сакралну и мистичку димензију, карактеристичну за метафизички будан дух надахнутог песника, који је својим духовним погледом у стању да види лик хероја кога опева. Наиме, Хелдерлин је покушао да своје подсећање на старе песнике сведе на њихову историјску реалност усред конкретних светих игара назначених њиховим значајним топонимима, као што је то Алфеј за оне олимпијске, а Пита за делфијске: „Ипак неки блејаху. И они се кретаху често / Задовољни међу вама, ви грађани лепих градова, / На борилачким играма, *крај дрвећа Алфеја*<> / *Крај извора Пито*<> *где осенена су кола ужарена у подне* / *И победници су сијали и са смецком очи судије*“⁴. Тако се песник враћа на сасвим јасно чулно уприсутњену типичну ситуацију такмичења било у Олимпији, било у Делфима или негде другде. Ту су након трке приказана у подне ужарена такмичарска кола, а у претходној варијанти такође и победници, како се хладе у сенци гајева поред водотокова крај светих места. У преради треће строфе је истакнута ужареност певача и песме црквеноопштинског хора, док је у овој античкој реминисценцији у шестој строфи ужареност додатно потенцирана од стања кола до својства победника у такмичењу запрега које се преноси и на самог судију. Наиме, кола су се ужирила од трке под жарким сјајем подневног сунца, док они који су победили на њима сијају уистину као победоносни хероји, као полубожанства – исијавају божанску победничку силу и светлост. А тај божански сјај упијају, препознају као такав, усвајају, уважавају, цене, те одобравајући, осведочавајући зраче очи судије. Свим тим исијавањем божанске победоносне силе је овој реалистички грађеној слици враћена њена метафизичка димензија.

Пиндар је у старини био највећи песник епиникија, хорских победничких песама, које су традиционално писане на дорском наречју. Написао је, између осталих, и четрнаест олимпијских и дванаест питијских ода које су дошле до нас, а које нас овде занимају зато што Хелдерлин у каснијој преради шесте строфе помиње реку Алфеј, која тече кроз олимпијско подручје, те „изворе Пите“, односно делфијске – као места победоносног славља. Од дванаест питијских ода чак је половина посвећена победницима у трци кола (прва и друга, четврта, пета, шеста и седма ода), а од четрнаест олимпијских више од једне трећине (друга и трећа, четврта, пета и шеста). Ова измена текста Хелдерлинове песме указује на померање његовог погледа са театралног атинског агона на онај колски Олимпијских или Питијских игара, чиме у

⁴ Курзивом сам истакао главне измене текста у овој строфи.

видно поље песме улази Пиндар као песник који је неке од најзначајнијих песама антике испевао у част победника колских утрка у Олимпији и Делфима. Тако са каснијом верзијом напуштамо јонску поезију као меродавну за традицијску оријентацију преписа на чисто Хелдерлинове химне *На извору Дунава*. Међутим, ово пиндаровско преусмерење на дорско песништво остало је недоречено, но и противречно у односу на смисаоност коју је целини песме дала далеко богатија јонска песничка традиција: „умилне песме“ „из Јоније“.

Свакако да Пиндар највише одговара оној слици песника крај кога на светим „борилачким играма на тајанствен начин седи херој“ који се митом може сакрално повезати са том светковином односно са победницима на њој, те који ове прославља посредством песника. Јунак је другима, онима без врхунске снаге виђења, коју даје само песничко надахнуће – невидљив, а у песниковом крајње духовно продорном погледу, надахнутом свом снагом непосредног присуства херојског духа – херој је видно присутан, односно доступан свим чулима песникове маште као владајуће душевно-духовне способности, која својим чулно конкретним представама развија људски језик у средство саобраћања са божанским светом и његовим језиком, у средство изграђивања људскости онако како је она утемељена божанским „човекотворним гласом“, те богожељена и боговољена. Сам Пиндар је оличење божански надахнуте, делотворне љубави која увек повезује песника и хероја кога он опева у својој песми ради прослављања победника на светим утакмицама. Ту слику за публику невидљивог хероја потискује управо обазирање на стварност одмах након утакмице запрега у Олимпији и Делфима.

Ово касније смисаоно преусмерење ка Пиндару и дорској хорској поезији само је привремено скретање са једне од главних тема у препису на чисто ове песме, а то је јонска поезија. Оно је изазвано потребом да се након помена „умилних песама“ „из Јоније“ указивањем на Пиндарово дорско песништво уведу различити дијалекатски, култни и културни, те образовни кругови грчких племена, који су одмах потом поменути, а од којих се два налазе у дорском говорном подручју (Посејдонове игре на Истму крај Коринта и спартанска вежбалишта подно планине Тајгет), а само један у јонском крају (Платонова Академија крај речице Кефис у близини Атине).

У пиндаровском смислу „непрестана љубав“ је стално љубавно надахнуће које повезује свете јунаке – чијим примером надахнути су се борили такмичари на светковинским играма – пре свега са онима најиспуњенијим њиховим духом: са победницима на тим такмичењима и са песницима будним да препознају и отвореним да приме, па преточе јуначко надахнуће у песничко дело у славу јунака и победника. Ово духовно љубавно саобраћање између јунака, победника и песника одиграло се на панхеленским играма у старини, чије победнике је опевао Пиндар. Та јуначка, победничка и песничка љубав је стваралачка. Она „непрестано“ ствара подвиге, победе и песме, те од старих песника надахњујуће јунаке стваралачке љубави за оне будне нових времена, за Хелдерлина и њему савремене песнике.

Сви „будни“ су пророчки богопријемљиви јунаци, победници и песници свих богооткровењских времена и простора. Они су „непрестано“, мимо сваке просторно-временске раздвојености, заувек узајамно повезани истим божанским духом „љубави“ који се њима откривао на различитим местима у различита доба (*Рим* 1: 19–20; 2: 14–15, 26, 29; 5: 5)⁵. У таквој светој и духовној љубави они су вазда заједно, ма пребивали давно у старој Хелади: „на Истму“, или „крај Кефиса“, или „подно Тајгета“, или још давније пак у „долинама Кавказа“ на античкој граници између Европе и Азије, са чије се азијске стране простире Јерменска висија с највишим врхом Араратом, где библијски текст смешта „Рај“ и одакле је полазиште како препотопних тако и послепотопних „патријарха“ који су сходно светописамским уверењима уједно и „пророци“ (Лома 2010: 55–63; Лома 2016: 232–233, 406–407, 416–423). Без обзира на њихову раздвојеност у простору и времену, сви они увек једни с другима деле „радост“ заједнице у божанском духу љубави, којим су вечно повезани, коме су се отворили правовремено и који су примили, те свесрдно усвојили да би надаље могли сведочити, те на друге ширити то радосно љубавно заједништво.

Друга половина прве строфе у реконструкцији последње верзије химне *Паймос*⁶ сведочи управо о томе како су „нагомилани у круг“, око богојављенске „ведрине“, пророчки „врхови времена“, те „најљубљенији / Близу станују пуни жудње, копнећи на / Најраздвојенијим брдима“. Отуда следи Хелдерлинова молитва за песничким полетом који ће „у највернијем смислу“, у смислу узајамне љубави пророка и јунака различитих доба и места превладати провалије простора и времена.

Они који с радошћу обелодањују усрећујућа богооткровења одвајкада су ти богонадахнути – песници и пророци, јунаци и подвижници њима предатих божанских речи, пророчки песници и песнички пророци, посвећеници и свештеници, посредници радости и среће више духовне стварности и објавитељи њеног тајанственог деловања у најдубљим основама тварнога живота. Тако песничку службу одређује Хелдерлин у елегији *Хлеб и вино* (27–36, 47–48, 62–65, 71–74, 77–78, 81–86, 109–110, 121–124, 125–126, 131–148). Последњи стихови ове песме говоре о Христовом јуначком силаску у Подземни свет, у свет мртвих, који он до радосне наде расветљава и оживљава својом божанском светлошћу и васкрсењском силом (Лома 2022: 203, 204, 206–213, 216–217). А на самом крају своје христолошке химне *Једини*, у реконструкцији њене последње верзије – Хелдерлин вели да попут Богочовека

⁵ Све новозаветне референције су наведене према: *Нови завети* 1984/1990.

⁶ Редослед строфа и стихова у последњим верзијама Хелдерлинових христолошких химни *Празник Мира*, *Једини* и *Паймос* навођени су по мом преводу (Лома 2001). То је први српски превод реконструисаних последњих верзија песама *Једини* и *Паймос* и исправљени превод посл. вер. *Празника Мира* са основним текстуално-критичким коментаром и са уводом који излаже композицију главних христолошких тема и мотива по тријадама строфа у све три песме.

Христа и „јунаци“ и „песници“ „морају / бити духовни на светован начин“ (183–185), морају јеванђељски, радосно и спасоносно сведочити јединство духовне и тварне стварности.

Седма строфа

У препису на чисто химне *На извору Дунава* Божији „човекотворни глас“, „реч с Истока“ богооткровењски се шири по Западу као божански „ехо Азије“ (35–42). Ти источни духовни одједи као „божанске изреке“ усађују у душе западњака онај „верни лик“ Божији, о којем говори химна *Германија* (39–41). У опкорачењу из пете у шесту строфу преписа на чисто химне *На извору Дунава* ове изреке су „богопослани дарови // пријатељски“: „умилне песме“ „из Јоније“ и „драгоцено учење“ „из Арабије“, из два азијска подручја (63–66). Ова пророчко-песничка поука је пријемљива само онима за њу вазда „буднима“ (68) – песницима и јунацима, увек отвореним за „јуначко“ (68–72, 74–76) и „пророчко“ (77–86) надахнуће, које потиче из „непрестане“ богочовечанске „љубави“ (73). Ту инспирацију први посредују они „јаки“ „Мајке Азије“ (80), њени „патријарси“ и „пророци“, јунаци и песници, њени гласноговорници који су одједи њених мајчинских призива њеној људској деци.

Но пре свих – како то наглашавају први стихови седме строфе – азијске „патријархе“ и „пророке“ Бог издваја насамо и позива на разговор, те тако они постају Божији саговорници, а потом и преносиоци Божјих речи, тако да тек из тог посланства произилази њихово одјекивање гласом Мајке Азије као првобитне Рајске Земље из које је настао и у којој је настањен први људски пар. У опкорачењу из шесте у седму строфу каже Хелдерлин да се богонадахнути песници и јунаци увек с љубављу спомињу азијских патријарха и пророка: „О Азијо, твојих јаких, мајко, / Који без страха пред знацима света, / И с Небом на плећима и свом судбином, / Данима укоренењени на брдима, / Најпре знадоше / Сами да говоре / Богу“ (81–86). Ти „јаки“ „Мајке Азије“ су имали смелости, те и снаге да „данима укоренењени на брдима“ „сами говоре Богу“, упркос противљењу земаљског света, упркос упозоравајућим „знацима света“ на његово погубно супротстављање таквом истрајном издвајању и уздизању човека из световне власти, из потчињености светским тварним законима, а ка висини небеског, божанског, духовног живота – разговора са Богом који обавезује на даље ширење Његових речи међу другим људима, још увек неспремним, недовољно разбуђеним, расањеним и трезвеним за саобраћање са божанском стварношћу. Отуда се на „плећа“, на све земаљско постојање азијских „патријарха“ и „пророка“, који су сви уједно и једно и друго, оних „јаких“, јунака „Мајке“ „Азије“ – свалила сва тежина одговорности живљења на Небу и ширења Божјих речи по Земљи. Тако су њихови људски животи јуначки поднели све оптерећење моста између Неба и Земље. То је пророчко-песнички мост божански саздан од Земље до Неба и одржаван у неизмерној носивости непоколебивог богочовечанског

стуба који трајно повезује божанско Небо и људску Земљу, који обезбеђује вечно животодавно општење једнога с другим, те који у обрнутој од људске – божанској перспективи – утемељује и вечно учвршћује Земљу у Небу. Азијски „патријарси“ и „пророци“ су тако сваки својим појединачним и ограниченим уделом, узиђивањем у заједнички, саборни, еклесијални небеско-земалски мост и стуб као духовно-телесну осовину свемира (*Еф* 2: 18–22; 4: 15–16; *1. Пџ* 2: 4–5) – понели, те поднели претешку богочовечанску и усамљеничку „судбину“, коју потпуно испуњава, доводи до савршенства и краја – Христос.

Управо о Христовој херојској и профетској усамљености реч је у деветој строфи у реконструкцији последње верзије Хелдерлинове химне *Јегуни*: „Јер чак и Христос је сам / Стајао под видљивим Небом и Звездама, видљив / Сведрећем над успостављеним, с Божјим одобрењем“, да би након у дванаестој строфи ове реконструисане верзије био изведен следећи закључак о Христовом богочовечанском савршенству: „А Христос је / Крај. Свакако је тај још другачије природе; испуњава пак / Што још од присутности је / Небесницима недостајало на другима“ (145–148). Азијски „патријарси“ и „пророци“ су као први људски весници богооткровења, односно први посредници „драгоценог учења“ свеобухватном песничком љубављу повезани са потоњим јонским песницима оних „умилних песама“, те са европским културним и просветитељским местима: Истамским играма крај Коринта, Платоновом атинском академијом и спартанским вежбалиштима. Реч је о јединственом песничком духу љубави који повезује јуначко-песничке душе кроз све просторе и кроз сва времена и држи их духовно будним и отвореним за саобраћање са божанским световима, за богооткровење.

Своје песнички будне савременике, своје немачке песничке другове Хелдерлин подразумева заједно са самим собом под оним „ми“ још од прве строфе која почиње ословљавањем у првом лицу једнине „Мајке Азије“, а завршава се закључком да од њеног младалачког клицања, „да нам од онога гласа / Ухо још и сада, о Тисућлетна, звони“. Такође се и поређење са ширењем сакралне музике оргуља у храму Божјем – које испуњава три четвртине треће строфе – завршава једним „ми“: „тако је дошла / Реч са Истока до нас“. То „ми“ се понавља у опкорачењу у четврту строфу: наиме, тако „силази он, странац, / Ка нама, будилац, / Човекотворни глас“. И пета строфа која је у целини поређење – окончава се упоређењем описа поспане дивљачи са једним „ми“, које је пак касније преправљено у „они“, будући да „ми“ у осталим деловима песме означава оне песнички „будне“ и богопријемљиве. Ипак у опкорачењу из пете у шесту строфу остаје „ми“ у контексту будног пријема „богопосланих дарова, // Пријатељских, који нам из Јоније, / Из Арабије такође дођоше“, „умилних песама“ и „драгоцених учења“.

У последњој трећини шесте строфе ово песнички богопријемљиво, но релативно једноставно „ми“ се обраћа једном на богојављање подједнако осетљивом, само сложенијем „ви“, са којим се граматички функционално сједињује, будући да су и једно и друго субјекти узајамног светог сећања и богослужбеног спомињања у истрајној љубави, а без обзира на просторно-

-временску удаљеност: „И мада раздвојени, зато мислимо / Ипак једни на друге“, „ми“ немачки песници и ви, стари хеленски јуначки победници и песници на Истму, песнички мислиоци крај Кефиса и опевани ратници подно Тајгета, као и „ви“, први азијски „патријарси“ и „пророци“ из „долина Кавказа“, из тамошњих првих „рајева“. У другој половини седме строфе то „ви“ је изгубило своју сложеност, тако што је унифицирано до свеобухватности као „ви стари сви“ у погледу обима захвата свих светих гласника, како оних светописамских, тако и оних хеленских јуначко-песничких из богојављенске антике, коју окончава Христова појава, како то Хелдерлин увиђа у елегији *Хлеб и вино* (107–108; 129–130).

Друга половина седме строфе химне *На извору Дунава* спаја ословљавање тих „вас“ – „свих старих“ са обраћањем једном „ти“. Наиме, „сви стари“ су они који су казивали, те још преко својих списа казују „одакле / Име ти призивамо“, „Природо“. А ово у седмој строфи закључно ословљавање са „ти“ је у јасној смисаоној вези са оним почетним у првом стиху исте строфе – „Азије“, „мајко“. Тиме се неоспорно успоставља идентификација „Мајке Азије“ из прве строфе ове песме као рајске земаљске природе. Утолико је читава песма испевана из ових обраћања једног песничког хорског „ми“, предвођеног једним „ја“ хоровође Хелдерлина. А та обраћања су упућена једном светом „ти“ и једном такође светом „ви“. Тако се ово певање појављује као заједнички чин свих ових лица у непосредном саобраћању како у једнини тако и у множини. Њихова заједничка песма се у шестој строфи показује као дело њихове узајамне љубави: „непрестана љубав то беше и јесте“. Она је овде приказана као производ љубавног разговора песника и његових песничких другова са свим тим светима, односно као учинак богонадахнућа која су са „свих старих“ пренета на нове песнике. Реч је о деловању њиховог „генија“, како то вели Хелдерлин на почетку прве строфе ове песме, а који се кроз читаву песму постепено разоткрива као дух „Мајке Азије“.

Седма строфа у препису на чисто је – поред друге, сачуване само у нацрту, и, наравно, девете којом се окончава песма – једина која се завршава без опкорачења. А овај завршетак седме строфе је испуњен хорском песмом песника и његових песничких садруга, попут оног хорског одговора црквеног општинства у трећој строфи на сакралну музичку предигру с оргуља. Овде је предигра ехо Азије који одјекује хиљадама година кроз гласове пророчких песника, а који немачки песници примају и прихватају, те даље одзвањају њиховом домовином. При крају седме строфе се оно немачко песничко „ми“ појављује као „ми“, „светоприсиљени, призивамо ти, / Природо, име, и наново, као из бање излази / Из тебе све божански рођено“. Чак и да „сви стари“ свети пророчки песници „нису рекли одакле“ треба „призвати име“ „Мајке Азије“, да нису рекли да је она исто што и света изворна, земаљска рајска „природа“, савремени немачки песници, Хелдерлин и његови другови који су оно „ми“ – сами би је призивали „светоприсиљени“, принуђени њеним светим, тајанственим, лично скривеним, но силно делотворним при-

суством свуда у земаљској природи, управо одатле, будући пробуђени за мистични доживљај светости њеним хиљадугодишњим немим дозивима из списка „почивших“ „свих старих“ пророка-песника које су пре свега тако писмено и немо упознали. На хорски призив немачких младих песника, Хелдерлина и његових другова – „Мајка Азија“ се појављује у свом исконском виду као земаљска Рајска Природа и окриље за многа божанска јављања, за разне епифаније као објављивања божанских сила или теофаније као појаве обожених ликова: „и наново, као из бање излази / Из тебе све божански рођено“.

„Сви стари“ (88) јунаци и пророци „почивају сада“ (86) као „добри духови“ (104), они „добростиви“ (111) који надахњују нове песнике и јунаке (101–112) властитим списима или списима који говоре о тим „старима“, који су „божански рођени“ (91), „први синови Неба“ (97), „синови судбине“ (103) божанског усвојења. У химничком нацрту започетом реченицом „А кад су небесници / градили...“ – „пророчки“ духови као „пламени“ „орлови“ узносе јунаке и песнике до небеске, надалпске истине, до самих светих пророка „око престола / Бога радости“ (57–86). Али у једном другом химничком нацрту под насловом *Орао* ова богогласничка птица, чији су „родитељи“ „на почетку дошли / из шума око Инда, / јако мирисних“ (9–12) – лети и у супротном, повратном смеру ка оном изворном, азијском, миомирисном оглашавању Бога. Она прелеће снежни Готхард и наставља најпре „постранце“ преко етрурских, тосканских светих брежуљака, затим „правим путем“ „такође преко снега“, само сада Апенина – ка Олимпу и Хему (Балкану), који је Орфејева родна планина, па преко Атоса, који је Богородичина Света Гора, до Лемна, који је посвећен Хефесту, а налази се пред самом Азијом (1–8) (Јома 2022: 227).

Попут овог орловског лета ка Истоку као источнику свега божанскога, тако се и Дунав у Хелдерлиновој химни *Исџар*, следећи свој судбоносни, источни, азијски позив ка богооткровењском изворишту, „качи правце за брда“ (46–47), односно допушта да његов водоток буде усудно усмераван правцима пружања планинских венаца и брдских коса, чиме је изражено јединство љубави и воље у Мајке Земље и небескога Оца. За разлику од Дунава, Рајна не тече право на исток, него „одлази постранце одатле“ (47–49), од изворишне области Дунава на Шварцвалду, протичући јужно од те планине кроз Боденско језеро, па наставља на запад, да би код Базела нагло скренула на север и тим смером текла све до свог улива у Северно море (Јома 2022: 227–228).

Та различита усмереност земаљских водотокова шара земљину површину изразима Божије воље, знацима божанскога језика и писма, знацима којима се изјашњавају небески Отац и Мајка Природа/Земља, која се најпре открила као Мајка Азија, тако што је својом изворном малоазијском целином одвајкада представљала божански храм Мајке Природе/Земље, како је то упечатљиво наговештено у химни *Паймос* (25–45). Управо у химничком фрагменту *Исџар* тврди Хелдерлин да „залуд не иду / По сувоме реке. На-

име, треба / Језик да су. Знак му треба“ (49–51). Највећи и најдужи водотоци су својим богоданим копненим усмерењем и највише смисаодавни за копно. Утолико они „залуд не иду“, него увек у Богом очински одређеном смислу који Мајка Земља испуњава. Речни токови разнолико браздају копно и тако исписују Божје „знаке“ по њему, који његову бесмисленост, недостатак смисла, смисаону сувопарност и неплодност смисаодавно преображавају, осмишљавају и оплођују, те „чине садним“, обрадивим и плодним „поља“ у свакоме смислу (15–20). Реке су за копно неопходни, смисаотворни божански „знак“, који га укључује у богооткровењски „језик“ (Лома 2022: 228).

Осма строфа

Млади немачки песници, Хелдерлин и другови, које представља и следеће „ми“ – треба да у том божанском смислу читају знаке дунавског тока, иако: „Додуше, ходамо готово као сирочад; / Добро је, као иначе, само оне скрби нема више; / Ипак младићи се сећају детињства, те / У кући ни они нису странци.“ Савремени песници, они пробуђени и будни, они који бдију ради пријема божанских откровења – осећају се „готово као сирочад“, зато што више нема непосредно оличеног божанског присуства у њиховом свету, којим се некад показивала родитељска скрб Небеског Оца и Мајке Земље за њихову људску децу. Али они се као „младићи сећају“ рајског „детињства“ света из прича старих, сећају се времена непосредне присутности божанских ликова на Земљи, тако да у земаљској „кући“ божанскога Оца „ни они нису странци“, него домаћи навикли на боголикоост, који су њену близину тако уобичајили, који су се тако одомаћили уз њу да су почели да јој се саображавају.

О свом песничком уобличењу некадашњим божанским оличењима на Земљи Хелдерлин говори у другој половини друге и првој трећини треће строфе у реконструкцији последње верзије химне *Jeguni* помињући места класичног хеленског образовања (Лома 2003: 543–549): „И слушао сам / О Елиди те Олимпији, / Стајао вазда, крај извора, на Парнасу / И над брдима Истма / И преко, такође / Код Смирне и наниже / Код Ефеса сам ходио // Много сам лепога видео / И опевао сам слику Божију / Што живи међу / Људима. Јер веома, простору слично, / Небеско је издашно у / Младости бројиво“ (18–29). Углавном то су иста она места или шири простори у које она спадају, а која опева и химна *На извору Дунава* као одјеке култа Мајке Азије, односно прослављања првобитне земаљске, рајске Природе. Наравно у образовну традицију Хелдерлина и његових песничких другова улази једнако култно оријентисана јонска поезија, али такође, и то на пресудан начин – и библијско штиво, „драгоцену учење“ „из Арабије“, које коначно расветљава сву обредну и религиозну прошлост.

У последње две трећине шеснаесте строфе у реконструкцији последње верзије химне *Пајмос* то одсудно сакрално расветљење је непосредно приказано као она блага, јеванђељска светодуховна светлост која божански про-

светљује из хришћанског *Светіої писма* (Лома 2003: 679–683): „А чекају / Многе бојажљиве очи / Да угледају светлост. Нису раде / Под оштрим зраком да цветају, / Иако златна узда држи одважност. / Али када, као да / Са набраних већа / Што заборавиле су на свет, / Тихосветлећа сила из светог Писма пада, могу / Благодати се радујући, / На тихом погледу да се уче.“ А на крају осамнаесте, последње строфе у истој реконструкцији ове песме закључује Хелдерлин (Лома 2003: 687–691): „Служили смо Мајци Земљи, / И недавно смо Сунчевој светлости служили / Не знајући, а Отац љуби, / Који свима управља, / Највише да неговано буде / Чврсто слово и оно постојеће добро / Протумачено. То следи немачка песма.“ „Чврсто слово“ је оно *Светіоїа Писма* и на његовој светој, божанској чврстини и непоколебивости заснива се богослужбена истрајност као трајна вредност нове „немачке песме“ Хелдерлина и његових другова.

То своје песничко друштво приказује Хелдерлин на крају треће строфе у химни *Празник Мира* у будућности у којој су они већ остарели и седи, а у тренутку непосредног ишчекивања Христовог повратка: „Ви, који пак драгоцени постасте, о, ви дани невиности, / Ви доносите и данас светковину, ви љубљени, и цвета / Около с вечери Дух у овој тишини; / И саветовати морам, ма били сребрноседи / Увојци, о, ви пријатељи, / Да за венце се побринемо и обед, сад вечним младићима слични.“ „Дани невиности“ су и овде дани рајскога детињства, дани потпуне одсутности било какве зловоље, дани потпуне незлобивости, која је Христов морални идеал оличен у детињском душевном стању као слици човекове првобитне рајске душевности. Адам и Ева су најпре на детињи начин пуни вере у свог божанског Оца, пуни љубавног поверења у Његову очинску бригу за њих, те драговољно понизни и сасвим послушни Њему и утолико савршено безазлени, лишени злих страсти, па сасвим задовољни и радосни (*Мтї* 18: 1–4). „Дани невиности“, дани истрајне детиње безазлености су „драгоцени“, зато што уводе у Царство Божије (*Мтї* 19: 14). Они „и данас доносе светковину“ – вели Хелдерлин у својој песми пројектованој на крај времена. Они „доносе“ вечиту „светковину“ Христовог коначног повратка у земаљски свет са свим Његовим светима, светковину трајног силаска на Земљу Царства Божијег ка свима онима који су га достојно чекали као невина, незлобива деца Божија и који су дочекали тај повратак у своме добротољубљу и у својим добротинствима.

У песми *На извору Дунава* Хелдерлин и његови пријатељи се вазда спомињу и трајно држе управо такве безазлености детињства, те зато нису странци у Очевој кући, у Царству Божијем. Они живе не само у међувремену које оскудева оличеном божанском присутношћу, него и у прошлости испуњеној таквим оличењима, о којој извештавају свети списи, али такође и у слутњи будућег познавања Бога лицем у лице (*1. Кор* 13: 12), као и свих његових светих гласника, који треба да буду обелодањени у њиховом заједничком повратку с Богочовеком као његови истрајни следбеници, те божански прослављена пратња Његовог Другог Доласка. Хелдерлинови детињски безазлени младићи као и први људи, „први синови Неба“, први

синови небеског Оца – живе у рајској прошлости, у којој је Бог првом људском пару био стално лично близак, но и у ванрајској садашњости која пати од губитка сталне личне блискости с Богом, те и у месијанској будућности када ће тај недостатак бити надокнађен сталним божанским личним присуством. Па тако Хелдерлинови младићи „Живе троструко, баш као и / Први синови Неба. / И није нам залуд / У душу та верност усађена. / Не само нас, такође и ваше она чува, / И при светињама, ризницама речи / Које сте одлазећи нама невештијима / Оставили, ви синови судбине, // Ви добри духови, ту сте и ви“. Ово „ми“ се односи на Хелдерлина и његово друштво које се верно држи детињске безазлености у рајском дому божанског Оца. „Ту верност“ Христос једино тражи, будући да она веродостојно осведочава људска бића као Божју децу, јер „чува“ саму срж поуздања, поверења и вере у свемоћ божанске снаге добротe, у свестваралачку и сведржилачку Очеу свесилу, Његово добротољубље, видљиво на свем његовом створењу (*Посл* 1: 4, 10, 12, 18, 21, 25, 31;⁷ *Рим* 1: 19–20). Верност према божанској доброти не „чува“ само „нас“ – мисли Хелдерлин на свој хор немачких нових песника – него „такође и“ оно наше и оно „ваше“, читаво наслеђе богооткровења и богоочекивања похрањено у „светињама, ризницама речи“, у оружницама, у „оружју речи“ – како стоји у каснијој преради – које су новима, „невештијима“ у богопознању завештали „стари“, присније упућени у богооткровење, а који су пак и те како духовно присутни у свом завештању.

Девета строфа

Први стих завршне, девете строфе у који опкорачује последњи ред претходне – сведочи о том присуству „добрих духова“ старине у њиховом верно очуваном наслеђу. Тај први редак у деветој строфе је такође сасвим непосредно смисаоно повезан и са следећим стиховима у њој: „Ви добри духови, ту сте и ви, / Често, кад неког онда свети облак облебди, / Запрепастимо се и не знамо да објаснимо, / А ви нам зачините нектаром дах / И онда кличемо често или нас спопадну / Слутње, кад ви пак неког исувише љубите, / Не почине он, док један од вас не постане. / Зато, добри! Окружите ме лако, / Да остати могу, јер има још понешто да се опева“. „Добри духови“ су „синови судбине“, „први синови Неба“ из осме строфе; они су „сви стари“, „јаки“ „Мајке“ „Азије“ из седме строфе; они су њени „патријарси“ и „пророци“ из прастарих „рајева“ у „долинама Кавказа“, „радосни“ истамски такмичари, атински и спартански учитељи и ђаци, јунаци и песници на светим такмичењима, које све набраја шеста строфа. Сви ти добри духови су ти чији „геније позива“ Хелдерлина „на песму“, па му преноси њихову пророчку снагу, о чему говори нацрт за прве две строфе, чији је препис на чисто изгубљен.

Сви ти „добри духови“ из старине су присутни не само у књижевном наслеђу које су стварали или које извештава о њима него и у светом надах-

⁷ Све старозаветне референције су према: *Библија* 1981.

нућу које обузима песника потоњег, веома удаљеног времена, с чиме почињу прва и последња строфа ове песме. Они су „ту“ и у Хелдерлиновој савремениости „онда када некога свети облак облебди“, те као све свето својом појавом изазове запрепашћење околине онога њиме означенога, ма колико била она песнички настројена и ка светињи живота усмерена. Та сакрална, херојско-профетско-поетска инспирација се, након прве одбојне реакције околине запрепашћењем и несхватањем, о чему говори такође и четврта строфа – преноси са њоме обузетог песника и на његово песничко окружење. Песникови другови постају и сами надахнути његовим надахнућем. Оно им напокон на божански задовољавајући начин „нектаром зачињава дах“ – даје одушка њиховим слатким изразима дивљења, што подразумева да им уплив поетске инспирације претходно омогућава да учествују у њеним токовима и да се у њима разаберају. Свесно и свесрдно прослављајући песников свети талент „кличу“ они песнику, или их пак „спопадну слутње“ које их упућују како да развијају властите поетске дарове до сопственог песничког дела и, можда, до виђења есхатонске стварности.

Како су „добри духови“ „свих старих“ увек присутни у сваком песничком надахнућу, све док овај испуњава своју богогласничку службу у свету – прави песник жели да оно траје без престанка ради сталног духовног боравка у њиховом друштву, те се зато труди да песнички богослужбено истрајава у овом свету: „И песници морају / Бити духовни на светован начин“, стихови су којима се закључује реконструкција последње верзије химне *Једини*. А када ви, сви стари, „некога исувише љубите, / Не почине он, док један од вас не постане“, вели у химни *На извору Дунава* Хелдерлин за љубав између песника и духова старих јунака, пророка и песника, који га надахњују. Узајамна љубав надахњујућих и надахнутог је „непрестана“, како се то каже у шестој строфи ове песме. Њу да сачува труди се без „починка“ прави песник све до краја свог овоземаљског живота, све док не постане и сам један од свето надахњујућих песничких духова. Хелдерлиново песничко опредељење је веродостојно у својој истрајној повезаности са поетски инспиративним „добрим“ духовима старих, али такође и у испуњавању основног песничког задатка да буде посредник божанске духовности свету. Стога се тим свето надахњујућим духовима обраћа молбом за продужетак њиховог надахњивања у оностраности, „јер има још понешто да се опева“. Тако надахнуће је њихова милост исказана управо кроз „лакоћу“ њиховог „окружења“, за коју их песник моли, будући да она дозвољава „останак“ у свету и сношљив продужетак праве песничке службе.

А „остати“ у обезбоженом свету и песнички у њему богонадахнуто утемељивати трајне вредности, божанску истину – како се то вели у последњем стиху песме *Сјомен* – двосмислен је посао који спаја радост и блаженство са тугом и плачем, радост божанског надахнућа и његових светих вредности са безвредношћу обездуховљеног и обесвећеног света који песник песнички очишћава уносећи у њега те свете вредности, па га тако освештава и приближава Царству Божијем: „А сад ми се окончава у блаженом плачу,

/ Као љубавна сага, / Песма, а тако ми је она / Руменећи се, побледевши – / Од почетка текла. Ипак све тече тако.“ Свака истинска песма испевана у свету је „љубавна сага“ о оној „непрестаној љубави“ између свих светих који надахњују песнике на њихово свето дело и самих тих песника које они бирају и освештавају за светост њихове службе. Песничка судбина у свету који више не хаје ни за шта свето, узвишено и божанско – удес је „странца“ који одјекује светим гласом „Мајке Азије“, сасвим страним и неприхватљивим западном свету, о чему је говорио почетак четврте строфе химне *На извору Дунава*. Отуда и оно питање на крају седме строфе елегиче *Хлеб и вино*: „Чему песници у оскудно време?“ Оно у тој песми упућеној песничком сабрату Хајнзеу – добија одговор: њихова служба је свештеничка у свету који се више не поуздаје ни у шта божанско. Зато и њихова песма у таквом свету мора одражавати њихов удес, те се час полетна, пуна узвишеног надахнућа за светост живота може „руменети“, час „бледети“ препаднута противбожним светом. „Ипак све тече тако“: божанскоме добру у овоме свету се увек супротставља безбожно зло (*1. Јн 5: 19*).

У каснијој преради текста ове последње строфе Хелдерлин је поменуо свог учитеља из тибингенске богословије Конца, који је и сам био песник на античке и библијске теме, чиме је ову песму и посветио њему као репрезентанту оног пријатељског песничког круга на чије разумевање је Хелдерлин као песник рачунао. Иако је овим поменом конкретизовао субјективну страну свога односа са песничком сабраћом, с друге стране, покушао је да објективизује релацију између идеалног песника и свих светих који га истрајно надахњују с онога света остављајући га да у овоме свету служи светости. Покушао је да тај однос прикаже објективно чврстим, трајним, тако што је своје субјективно обраћање оним светим духовима у другом лицу множине заменио упућивањем на њих у трећем лицу множине, а помен самога себе у првом лицу једнине као онога кога они треба да оставе да и даље буде духован на световни начин – променио је у помињање некога у трећем лицу једнине, чиме је тај неко непосредније и јасније везан за онога „некога“ за кога вели да га они свети баш исувише воле, толико да га могу узети к себи, ако овај томе непрестано тежи. Ове прераде је поштеђена само претпоследња реченица у песми која задржава логички субјект у првом лицу једнине, те тако она изражава једну личну песничку аномалију, а не више правило које се тиче истинског песништва. Претходним обезличавањем песничко-пророчке повезаности Хелдерлин је умањио субјективну изражајну вредност последње строфе у химни *На извору Дунава*.

ЛИТЕРАТУРА

Библија 1981: *Библија или Свето њисмо Сїароїа и Новоїа Завјейїа*. Превео Сїари завјейї Ђура Даничић. *Нови завјейї* превео Вук Стефановић Караџић. Београд: Британско и инострано библијско друштво, 1981.

- БЈУРИ (Джон Багнел) / МИГС (Расел) 2008: *Историја Грчке до смрти Александра Великог*, књ. 1–2, наслов оригинала: John Bagnell Bury / Russell Meiggs, *A History of Greece to the Death of Alexander the Great*, Macmillan, 4th edition, London 1975, превела Љиљана Вулићевић. Београд: Завод за уџбенике, 2008.
- ЂУРИЋ (Милош) 1972: *Историја хеленске књижевности*, друго, прегледано и допуњено издање. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства Србије, 1972.
- ЛОМА (Миодраг) 2003: *Слика Христѡа у Хелдерлиновом њесништву*. Ваљево: Центрекс, 2003.
- ЛОМА (Миодраг) 2016: *Библијска ѡраисѡорија и Мојсијево Пејѡкњиже*. Београд: Хришћанска мисао, 2016.
- ЛОМА (Миодраг) 2022: Тумачење Хелдерлиновог химничког фрагмента *Истѡар*. Мирѡ Вуксановић (ур.). *Присѡујна ѡредавања дојисних чланѡва САНУ*, књ. 2. Београд: Српска академија наука и уметности, 2022, 197–233.
- Нови завјей* 1984/1990: *Свејѡ ѡисмо. Нови завјей Госѡѡа наѡеѡа Исуса Христѡа*. Превѡ Комисије Светѡг архѡјерејског синода Српске православне цркве, исправљено издање 1990, ¹1984. Београд: Св. архѡјерејски синод СПЦ / Британско и иностранѡ библијско друштво, 1984/1990.

*

- Der kleine Pauly* 1964–1975: *Der kleine Pauly, Lexikon der Antike in fünf Bänden*, auf der Grundlage von Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft unter Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter, bearbeitet und herausgegeben von Konrat Ziegler und Walther Sontheimer. Stuttgart: Alfred Druckenmüller Verlag, 1964–1975. <Der Kleine Pauly, Lexikon Der Antike : Internet Archive> 19. 01. 2023.
- Der neue Pauly* 1996–2003: *Der neue Pauly, Enzyklopädie der Antike*, hrsg. v. Hubert Cancik u. Helmuth Schneider, Bde.: 1–12 (1996–2002), Bd.: 16 (Register, 2003). Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler. <https://archive.org/details/der-neue-pauly-addition> 20. 01. 2023.
- HÖLDERLIN 1989: Friedrich Hölderlin. *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 1, hrsg. v. Günter Mieth, 5. Auflage. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989.
- ЛОМА (Миодраг) 2001: „Poslednje verzije Helderlinovih himni Hristu“, uvod i prevod: Miодrag Loma, *PH₅, Godišnjak za poetička i hermeneutička istraživanja* (2001): 109–153.
- Lübkers Reallexikon* 1867: *Reallexikon des classischen Alterthums für Gymnasien*, im Vereine mit vielen Schulmänner, hrsg. v. D. Friedrich Lübker, 3. verbesserte Auflage. Leipzig: B. G. Teubner, 1867. <https://Reallexikon des classischen Alterthums für Gymnasien> 20. 01. 2023.
- Paulys Realencyclopädie* 1894–1980: *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, neue Bearbeitung, hrsg. v. Georg Wissowa (1890–1906), Wilhelm Kroll (1906–1939), Karl Mittelhaus (1939–1946), Konrat Ziegler (1946–1974) und Hans Gärtner (1974–1980). Stuttgart: J. B. Metzler, 1894–1980: 1894–1963 (I. Reihe I–XXIV), 1914–1972 (2. Reihe I–X) und 1903–1978 (Supplementbände I–XV), Register von Hans Gärtner und Albert Wünsch, München 1980. <Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft – Wikisource> 18. 01. 2023.

StA 1951: Hölderlin, *Sämtliche Werke, Große Stuttgarter Ausgabe*, Bd. 2: *Gedichte nach 1800*, hrsg. v. Friederich Beissner. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag / J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1951.

Strabon 2005: Strabons Geographika, mit Übersetzung und Kommentar hrsg. v. Stefan Radt, Bd. 4: Buch XIV–XVII: Text und Übersetzung, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2005. <Strabon_Geographie_4_Radt_2005> 20. 01. 2023.

Miodrag Loma

DEUTUNG DER HYMNE *AM QUELL DER DONAU* VON HÖLDERLIN

Zusammenfassung

In seiner Hymne *Am Quell der Donau*, sowie in seinem einige Jahre später verfassten hymnischen Fragment *Ister*, das er mit dem altgriechischen Flussnamen betitelte, stellt Hölderlin die geistige Begegnung zwischen Europa und Asien dar, die durch die ostwärts fließende Donau vermittelt wird. Durch seine Begeisterung vom Geist/„Genius“ der „Mutter Asia“, der durch das „tausendjährige“ prophetische und dichterische „Echo“ ihrer Stimme stromaufwärts bis hin zur Donauquelle gelangt, wird Hölderlin an jenem Ort zum geweihten Dichter und Propheten. Alle heiligen Helden, Propheten und Dichter des Altertums waren vor Hölderlin begeisterte Träger und Übermittler des asiatischen Geistes und somit auch die Verkünder von Asien als ursprünglichem Mutterschoß. Hölderlins „Mutter Asia“ ist „Mutter Natur“ als heilige paradiesische Erde, aus der der erste Mensch geschaffen wurde. Insofern ist Asien die Quelle der göttlichen Offenbarungen für alles Irdisch-Menschliche. Hölderlin weist den Weg auf, auf dem die paradiesische, gottoffenbarende Stimme Asiens sich im Laufe der Jahrtausende durch ihr prophetisches und dichterisches Widerhallen von Osten nach Westen ausbreitete. Über Zeit und Raum hinweg überträgt dieses Echo „die menschenbildende Stimme“ Gottes, sein schöpferisches Wort, das Er als Vater der Menschheit am Anfang der irdisch-menschlichen Welt an die Erde richtete und mit dem Er aus der Erde den ersten Menschen schuf, als von Gott geliebtes und Gott dienendes Wesen, und die Menschheit als liturgische Gemeinde aus Gottes Kindern, vollkommen empfänglich für jede göttliche Anwesenheit in ihrer Welt. Nachdem aber die Prophezeiungen verstummten, blieb deren Widerhall dauerhaft in der heiligen Schrift bewahrt. Doch stellt die menschliche Stumpfheit und Unempfindlichkeit für all Göttliches in der Welt ein Hindernis dar, die Offenbarungen aus der heilig-schriftlichen Überlieferung aufzufassen. Hölderlin und eine kleine Gruppe seiner dichterischen Genossen bemühten sich jedoch um ein richtiges und unerschütterlich festes Verständnis der heiligen Schrift und beharrten auf ihrer poetisch-liturgischen Aufgabe, die göttliche Wahrheit in einer gottlosen Welt unaufhörlich zu festigen, und zwar ungeachtet des Leides, das ihnen eine solche Welt durch ihren Widerstand zufügen möge.

Дописни члан Српске академије наука и уметности
 miodrag.loma@sanu.ac.rs

Др Александра Р. Попин
Др Виолета М. Јањатовић (рођ. Весић)

ДА ЛИ РЕЧ ПО СЕБИ ИМА МОЋ (ХАСАНАГИНИЦА И ГЕРТРУДА ГОВОРЕ)*

У раду ћемо се бавити упоредном анализом адаптација оригиналних предлогака – драме *Хасанагиница* Љубомира Симовића и чувене сцене 3.4 Шекспировог *Хамлеџа*, објављене у форми кратке приче *Гертруга огјовара* (*Gertrude Talks Back*) из пера Маргарет Атвуд. Гертрудин глас се код Шекспира једва чује: Хамлет својим говором потврђује моћ језика мушкараца. Атвудова покушава да покаже могућности моћи женског говора, које би трансформисале установљене концепте по којима су креиране жене у канонским текстовима. Хасанагиница Љ. Симовића такође добија моћ говора, што је пропраћено и умножавањем речи осталих јунака, по чему је учињен важан искорак у односу на усмени предлогак. Међутим, остаје отворено питање у којој мери се у делима моћ говора може изједанчити са моћи деловања субјекта (јунакиње).

Кључне речи: феминизам, постколонијализам, Хамлет, Хасанагиница, Маргарет Атвуд, Љубомир Симовић.

1. Увод. Друга половина XX века довела је до преиспитивања до тада опште прихваћених традиционалних вредности, стварања књижевног канона и односа центра и маргине. Говорећи о тим везама, један од најзначајнијих теоретичара постколонијализма, Едвард Саид, подсећа нас да је моћ наративе или блокирање појединих наратива од изузетне важности за једну културу (Саид 1994: xiii). Он истиче да су вредности које посматрамо као универзалне и апсолутне, заправо вредности доминантне групе, тј. центра. Те вредности су преношене на остатак друштва и прихватане као универзалне истине. У томе су коришћени различити инструменти, а књижевност

* Рад је настао на основу прелиминарних истраживања изложених на научној конференцији *Језик, књижевност, моћ*, одржаној 6–7. маја 2022. на Филозофском факултету Универзитета у Нишу.

је била један од њих. Ипак, последње деценије XX века посведочиле су јачању утицаја маргиналних група које су почеле да трансформишу ове постулате и да исписују културне митове из сопствене перспективе.

Преиспитивање универзалних истина и вредности представља последицу преиспитивања конвенција модерног. Мишел Фуко, једна од најутицајнијих личности која је допринела обликовању појма моћи у модерној култури, у свом делу *Нагзирајући и кажњавајући (Discipline and Punish: The Birth of Prison)* каже да је моћ свуда, да је укључена у наше активности, деловања, животни стил, уверења и све остале аспекте нашег живота. Она се чак налази и у језику и дискурсу кроз које утиче на стварање „режима истине“. Он изједначава моћ и познавање истине, јер мисли да је моћ заснована на друштвено прихваћеним облицима знања и каже да је појам истине људски производ и да свако друштво има своје „режиме истине“ (FOUCAULT 1991: 3–72). Ти „режими истине“ намећу се појединцима кроз дискурс. У том погледу дискурс постаје главни гарант комфора и дисциплине у друштву. Оваква перспектива помера концепт реалности или истине од скупа универзално прихваћених, строгих чињеница, до скупа релативних, флексибилних вредности. На тај начин оно што људи зову реалност заправо је интерпретација или вештачка класификација онога што опажају.

У процесу креирања „режима истине“ неким маргинализованим групама попут жена ускраћено је право да креирају сопствену слику истине, већ уместо тога оне морају да се прилагоде патријархалним стандардима. То је један од разлога зашто су неки аутори, а у првом реду жене, почели да користе књижевност као оружје за пружање отпора. Они су у својим делима демистификовали патријархалне митове које су креирали мушкарци и нагласили да је оно што људи називају реалност само оправдање за измишљене приче и митове, „режиме истине“, како их назива Фуко.

2. Ко је ГЕРТРУДА? Када је Езра Паунд давне 1934. године написао есеј под насловом *Учинимо њо новим (Make it New)*, осврћући се на књижевну сцену у неким најзначајнијим престоницама Европе, он није указивао на неопходност прекида веза са прошлoшћу, већ заправо на важност истрајавања у томе да се проза и поезија модернизују кроз нове форме и адаптиране вредности (POUND 1994). Слично мишљење је изнела и Маргарет Атвуд 1975. године, када је упитана о важности женског писма и о креирању дела која рефлектују женске улоге у модерном друштву (ATWOOD 2015: 159). Она је истакла да митове не треба одбацити, већ их треба трансформисати и прилагодити вредностима савременог друштва. Тим принципима је остала верна и до данас. У својим књижевним делима, а нарочито у адаптацијама и ревизијама, те “flash” (инстант брзој) фикцији, она не одбацује оригиналне текстове који осликавају културне и друштвене вредности одређеног периода, већ их трансформише тако да одговарају њеним потребама и мења перспективу од мушке ка женској, а управо се тиме водила и у делу *Гертруда одговара*, ревизији Шекспировог комада *Хамлејт*, тј. једне од најзначајнијих сцена 3.4.

Гертруда представља један од најзагонетнијих женских ликова светске књижевности и засигурно један о којем је критика оставила велики траг. Најчешће је у критичким освртима представљана управо онако како су је видели њен син Хамлет и дух њеног супруга, као пожудна и неверна жена. Феминистичка критика је покушала да протумачи њен лик на мало другачији начин. Један од првих осврта пружила је Керилин Хеилбрун у својој студији *Лук Хамлејтове мајке* (*The Character of Hamlet's Mother*) у којој је преиспитала претходно изнете ставове утицајних теоретичара с почетка прошлог века, Бредлија и Вилсона. Она је истакла да је Гертруда била интелигентна и проицљива жена обдарена талентом за концизан и директан говор (1957: 204). Ребека Смит је у својој интерпретацији лика Гертруде истакла да су њене речи и дела производ једне благе и послушне жене, која се нашла у процепу између лојалности према супругу и сину. Она воли и једног и другог, а њихов конфликт је оно што је чини несрећном и збуњеном (1983:194). И Аделман у анализи лика Гертруде не налази негативне особине и истиче да пажљивим читањем Шекспировог комада опажамо пре жену која је збуњена, него зла, а да је њена сензуалност, на коју су многи указивали, мање очигледна од њене бриге за супруга и сина (1992: 15).

Бројна су питања која нам намећу критички осврти на Шекспирову краљицу Данске. Да ли је била Клаудијев саучесник у убиству Хамлета старијег? Да ли је волела своје мужеве или је била са њима у браку само због статуса? Да ли би се њена смрт могла протумачити као самоубиство са циљем да заштити сина? Док је сва ова и многа друга питања чине интригантном хероинском популарног канонског текста, она је истовремено чине и само женом, чији се глас у Шекспировом комаду једва чује и чије реплике у виду неколико изговорених реченица засигурно нису довољне да бисмо формирали став о њеној страни приче. Једно од главних полазишта феминизма да увек постоји и друга страна приче јесте оно што је вероватно и инспирисало Атвудову да је оживи у свој брзој/инстант (*flash fiction*) краткој фикцији и да јој да прилику да говори у своје име (TOLAN 2021:109).

У овој причи Атвудова примењује технику родне ревизије и мења начин приступа анализи лика Гертруде, те нуди једну алтернативну верзију добро познатог канонског текста. Уместо Хамлетовог монолога, који чини већи део напред поменуте сцене у оригиналном комаду, Атвудова у својој верзији нуди Гертрудину страну приче. Гертруда је та која је сада у центру пажње и која не само да одговара Хамлету, већ носи цео монолог, а лик Хамлета је сведен на пасивну фигуру чији се ставови могу назрети кроз њене коментаре (Nischnik 2006: 156–157). Атвудова и у наслову свог дела користи женско име, те тако истиче важност жена уопште као и то да је њено дело заправо Гертрудина реакција на Шекспиров оригинални текст, али и на различите интерпретације од периода његовог објављивања, па све до данас. У анализи и разумевању ове ревизије од изузетне је важности познавати интертекст, тј. оригинално дело, јер Атвудова узима различите елементе канонског текста и на пародичан начин их мења. Наиме, Гертрудин монолог

није непрекидан, већ испрекидан паузама кроз које можемо закључити да су Хамлетови коментари из оригиналног текста с намером избачени. Све што изговара Гертруда представља заправо одговор на Хамлетове нападе и оптужбе у Шекспировој верзији, а које морамо посматрати као утишани интертекст. Уколико бисмо оба текста ставили један поред другог, веома лако бисмо могли да реконструирамо цео дијалог. Такође, оно што се увиђа јесте и то да Атвудова у својој краткој фикцији не прати Шекспирову хронологију, већ гради лик Гертруде кроз низ неких специфичних момената, који посредно мењају Хамлетов дискурс у интертексту. Нераскидивост текста и интертекста у анализи сличности и разлика лепе Хамлетове мајке и краљице Данске говори о тексту као о мултидимензионалном простору у којем се мешају и сударају различити светови, светови канонског и пост-модерног, Шекспира и Атвудове, Атвудове и неких претходних аутора који су понудили своје интерпретације Шекспировог текста, али и не мање важног сусрета Атвудове и читаоца, а све то води до стварања једног новог фиктивног света пуног несигурности и двосмислености (Николић 2016: 136). Ипак, какву нам то Гертруду представља Атвудова и колико се она разликује од Гертруде из оригиналног комада?

3. ГЕРТРУДА ГОВОРИ. Хипотеза да је моћ језика велика и да је обично у рукама мушкараца јасно се види у чињеници да Хамлет у Шекспировом делу говори више од половине текста и да се радња сагледава из његове перспективе. Међутим, кроз поменуту интертекстуалну анализу интересантно је посматрати како моћ говора и језика уопште, уколико бива препуштена женама, може променити концепт реалности заснован на универзалним истинама. Гертруда у Атвудиној краткој фикцији користи дату моћ говора и на тај начин потпуно трансформише предодређене родне улоге. Када је Хамлет у оригиналном тексту напада због брзе удаје за његовог стрица, она реагује у складу са статусом које су све жене имале у Елизабетанској и Јакобинској Енглеској, потчињено и субмисивно, уплашена због тога каква ће бити реакција њеног сина. Овој Гертруди недостаје самопоуздање, а слика коју гради о себи искључиво је под утицајем слике како је виде мушкарци у њеном окружењу. Уместо да покуша и каже нешто у своју одбрану, ова Гертруда једва успева да прозбори неколико речи, али и у тим настојањима бива убрзо обесхрабрена под утицајем Хамлетових доминатних реторичких способности. Оваква представа Гертруде у Шекспировом комаду истиче у први план сексуалну моралност периода и чињеницу да се од жена очекивало да потискују своју сексуалност (Николић 2016: 138). За разлику од Шекспирове Гертруде, Атвудина Гертруда говори, одликују је самопоуздање, одлучност и нескривена сексуалност и не само то, она је та која води сада овај једностранни дијалог, док је Хамлетов лик сведен на пасивну присутност током ове сцене (Нисички 2009: 71). Кроз њен говор који је директан, често обојен иронијом и помало увредљив, Атвудова нам даје могућност да промислимо о новим родним улогама жена, јер је њена Гертруда типична представница 21. века.

Атвудина адаптација почиње Гертрудиним помињањем Хамлетовог имена, чиме се намеће интертекст. Кроз коментаре о томе како је Хамлет добио име, она кроз хумор деконструише патријархалну представу о њему, али и о осталим мушкарцима. У њеном тексту Хамлет није херој, млади интелектуалац који воли дуге монологе, већ студент који не воли да чисти, живи у прљавом стану и који се плаши женске сексуалности. Када се ради о његовој жељи за осветом, која је једна од главних тема Шекспировог комада, у Атвудиној причи она је сведена на уобичајену тензију која постоји између очуха и сина. За разлику од Шекспировог текста лик оца, Хамлета старијег, такође није приказан у позитивном светлу и Гертруда га не види као невину жртву, већ, напротив, истиче да је он неко ко је учествовао у њеном потчињавању и да је она морала да се прилагоди његовим жељама. За разлику од „старе“ Гертруде која се свом првом супругу обраћа са „мој господару“, Атвудина Гертруда заступа сопствене интересе, говори слободно о својим жељама и поривима и представља оличење сексуално ослобођене жене. На Хамлетову опаску у оригиналном делу да је Клаудију недостижна величина његовог оца, Гертруда у Атвудиној верзији у духу савременог доба сасвим слободно упоређује двојицу мушкараца. На овај начин, ауторка исцртава неке нове портрете не само Гертруде, већ и Офелије, које су као једини женски ликови у Шекспировом комаду биле представљене као пасивне фигуре, потпуно одређене сексуалном моралношћу периода у којем су живеле и од којих се очекивало да своју сексуалност потисну из једног или другог разлога. Примера ради, од Офелије као младе девојке очекивало се да сачува невиност до брака и то је нешто на шта је њен брат стално подсећао. С друге стране, од Гертруде, као старије жене и удовице, очекивало се да нема право на сексуалност, тј. да је по Хамлетовим речима то било потпуно непримерено за њене године. Атвудина Гертруда одбацује оваква родна ограничења, отворено говори о односу са својим првим супругом, па тако показује да је сексуално много слободнија од свог сина (Nischnik 2009: 72).

Оно због чега је Атвудова била често на мети феминиста је опис женских односа у њеним делима. Тако на пример у овој ревизији Шекспировог дела, она описује Офелију на веома негативан начин, као неког ко није достојан њеног сина. Таква негативна карактеризација јединог другог женског лика је не чини мањом заступницом феминизма, већ пре би се рекло реалистичнијом. Она кроз Гертрудин осврт на Офелију показује да су жене и њихови односи нешто што патријархат подржава и да до већине конфликта међу женама долази због мушкараца. Она такође зна да су такви конфликти део стварности, јер је и сама била жртва напада жена, онда када су је оптуживали да је радила против феминизма.

Док се са сигурношћу може рећи да је Атвудова у својој краткој фикцији приказала једну модерну верзију Шекспирове Гертруде, јасно је да њена намера није била да пише о савршеној еманципованој феминисткињи или само о родним улогама. Њена протагонисткиња није безгрешна и беспомоћна жртва патријархалног система, већ само жена, која је у стању да почи-

ни и нека злодела из оправданих разлога, као и неко кога поред позитивних одликују и неке негативне особине. Док ова „нова“ Гетруда отворено признаје кривицу и убиство првог супруга, Шекспирова Гертруда се руководи стратегијама и покушава да сакрије своја осећања. Атвудина Гертруда се супротставља и брани, док Шекспирова Гертруда остаје нема чак и када бива нападнута. Док Атвудина Гертруда има вољу за животом и самопоуздање, сконцентрисана је на сопствене потребе и прихвата одговорност за своја дела, ова Гетруда није заправо „боља“ Гетруда. Она је пре слободнија, одлучнија Гетруда која се боље уклапа у време у којем слика коју жена има о себи не зависи од онога како је виде мушкарци (Nisnik: 71). Ова нова Гертруда има право да буде то што јесте, док Хамлет и Шекспир немају право да јој због тога суде. На овај начин Атвудова не пружа само нову слику жене, већ својом кратком фикцијом улази у дијалог са енглеским књижевним каноним, Шекспиром, али и свим оним ауторима који су дали своје осврте на ово канонско дело (CUDER-DOMINGEZ 2003).

4. Ко је ХАСАНАГИНИЦА? Већ у Фортисовом запису у путопису *Viaggio in Dalmazia* (1774), усмена балада у наслову има „име“ „главне јунакиње“: „Жалосна пјесанца племените Асанагинице“, да би се у Вуковом препису наслов свео само на *Хасанагиница* (1814). Исти је случај и са драмом Љубомира Симовића, али и текстовима других аутора, којима је ова усмена балада послужила као предложак.¹ Верујемо да бисмо тешко нашли већи број примера књижевних текстова где је именовање неусклађеније са могућим деловањем *јунака* на плану текста. Истина, све се *врши* око Хасанагинице, али би требало нагласити чињеницу „око ње“. Делује да је читава окосница драмског заплета узрокована њеним *не/деловањем*, међутим, ближе истини је да се у Хасанагиници само зрцале *не/деловања* осталих актера, пре свега мушкараца – супруга и брата.

Пођимо само од њеног „имена“ – *означена* по мужу, она нема властито име, Хасангиница је жена која припада Хасанаги.² Џудит Батлер на једном

¹ Поред Симовићевог познато нам је још седам текстова са истим предлошком, од којих онај Томислава Бакарића носи име по Хасанаги, а Ирфана Хорозовића по Имотском кадији, док су остали насловљени са *Хасанагиница*. Реч је о делима Алексе Шантића, Милана Огризовића, Алије Исаковића, Нијаза Алиспахића и Ника Топића. Креиране су и опере, композитора Асима Хорозића, по либрету Нијаза Алиспахића (премијерно изведена у Сарајеву 2000. године), те Растислава Камбасковића, по тексту драме Ј. Симовића (изведена на Дан Народног позоришта у Београду 2009. године).

² „Postoji već cijeli korpus tekstova koji su uvjerljivo pokazali da je ime dio društvenog ugovora, a njegova ideologijska funkcija osiguravanje identiteta subjekta u vremenu bez njegova eksplisitnog ili implicitnog opisa, te da je uvjet te prve identifikacije legitimiranje maskulinom i heteroseksualnom normom. U toj zoni falusne kontrole, Hasanaginica se pokazuje kao dvostruko „skrivena žena“: zapravo, ono što folkloristika obično skriva pod eufemizmom patrijarhalne norme, činjenica je da ova „junakinja“ uopće nema vlastita imena, da je ona identificirana samo i jedino preko sižeom kreirane mreže, u prvom redu, srodničkih odnosa“ (MORNAK-BAMBURAĆ 2005: 308).

месту каже: „Biti dozvana kao „žena“, „Jevrejka“, „perverznojakuša“, „crnkinja“ ili „Čikana“, može se čuti i protumačiti i kao afirmacija i kao uvreda, u zavisnosti od konteksta (gde je kontekst delatna istoričnost i prostornost znaka)“ (2012: 91–92). Именовање жена по мушкарцима којима *ipriyagaju* у мање или више патријархалним културама део је конвенције, симболичког етикетирања које доводи до креирања имагинарног идентитета жене (кћери, сестре, супруге, мајке).³

Дакле, Хасанагиница јесте супруга – мајка – сестра – кћи, па тек на самом крају жена – особа. Она јесте и у усменокњижевном предлошку и у Симовићевој драми „добра када и од рода добра“, чак је у другом тексту „интелектуално и духовно најмоћнија личност“, али је „потпуно немоћна да мења свој положај“ (ЕГАНОВИЋ 2017: 846). Она је, речју, потчињена, производ наметнуте моћи механизма патријархалног система, моћи која је „поунутрашњена“, јер „potčinjavanje se uostalom i zasniva na temeljnoj zavisnosti od diskursa koji nikada nismo izabrali, a koji nas, paradoksalno, pokreće i podržava našu moć delovanja“ (BATLER 2012: 10), и стога: „У свим случајевима, моћ која испрва изгледа као нешто спољашње, наметнуто субјекту, нешто што присиљава на потчињавање, добија психичку форму која успоставља самоидентитет субјекта (BATLER: 11).

5. ХАСАНАГИНИЦА ГОВОРИ. У усменој балади Хасанагиница проговара четири пута (КАРАЦИЋ 2006: 522–524). Два пута се обраћа брату бегу Пинторовићу – констатујући срамотни захтев супруга, који је одваја од деце, а потом са молбом да је не удаје ни за кога. Трећи „говор“ је посредан – брат у њено име пише Имотском кадији *uyuyistivo* за младеначку *oiremu*, а четврти је у виду обраћања „старјешини свата“, којег Богом братими са молбом да заустави сватове како би даровала децу.

Драмски текст, јасно, омогућава шири опсег вербалног деловања, тако да „иако ништа не може изменити, Симовићева Хасанагиница, ближе једном модерном сензибилитету и поимању, бар исказује своју побуну“ (ПЕШИКАН ЉУШТАНОВИЋ 2009: 78). Она, иако свесна моћи света који кроје мушкарци, ипак не види Хасанагу као бога (Симовић 2002: 28)⁴, она жели да „разуме“ тај свет (29) у коме се мајке одвајају од сопствене деце зарад сујете и импотентности, небитно да ли је реч о сексуалној, емотивној или политичкој. Не нашавши разумевање ни код брата, схвата да је у том свету мања и од јулета којим једни у друге пуцају: „Ставиш ме овде, ставиш онде, преместиш, / одмоташ, / замоташ, / узмеш, оставиш, / започнеш, па опараш, па препочнеш... / Хоћемо ли од тебе тестију, иловачо, / или ћемо ћасу, иловачо, или саксију, / или окарину, / или лонац? / Иловача бар нема језика⁵... (37). Јасан

³ Уп. БАТЛЕР 2012: 92.

⁴ Сва упућивања и наводи су из издања Симовић, Љубомир. *Драме*. Београд: Стубови културе, 2002. Број у загради означаваће број стране у овом издању.

⁵ Управо језик је основна разлика између једне и друге *иловаче*, чега је Хасанагиница свесна.

је иронијски контекст ових речи на рачун мушкараца и света који „стварају“. Међутим, и тај свет је попут мишоловке, јер су и његови креатори сами покорени, сведени на део већег механизма, а над сваким од њих лебди Дамоклов мач како сопствених речи и деловања, тако и оних који су изнад њих у ланцу власти и моћи.

Хасанагиничине речи се, надаље, развијају у два плана, јер се и њена егзистенција ломи у две равни: једна је свет сновног, меланхолије и простора извесне смрти,⁶ а друга је онострано – простор где се још, иако минимално, може деловати и исказати бунт, мада је смрт и овде извесна. Хасанагиница је свесна да њене речи неће променити свет, да се у том свету „њима“ не може ништа објаснити, па каже: „Говорим, говорим, / а реч по реч / све даље и даље од оног што хоћу да кажем“ (62). Брат јој чак и забрањује да говори без дозволе у тренутку када почиње да му саопштава шта заиста мисли о њему, а у једном дијалогу прети јој и физичком казном. Чини се да ниједан од ових мушкараца нема самопоштовање, а чито је да им једна жена представља само средство за манипулацију у политичким играма.⁷ У тренутку када схвата да, иако је даје у Имотско, без питања, као животињу, брат ипак зазира од њених могућих поступака, Хасанагиница користи сопствену моћ говора како би остварила последњу жељу – да види још једном дете.

У први мах, рачунајући на братовљеве емоције, Хасангиница прети самоубиством, међутим, не изазвавши очекивану реакцију, проговара језиком за који, у очајању, схвата да му је једино разумљив. Почиње да му прети⁸ да ће га осрамотити, да ће се разголитити, бити вулгарна међу мушкарцима, псовати султана, његову мајку, везира... Она иступа као жена која нема више шта да изгуби и каже: „Зинуо би ти кад би видео / шта све може да

⁶ Меланхолија је овде изазвана својеврсном забраном Хасанагиничине љубави од пре седам година, када је уместо Имотском кадији дата Хасанаги. Након свега, покојни кадија постаје пожељни младожења. Заправо, Хасанагиницу само постојање детета дели од потпуног утапања у свет сновног, оностраног, меланхоличног, који је све више обузима након Хасанагине одлуке. Све ово резултира и њеном истинском смрћу на крају драме, јер, суштински, њена душевна смрт латентно је присутна све време. Овакво стање могли бисмо протумачити речима Џудит Батлер, иако се мисли на забране различитих љубавних односа, па и хомосексуалних: „Zabrana nekih vrsta ljubavi proizvodi melanholiju u temelju subjekta (koja mu, stoga, stalno preti podrivanjem i razaranjem temelja), koju odaje neprekidna i nerazrešiva žalost. (...) Melanholija cepa subjekt obeležavajući granicu do koje se može prilagođavati. (...) Shvaćen kao zabrana, taj gubitak inauguriše subjekt i preti mu razaranjem“ (2012: 26–27).

⁷ Гејл Рубин (2003) пишући о „трговини женама“ и налазима у етнографској грађи, између осталог, каже: „U izvesnim društvima, kakvo je pleme Nuer, cena neveste se može pretvoriti jedino u neveste. U drugim, cena neveste se može pretvoriti u nešto drugo, recimo, u politički ugled. U ovom slučaju, ženin brak je obuhvaćen političkim sistemom“ (141); „Srodstvo i brak su uvek deo ukupnih društvenih sistema i uvek su uključeni u ekonomske i političke aranžmane“ (142). Не ради ли се у Симовићевој драми управо о оваквој трговини?

⁸ „Iako pretnja nije isto što i sam čin koji nagoveštava, ona je i dalje čin, koji ne samo da najavljuje nadolazeći čin, nego u jeziku registruje određenu silu, silu koja nije samo nagoveštaj nego i uvođenje sile koja sledi“ (BATLER 2014: 159).

учини човек / када оугла на срамоту!“ (76). Оваква претња допире до Пинторовића, јер он верује у то да још увек има шта да изгуби.

Занимљиво је да Симовић не дозвољава дијалог између Хасанагинице и Хасанаге. Наиме, када се и сретну, они више нису у истом свету. Заправо, као што смо рекли, она одавно насељава други простор, а у овоме говори / дела само ради последњег сусрета са дететом. У коначном Хасанагином монологу сазнајемо да је и његов чин узрокован стидом, који је осећао пред супругом. Тек након Хасанагиничине смрти отворио се простор за истину: иако насилно удата за недрагог, она је ипак до тренутка насилног сексуалног чина, изазваног дејством беса и алкохола, успевала да сачува макар интегритет тела, што је, чини се, до сада у литератури било занемаривано.

Након њене смрти добијамо одговор и на питање „да ли је моћ деловања језика иста као и моћ деловања субјекта“ (Батлер 2014: 157). У овој драми је одговор дао Муса: „Да није умрла, нико јој не би верово“ (115). Тумачећи овакав исказ, Владислава Гордић Петковић каже следеће: „Žena u patrijarhalnom poretku nema jezik,⁹ ni slobodu govora, njenim rečima se ne veruje, dok se, opet, njeno nemoćno ćutanje tumači kao odsustvo emocija i obzira. Она може своје постојање да исаже само смрћу. Dokaz njenog integriteta je smrt, a smrt je mera njene lojalnosti. (...) Jedino mrtva Hasanaginica može da bude odana žena i požrtvovana majka, jedino tako da s potpunim mirom, gotovošću i krotkošću primi muževljev poljubac“ (2020: 272).

Усмена балада *Хасанаџиница*, ма колико била целовита уметничка творевина, очито је да читаоцима/ствараоцима, још од прве половине 20. века,¹⁰ представља текст са својеврсним лакунама. У зависности од аутора оваква места попуњавана су у складу са њиховим поетикама, али и историјским контекстом. Од свега наведеног зависило је у коликој мери ће се поштовати оквири задати усменокњижевним предлошком.

Симовић је сачувао основну линију *радње*: љутња, стид, *оџиушијање* супруге, поновна удаја, смрт. Међутим, увођењем нових ликова и давањем свим ликовима умногостручене моћи говора, поред патријархалних оквира, који подразумевају мушко-женске односе, развио је и додатни друштвени/политички оквир. У тим оквирима главним ликовима додељују се димензије које употпуњују њихову психологизацију и надограђује мотивисаност за делање. Овакво читање/дописивање *Хасанаџинице* отвара нове могућности за тумачења садржаја смештеног како у време-простор њеног настанка, тако и у савремене оквири. Наиме, осим што су Симовићеви јунаци жртве патријархата на овим просторима (који се осипа, али не нестаје у потпуности),

⁹ Zanimljiv je stav Mirman Mornjak-Bamburać da je čitava pesma, ako se izuzme njen početak u vidu slovenske antiteze, *stihovana razrada zakonika* (308). Međutim, još je intrigantnija autorkina teza o *ženskim glasovima* u baladi, emanaciji usmenih pavačica od kojih su zapisivači mogli čuti pesmu (317–319).

¹⁰ Вуково читање и *препис*, те измене у тексту, тицале су се, углавном, лексичких питања (в. Караџић 2006).

они су и својеврсни зоон политикони, тако да њиховим активностима, поред емоција, управљају и различите друштвене/политичке законитости.

У оваквом друштву, све – деловање и говор – потенцијална је мишоловка за сваког од актера. Сваки од њих прожет је одређеном трагичношћу, а женски ликови, на челу са Хасанагиницом, понајвише, јер она, и поред *осавремењавања* додељеном моћи говора – претње, завршава двоструком смрћу: душевном и физичком. Дакле, и у овом тексту, без обзира на одређену *еманципованост*, коју јој додељује аутор, жена која говори има ограничenu моћ деловања на свет мушкараца, а верује се само њеном *веледелу* – смрти.

УМЕСТО ЗАКЉУЧКА. Анализирајући текстове адаптација *канонских* текстова показали смо на који начин и у којој мери аутори вишеструко различитих културних провенијенција, доделивши својим јунакињама моћ говора, доприносе изменама на релацији маргина – средиште. У тексту М. Атвуд Гертруда иступа из позиције жене краја 20, односно 21. века. Њен говор има утолико моћ да је, надгласавши мушкараца, дефинише као жену која има став, потребе и слободу да о томе говори. Са друге стране, јунакиња Љ. Симовића, без обзира на дату својеврсну моћ говора, не успева да искорачи из *патријархалног канона*.¹¹ Она тек уз претње срамотним делањем успева да измени одређене одлуке мушкараца¹² у свом окружењу, али јој се заиста поверује тек након смрти.

Немогуће је износити шире закључке само на основу анализа двају текстова о томе колико се разликују *западно* и *источно* померање са *маршине* у односу на *канон* (не само књижевни). Лаконски се може рећи: да, на Западу је то мало другачије, Исток је и даље, *феминин*, *јасиван*, *субмисиван*, *патријархалан* и сл. Међутим, ако бисмо искорачили из *шекста* у *живој*, у којој мери можемо говорити о томе да је у одређеним тачкама глоба *ценитар* доживео потпуни преображај захваљујући *маршени*? Све докле год се жене игде боре за *право гласа*, па макар се то односило и само на неједнаке зараде за исти посао, докле год има потребе уопште говорити о правима жена, зар није јасно ко та права и даље држи под присмотром? Да, жене у већини држава имају право да говоре, али – да ли реч по себи има моћ?

¹¹ Кратак преглед *јушовања* баладе дала је у свом тексту Нирман Морњак-Бамбураћ, што отвара простор за причу о *идејним* и потенцијално проблематизовање чијем, заправо, књижевном канону ова песма припада (в. 316–317), да би на крају изнела и следеће ставове: „I sve nevolje s procesom kanonizacije ove literature nisu samo tlapnja „male književnosti“ da se njene vrijednosti mogu bez ostatka upisati u obrasce glorifikacijskih marifetluka koje je „zapadnjački kanon“ htio pridržati za sebe, već se radi i o tome da smo suočeni s gino-, a ne s androcentričnim modelom kanonizacije, što na nečuvен način baca svjetlo na „tajnu Hasanaginice“!“ (323).

¹² Истина је да су и мушкарци у овој драми жртве не само патријархата, већ и, у већој мери, једног опасног друштвено-политичког механизма, за који можемо поставити питање да ли је слика само једног древног времена. Међутим, анализе ових проблема и релација излазе из оквира нашег истраживања.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- ЕГАНОВИЋ, Фата. Двострука трагичност лика Хасанагинице у драми Љубомира Симовића. *Лейбойис Мајице српске*, књ. 500, св. 6 (2017): 845–852.
- ПЕШИКАН ЉУШТАНОВИЋ, Љиљана. Транспозиција усмене баладе у Симовићевој *Хасанагиници*. *Како је била кнежева вечера: усмена књижевност и традиционална култура у српској драми 20. века*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, 2009, 65–82.
- СИМОВИЋ, Љубомир. *Драме*. Београд: Стубови културе, 2002.
- СТЕФАНОВИЋ КАРАЦИЋ, Вук. *Српске народне њесме*. Прир. С. Самарџија. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2006.
- *
- ADELMAN, Janet. *Suffocating Mothers*. London: Routledge, 1992.
- ATWOOD, Margaret. *On Writers and Writing*. London: Virago, 2015.
- ATWOOD, Margaret. Gertrude Talks Back. M. Atwood (Ed.). *Good Bones and Simple Murders*. New York: Doubleday, 2001, 16–19.
- BATLER, Džudit. *Psihički život moći: teorije pokoravanja*. Prev. V. Bogojević, T. Popović, T. Tabački. Beograd: Centar za medije i komunikacije, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, 2021.
- BATLER, Džudit. O lingvističkoj ranjivosti. *Strategije čitanja*. Prir. Mirjana Stošić; [prev. Ana Došen... [et al.]]. Beograd: Fakultet za medije i komunikaciju: Centar za medije i komunikacije, 2014.
- CUDER-DOMINGUEZ, Pilar. *Rewriting Canonical Portrayals of Women: Margaret Atwood's Gertrude Talks Back, 2003*. <<https://www.lsj.org/web/literature/atwood-gertrude.php>> 08.03.2022.
- FOUCAULT, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of Prison*. London: Penguin, 1991.
- GORDIĆ PETKOVIĆ, Vladislava. Između stida, pobune i ponosa: dramske junakinje Ljubomira Simovića i Borislava Mihajlovića Mihiza. *Mesto stida i ponosa u religiji, filozofiji i umetnosti*. Prir. Z. Kuburić, A. Zotova, Lj. Ćumura. Novi Sad: Centar za empirijska istraživanja religije; Beograd: Poriđni razgovori, 2020, 265–275.
- HEILBRUN, Carolyn. The Character of Hamlet's Mother. *Shakespeare Quarterly* 8 (2) (1957): 201–206.
- MORNJAK-BAMBURAĆ, Nirman. Hasanaginićino naslijeđe – rizici ženske priče. *Treća*, br. 1–2 (2005): 305–327.
- NIKOLIĆ, Milena. Gertrude and Grace: Margaret Atwood's *Gertrude Talks Back* and Alias Grace. *Central European Journal of Canadian Studies* 10 (11) (2016): 135–147.
- NISCHIK, Reingard. M. *Engendering Genre: The Works of Margaret Atwood*. Ottawa: University of Ottawa Press, 2009.
- NISCHIK, Reingard. M. Margaret Atwood's Short Stories and Shorter Fictions. C.A. Howells (Ed.). *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, 145–160.

- POUND, Ezra. *Make it New: Essays*. London: Faber & Faber, 1934.
- RUBIN, Gejl. Trgovina ženama: beleške o „političkoj ekonomiji“ polnosti. Ž. Papić, L. Sklevicky (ur.). *Antropologija žene*. Prev. B. Vučićević. Beograd: Knjižara Krug: Centar za ženske studije, 2003.
- SAID, Edward. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage, 1994.
- SHAKESPEARE, William. Hamlet. M. C. Waldrep & T.N.R. Rogers (Eds.). *Four Great Tragedies: Hamlet, Macbeth, Othello, and Romeo and Juliet*. Mineola: Dover, 2005, 1–105.
- SMITH, Rebecca. A Heart Cleft in Twain: The Dilemma of Shakespeare's Gertrude. C. R. S. Lenz, G. Greene, & C. T. Neely (Eds.). *The Woman's Part: Feminist Criticism of Shakespeare*. Urbana: University of Illinois Press, 1983, 194–210.
- TOLAN, Fiona. Margaret Atwood's Revisions of Classic Texts. C.A. Howells (Ed.). *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*. Cambridge: Cambridge University Press, 2021, 109–123.

Aleksandra R. Popin
Violeta M. Janjatić

DOES LANGUAGE INHERENTLY HOLD POWER?
(HASANAGINICA AND GERTRUDE SPEAK)

Summary

Drawing on the ideas of poststructuralists, postcolonialists (led by Edward Said) and their discourse on the creation of literary canons and the relationships between the center and the margins, that is, the notion that narrative power or the ability to silence certain narratives is of great importance to culture, has led to a significant overlap between feminism and postcolonialism. Both theories aim to question the canon and include neglected voices within it. Revisions of canonical texts and their adaptations serve this purpose. This paper will engage in a comparative analysis of the adaptations of original works – Ljubomir Simović's drama *Hasanaginica* and the famous Act 3, Scene 4 of Shakespeare's *Hamlet*, presented in the form of a short story titled “Gertrude Talks Back” by Margaret Atwood.

Gertrude is one of the most intriguing heroines in world literature, both due to the ambiguity of Shakespeare's text and the fact that her voice is barely heard in the work, leaving room for numerous questions and interpretations from the only offered – dominant perspective: Hamlet's speech reaffirms the power of male language. Atwood attempts to demonstrate the possibilities of female speech, which would transform established concepts, through which women are portrayed in canonical texts.

In Simović's *Hasanaginica*, the heroine also gains the power of speech, accompanied by an amplification of the words of other characters, representing a significant step forward compared to the oral source. Additionally, Simović adds a political framework to the familial-social-traditional one. However, the extent to which the power of speech

in this work can be equated with the power of the character's actions remains an open question.

In Atwood's text, Gertrude speaks from the perspective of a woman from the late 20th or 21st century. Her speech holds enough power to define her as a woman with opinions, needs, and the freedom to express them, overpowering the male character. On the other hand, the heroine in Simović's play, despite possessing a certain power of speech, fails to break free from the patriarchal canon. Only through threatening, shameful acts does she manage to change some decisions of the men around her, but her true credibility comes only after her death.

In conclusion, the question remains open as to how much and in what ways these adaptations truly impact the canon and the center-margins relationship.

Dr Aleksandra R. Popin
Državni univerzitet u Novom Pazaru
Departman za filološke nauke
SP Srpska književnost i jezik
apopin@np.ac.rs

Dr Violeta M. Janjatović
Državni univerzitet u Novom Pazaru
Departman za filološke nauke
SP Engleski jezik i književnost
vjanjatovic@np.ac.rs

Др Радмило Н. Маројевић

ЊЕГОШЕВ СТИХ „ОТВАРА[Ј] ЈОЈ КЊИГЕ НА ПРОРОКЕ,“ [ГВ 836] С МОРФОЛОШКОГ И СЕМАНТИЧКОГ СТАНОВИШТА*

У серији радова у којима се упоређују лексичке и фразеолошке јединице које употребљава Стефан Митров Љубиша у *Пријовијесцима црногорским и њиморским* с одговарајућим јединицама из Његошевих пјесничких дјела овај чланак једно је од синтетичких поглавља. Анализиране лексеме и фраземе бацају свјетло на значење Његошевих израза, али и на могући језички утицај пјесника с Његуша на млађег савременика, прозног писца из Паштровића, који је био Његошев сљедбеник и приврженик. У овом раду ограничавамо се на један занимљив примјер који је у Љубишиним приповијестима преображаван у антикрилатему као специфични фразеолошки тип.

Кључне ријечи: Петар II Петровић-Његош, спјев *Горски вијенац*, Стефан Митров Љубиша, *Пријовијесци црногорске и њиморске*, коментар *Горској вијенца*.

1. Полазиште. Израз *отвараји књиџе на њороке*, посвједочен у 836. стиху *Горској вијенца*, представљао је једно од „тамних мјеста“ спјева. Ужи контекст за његово разумијевање представља синтаксички период који чине стихови 836–838, а шири – читава реплика Вука Мандушића, коју наводимо у формату критичког издања:

Бјеше ми се снаха помамила,
без пута је [беспута*]је] ништа одржати!
Отвара[ј] јој [отварај:ој] књиџе на пророке:
неки каже: „На сугреб је стала“,
неки каже: „Сплеле је мађије“.

* Рађено у оквиру научног пројекта *Пјесничка дјела Пејтра II Пејровића-Његоша у оригиналу и руским преводима* Института за славистику и филологију Паневропског универзитета Апеирон у Бањој Луци.

Свуд је води по манастирима
и чита[ј] јој [ичитāј:ōј] масла и бденија –
куми врага у све манастире
да остави снаху Анђелију,
куми врага – ништа не помаже!
Те ја узми [иѿѿ^ја^узми] троструку канцију,
ужени јој у месо [умѿсо] кошуљу:
враг утече некуд без обзира [бѿзобзѿра]
а оздрави снаха Анђелија.

[ГВ 834–847].

Наведене стихове у критичком издању (Марољевић 2005: 86) прате сљедеће текстолошке напомене (уз позивање на одговарајуће одјељке монографије *Текстологија Горској вијенца* која је критичком издању приложена):

- 835 ст. зн. 'морали смо да је пѿтѿмо (= вежемо) да не побјегне', дословно: 'без кѿнѿпā (којима смо је везали) ништа је није могло задржати на мјесту'
836 *ѿѿварāј јѿј* – у имп. реконстр. сугл. *ј* [...]; (ѿтварāти јѿј) *књиѿе на ѿрѿроке* – фраз. 'тражити у пророчким књигама шта јој је' [види т. 6.4]
837 *на сѿѿреб сѿѿѿѿѿи* – изр. у зн. 'нагазити на мјесто гдје су пси гребли'; Вук наводи пословицу: *Наѿѿѿио на сѿѿреб* (каже се у шали, кад по коме изиђу какве крaste) [Караѿић 1836: 188; Караѿић 1849: 185], али се у Црној Гори тако није говорило само у шали него се у то и вјеровало (кад се коме опришти кожа или кад душевно оболи)
840 *чиѿѿѿј јѿј* – у имп. реконстр. сугл. *ј* [...]; ст. зн. 'и читали смо јој молитве за оздрављење уз мазање посвећеним уљем и ноћне молитве за мир душе (тј. за изгон нечастивог)'
841 (у) *свѿ мāнасѿѿѿре* – ак. у зн. лок. '(у) свим манастирима' [...]
844 (тѿ) *ја* (ѿзми) – ном. личне зам. 1.л. с поб. дугосил. акц. и редукованом дужином [...]
845 *ужѿѿѿи* – дијал. имп. 2.л. јд. 'угнај', *ѿѿнаѿѿи ѿ мѿсо кѿѿѿѿѿу* (коме) – фраз. 'добро ишибати (кога) да му остану модрице по тијелу' [...]
847 *а* – саставни везн. у зн. 'и' [...]

У т. 6.4. монографије *Текстологија Горској вијенца*, односно у одговарајућем поглављу *Фразеолошке реконструкције* које је 836. стиху посвећено (Марољевић 2005: 543–547), изнесено је, с исцрпном историјом питања, наше тумачење израза (отварати) *књиѿе на ѿрѿроке* с критиком претходних покушаја објашњења загонетног стиха (сви ти коментари су били погрешни); претходно је тумачење изложено у реферату с међународног научног скупа „Династија Петровић Његош“ (Марољевић 2002: 197–198), али је расправа о Његошевом стиху: Отвара[ј] јој књиге на пророке, [ГВ 836] с морфолошког и семантичког становишта, тј. стварна историја питања, отпочела 1998. године, првим нашим чланком на тему *Горскоја вијенца аниѿикоментѿари* [види т. 3.(1)].

У овом раду употпуњује се историја питања уз навођење интертекстуалних паралела из *Приѿѿѿѿѿѿѿѿ црноѿорских и ѿриморских* Стефана Митрова Љубише и рјешава питање како је погрешно тумачење настало и чиме је мотивисано.

2. ИСТОРИЈА ПИТАЊА. Фразеологизам *оѿвараѿи књиѿе на ѿророке* представљао је једно од „тамних мјеста“ *Горскоѿ виѿенца*. Израз се погрешно тумачио равнo 130 година.

2.1. Посљедњи је стих „Отвара[j] јој књиге на пророке“ на традиционалан, али погрешан начин протумачио Александар Младеновић: „водио је умом поремећену снају код пророка да би они из књига открили узрок њене болести“ (Младеновић 1996: 197; исто у: Младеновић 1997: 78).

2.2. Наведено погрешно тумачење најприје је изнио први коментатор спјева, Стефан Митров Љубиша [види т. 7.(1)]. Затим га заступа, у свих својих десет издања, други коментатор спјева, Милан Решетар: „ходио пророцима да из књига виде што јој је и да јој нађу лијека [*вар.* што јој је, и да нађу лијека]“ (РЕШЕТАР 1890: 134; исто у: РЕШЕТАР 1892: 51; варијанту цит. по: РЕШЕТАР 1940: 50). Решетарево тумачење преузима Видо Латковић (изоставља крај, редигује замјеницу *ѿиѿо* и додаје свој коментар двају наредних стихова: „‘Ходио пророцима да из књига виде шта јој је’ (М. Р.); неки од њих кажу да је на сугреб нагазила, други да су је сплеле мађије“ (Бошковић–Латковић 1952/1957: 184).

2.3. У свом незавршеном коментару *Горскоѿ виѿенца* (који за живота није ни објавио) Данило Вушовић каже: „Пророци су они људи што из некаквих књига погађају што се коме догодило и шта ће му се догодити; Мандушић је, дакле, снаху водио пророцима да виде из књига због чега се помамила (исп. овде оно место код Вука из н. прип. ‘Кум риба’, где је неки човек, зато што су му деца стално умирала, ‘свуда... на пророчице ходио и на пророке књиге [књигу – Р. М.] отварао, али ништа фајдисало (користило) није““ (Вушовић 2004: 202).

Сам коментар није тачан, али је значајно навођење Вукове паралеле у којој је потврђен фразеологизам *оѿвараѿи књиѿу на ѿророке*: пророчице су отварале Библију, тј. библијске пророчке књиге, на овог или оног пророка [види т. 3.(1)]. Занимљиво је да коментатор, под утицајем текста *Горскоѿ виѿенца*, умјесто облика једнине (отварати) *књиѿу* (на пророке) наводи облик множине (отварати) *књиѿе* (на пророке). Замјена множине једнином у фолклорном запису је разумљива: етимолошка множина граматички је адаптирана као једнина [види т. 5.(2)]. Народну приповијетку *Кум риба* Вуку Караѿићу је послао Вук (Вуко) Врчевић [види т. 6.(1)].

2.4. Друкчије, али исто тако нетачно тумачење 836. стиха даје трећи коментатор спјева (имамо у виду објављене коментаре), Божидар Ковачевић: „836 читали јој молитве по манастирима“ (Ковачевић 1940: 67).

Тумачећи стихове 834–847 као цјелину, Трифун Ђукић се приближио тачном објашњењу: „Помамила, поманитала, полудела, да су је морали везати. Тражили смо лека по светим књигама; неки веле да је стала на оно место где псето закопа ногама (сугреб), неки опет да је замађијана; читали смо јој молитве у манастирима, кумећи и | самог врага да је остави, али је

све било узалуд, док није канција истерала ђавола! / Тако је и са потурицама, са којима – по Мандушићеву мишљењу – не помаже друго, осим борбе“ (Ђукић 1941: 153–154; исто у: Ђукић 1944: 159). Коментатор није објаснио о којој врсти „светих књига“ је ријеч нити је протумачио конструкцију са предлогом *на*, али је значајно што је искључио из коментара савремене „пророке“.

И Салко Назечић, у сарајевском јубиларном издању *Горској вијенца*, коментар везује за стихове 834–847, али парафразира само други пасус Ђукићева коментара (на значење 836. стиха се не осврће): „Прича Вука Мандушића о снахи Анђелији која му се ‘помамила’ алузија је на Турке, јер се и они не могу поправити без употребе силе“ (Назечић 1947: 162).

Ђуза Радовић, у једном од двају загребачких јубиларних издања *Горској вијенца*, полази од тога да израз (отварати) *књиџе на ѝророке* значи ‘(отварати) књиге што проричу’: „ишао код оних који отварају ‘књиге’ што проричу, тумаче узроке; то су могли бити и писмени људи, хоће или попови, који би отварајући насумце какву стару гатарску или обичну књигу по првим речима оног места на коме се књига отворила правили своје закључке, ‘гледали’ шта је узрок болести и давали савете“ (Радовић 1947: 202). У другом загребачком јубиларном издању *Горској вијенца* 836. стих се не коментарише (Варас 1947), као ни у цетињском јубиларном издању (Павићевић В. 1947: 202).

2.5. Образлажући погрешно тумачење својих претходника, Никола Банашевић 836. стих опсежно разматра: „ишао сам с њом до ‘пророка’ да виде из књига шта јој је (књиге су насумице отворане, а затим је којекаквим тумачењем првих речи проналажен узрок болести и даван савет како да се лечи). – Прецртавањем најпре написаних пет стихова, који почињу поменом манастира, и пребацивањем те приче на *ѝророке*, тј. на професионалне гатаре, Његош је хтео показати да се у Црној Гори таквим пословима нису бавили свештеници и калуђери (они су, како се види из следећих стихова, читали само специјалне молитве)“ (Банашевић 1973: 244; исто у: Банашевић 1993: 244). Банашевићева текстолошка анализа није била тачна [види т. 5.(3)].

2.6. Слободан Томовић контаминира Решетарево тумачење са Ђукићевим: „Водио је снаху код пророка да би они из светих текстова, ‘књига’, открили узрок њеној махнитости“ (Томовић 1986: 166; исто у: Томовић 1999: 538).

Димитрије Калезић није коментарисао отварање књига на пророке (Калезић 1994) иако се то од њега, као истакнутог богослова који је имао и филолошко образовање, највише очекивало.

Михаило Стевановић се у својим монографијама не осврће на форму и значење спорног стиха: у првом издању он (тачно) објашњава копулативни везник *а* у 847. стиху (Стевановић 1976: 75–76), док се у другом зналачки бави и глаголским облицима за приповиједање у стиховима из реплике Вука Мандушића (Стевановић 1990: 124–126). За стихове из Мандушићеве реплике Стевановић чак каже (само у другој монографији): „Они не привлаче

пажњу по томе што би садржавали тешко схватљиве мисли“ (СТЕВАНОВИЋ 1990: 124).

3. У његошологији се било, дакле, увријежило мишљење да *оѿварайѿи књиѿе на ѿророке* значи ‘водити кога врачарима да га гатањем и врачањем лече’ (СТЕВАНОВИЋ и др. 1983 I: 598) [види т. 4.(3)], што је у првѿ два своја издања био преузео, у модификованом облику, и Александар Младеновић: „водио је умом поремећену снају код пророка да би они из књиѿа открили узрок њене болести“ [види т. 2.(1)]. Од критике овог Младеновићевог тумачења и отпочиње стварна историја питања, односно образлагање тачног тумачења [види даље т. (1)].

3.1. Ја сам, у првом фрагменту својих *Горскоѿа вијенца антикоментѿара*, Младеновићево тумачење оспорио: „Стих, међутим, значи: тражио сам лијек за њену бољку у пророчким књиѿама (а не: ходио сам код пророка да они у књиѿама траже лијек за њену бољку). Ријеч је о библијским пророцима и пророчанствима из писане историје; да је Мандушић мислио на своје савременике-пророке, они не би отвараѿи књиѿе него би говорили из главе (ако су пророци), и Његош не би употреѿио конструкцију у акузативу множине с предлогом *на*“ (МАРОЈЕВИЋ 1998: 83; прештампано у: МАРОЈЕВИЋ 1999: 181).

3.2. У своме утку (Младеновић 1999) на моју прву критику његових антикоментара Александар Младеновић ову примједбу не помиње, али је зато у свом трећем издању, које је стварно објављено у прољеће 1999. године, покушао да ново тумачење стиха припише себи у заслугу преузевши из првог фрагмента *Горскоѿа вијенца антикоментѿара* то први пут изнесено адекватно тумачење стиха додавши, како би крађу мало замаскирао, имена старозавјетних пророка: „ради се очигледно о *ѿророчким књиѿама* [...], о књиѿама (како се називају у Старом завету) односно о текстовима старозавјетних пророка: Исаије, Јеремије, Језекиља, Данила, Осије, Јоила, Амоса, Авдије, Јоне, Михеја, Наума, Авакума, Софоније, Агеја, Захарије, Малахије и Натана. Могуће је да су се и текстовима старозавјетних пророка служили свештеници у својим молитвама за оздрављење одређеног болесника“ (Младеновић 1998: 100; исто у четвртном (Младеновић 2001: 87) и петом издању (Младеновић 2005: 67)). Да би крађу додатно замаскирао, позива се на шестотомни *Речник срѿскохрвајскоѿа књиѿевноѿ језика* Матице српске (Речник МС 1967 II: 756), али из њега селекује само множински израз *књиѿе на ѿророке* са семантизацијом ‘пророчке књиѿе’ [колико је тај лексикографски извор релевантан (и поуздан), види у т. 4.(1)].

У другом фрагменту *Горскоѿа вијенца антикоментѿара* ја сам крађу коментара пријавио научној јавности (МАРОЈЕВИЋ 2000: 182).

3.3. Ни у потоњем издању коментатор не помиње чије је тумачење преузео (Младеновић 2005: 67), али се сад позива и на други лексикографски извор – на *Речник срѿскохрвајскоѿа књиѿевноѿ и народноѿ језика* Српске

академије наука и уметности (Речник САНУ 1975 IX: 670). Како се коментатор служи овим лексикографским извором, и колико је тај извор поуздан за тумачење Његошевог стиха, размотрићемо у наставку расправе [види у т. 4.(2)].

4. У наставку ове студије случаја посебно ћемо размотрити лексикографске покушаје интерпретације Његошевог израза *ошварати књије на пророке*.

4.1. У Речнику Матице српске израз се наводи и у једнини и у множини: ~ на пророка, књиге на пророке нар[одски] *пророчка књија, пророчке књије* (Речник МС 1967 II: 756, s. v. *књија*), с двије илустрације, од којих је друга изолован Његошев стих (без наредна два с којима он чини један синтаксички период), а прва – сегментиран Љубишин прозни фрагмент: Отварао сам књигу на пророка. Лексикографска интерпретација је вишеструко фалична: 1° изостављањем уводног глагола, који је обавезна компонента израза, фразеологизам је сведен на бесмислицу; 2° контекст 836. стиха *Горској вијенца* није довољан за његово разумијевање; 3° Љубиша је изразе (ходити, отварати књигу) *на пророка/пророке* схватао у значењу адвербијала друштва ‘код пророка/пророка’ [види т. 7.(3,5,6)]; 4° Љубишин примјер је опосредован: погрешно тумачење Његошевог стиха најприје је изнио први коментатор *Горској вијенца*, Стефан Митров Љубиша [види т. 7.(1)] – и презео га у *Пријовијесцима* као антикрилатему.

4.2. У Речнику САНУ Његошев стих се не наводи, из њега је само презета (у загради) предлошко-падежна веза *на пророка: ошвориши (ошварати) књију (на пророка)* празн[оверје] *прорећи (прорицаши) будућности, наћи (налазиши) лек за неку болест, узрок несрећи и сл.* (Речник САНУ 1975 IX: 670, s. v. *књија*). Ни једна од двије потврде којима лексикографи илуструју израз не садржи, међутим, предлошко-падежну везу *на пророка* (ми те потврде наводимо непосредно из издања којима су се служили и лексикографи, и у нешто ширем контексту).

Прва потврда: Једна прича о ђавољем цару Али-Каторису казује ово. Један обољели Подгоричанин замоли Мола Бећира Сукнића, да му „отвори“ књигу и да нађе узрок и лијек његове болести. Мола Бећир му рече, да има начина да оздрави, само ако смије отићи на Ржанички Мост и поред њега ноћно сјести, па учинити око себе круг штапом. „Онда ће, рече му, доћи силовита војска, а ти питај само за Али-Каториса, и он ће ти лијек учинити“. (Дучић 1931: 283). – У етнографском запису се, дакле, не помиње ни сама именица *пророк*.

Друга потврда: Вјештица бацила мађије у корито, испод тоциља (оштрила), у Конавлима. Хотјела да уништи читаву задругу, ту су се почели крвнички гонити, свак је свакому био крив. Отишли су у пророка (гатаоца), па је пророк отворио књигу и казао: „Мађија вам је у кући, ја ћу је наћи“. И дошао,

прибрао сву кућу, и једва једвице нашао мађију испод тоциља, у кориту. (Вулетих 1934: 162). – У етнографском запису се помиње (у једнини) именица *ѝророк*, али се она користи у конструкцији (отићи) у *ѝророка* и с глаголом кретања – у значењу ‘(отићи) к пророку’.

Другим ријечима, лексикографски извори које Младеновић наводи не улазе непосредно у историју питања о коментарисању Његошевог стиха; стих је адекватно тумачење добио у нашим радовима, и на њега се издавач Младеновићевог издања *Горскої вијенца* [види т. 3.(3)] морао позвати и кад то коментатор пропусти да учини.

4.3. У једнотомном *Рјечнику* (уз пјесничка дјела П. П. Његоша) израз *ої̄варай̄и књӣе на ѝророке* није навођен – није објашњаван ни под једном од своје три лексичке компоненте (СТЕВАНОВИЋ–БОШКОВИЋ 1954/1957). Аутори *Речника језика Пејџра II Пејџровића Њејоша*, односно *Речника Њејошева језика*, како је овај двотомни рјечник насловљен на корицама, изразу *ої̄варай̄и књӣе на ѝророке* приписују значење: „водити кога врачарима да га гатањем и врачањем лече“ (СТЕВАНОВИЋ и др. 1983 I: 598, s. v. *ої̄варай̄и*). То значи да су лексикографи, као и Стефан Митров Љубиша 115 година прије њих, предлошко-падежну везу на *ѝророке* схватили као адвербијал друштва ‘(отварати књиге) код врачара’, а не атрибутивно ‘(отварати) пророчке (књиге)’.

5. Након тумачења израза *ої̄варай̄и књӣе на ѝророке* у критичком издању *Горскої вијенца* (МАРОЛЕВИЋ 2005: 543–547) извели смо три закључка.

5.1. Израз *књӣе на ѝророке* не значи ни „пророчке књиге“, како се тумачи у *Речнику Мајџице срїске* [види т. 4.(1)], ни „књиге што проричу“, како га је објашњавао Ђуза Радовић [види т. 2.(4)] – јер је употреба предлога на условљена глаголом *ої̄варай̄и*, без којег израз не може функционисати. То је једно.

5.2. Други закључак. Ријеч *Библија* имала је значење ‘књиге’, па би израз (отварати) *књӣе на ѝророке* значио ‘(отварати) Библију на пророке’. Књиге библијских пророка, или пророчке књиге, биле су посебан жанр у словенској писмености. Позната је староруска *Книга пророков с толковањима* (препис XV вијека са рукописа који је писао поп Упир Лихи 1047. године). У царској Русији су такве књиге биле веома популарне. Једна од њих је не тако давно фототипски издата [*Обзрение пророческих книг Ветхого завета*. Составил Алексей Хергозерский. Москва, 1998], са насловом на корицама *Пророческие книги*. Управо се на овакве књиге односи Његошев стих, на „књиге“ библијских пророка са тумачењима: отварала се књига на овог или оног пророка. Приповједачки императив *ої̄вара[j]* не мора да значи да је књиге отварао сам Вук Мандушић, али се ни то не искључује. Читалац (и тумач) одговарајућег одјељка пророчких књига закључио је, у конкретном случају на који се позива Његошев јунак, да један пророк каже: „На сугреб је стала“, а други: „Сплеле је мађије“.

5.3. Трећи закључак. Банашевићево текстолошко објашњење [види т. 2.(5)] не потврђује пјесников аутограф. Послије стихова 834–835, који су остали неизмијењени (само што у рукопису умјесто *ε* стоји *ю*) и на своме мјесту, Његош је био написао стихове 839–840 (опет са *ю*): *свудъ ю води ѿо манасѿирима, / и чийа іоѿ масла и бденія*, (ВГ л. 9 об.), па их је прецртао, затим је био написао наш 836. стих: *оѿвараіоѿ кнѿиѿ на ѿророке* – (ВГ л. 9 об.) а испред њега са стране дописао стихове 841–842 (са придјевом *младу* умјесто именице *снаху*): *куми враѿа у све манасѿири / да осѿави младу анђелію* (ВГ л. 9 об.), па је сва три стиха прецртао, да би опет наставио 836. стихом (овога пута написавши растављено прве двије ријечи *оѿвара іоѿ*), послије којег долазе стихови 837. и 838, а са новим распоредом и стихови које је претходно прецртао. Другим ријечима, прецртавање стихова условљено је промјеном њиховог редослиједа, а не замјеном једне концепције анализираних стиха (са свештеницима и калуђерима као „гатарима“) другом (са „професионалним гатарима“).

6. Приповијетка *Кум риба* објављена је тек у постхумном издању *Српских народних ѿрпивоѿједака* (у Бечу, 1870), и она почиње овако: „Некаквоме чоѿку умираху ђѿца: нека јѿдва крст дочекају а нека ни петнаѿст дана. Свуда је на пророчице ходио и на пророке кнѿигу отварао, али ништа фајдисало није, док некаква пророчица сјѿтује овога чоѿка и даде му некакав запис говорећи: [...]“ (КАРАЦИЋ 1870: 212; исто у: КАРАЦИЋ 1988: 212). Приповијетку је записао Вуко Врчевић у Боки Которској, али се Врчевићев текст (Архив САНУ, бр. 8552/258) разликује: „Помираху некаквоме човеку ђѿца и ѿдва су нека крст дочекали а неки ни петнаѿст дана уватили, а свуда *ε* залуду на пророчице одіо и на пророке кнѿигу отварао, али ништа фајдисало ниѿ, док некаква пророчица шѿтује овога човека и даде му некакав запис говорећи: [...]“ (КАРАЦИЋ 1988: 589).

Осим што показује Карацићев редакторски поступак којим су се (дијалекатске) прѿсте народне приповијетке (како их Врчевић жанровски одређује) прѿтварале у (канонске) српске народне приповијетке, варијантност не дотиче суштину: у фрагменту се јасно разликују два израза, јѿдан је (*х*)*огийѿи на ѿророчице* у значењу циља кретања (камо?) ‘иѿи к пророчицама’, који у *Горском вијѿенцу* није посвјѿдочен, а други *оѿвараѿи кнѿиу на ѿророке* као конкретизација значења уводне глаголско-именичке синтагме ‘отварати Библију (или зборник библијских пророчанстава с тумачењем) на јѿдног по јѿдног пророка’, који јѿсте у *Горском вијѿенцу* потврђен.

7. Закључићемо ову студију случаја, историје питања што се тиче, интертекстуалним паралелама с опусом Стефана Митрова Љубише.

7.1. У своме издању *Горскоѿ вијѿѿца* Стефан Митров Љубиша наводи стихове 836–838 као јѿдну синтаксичку цјѿлину – прва два стиха завршава запетом, а трећи тачком (гачком завршава и стих који ѿима прѿтходи):

Otvара joj knjige na proroke,
 Neki kaže: “na sugreb je stala,,,
 Neki kaže: “splele je magije.,,

Уз сва три стиха синтаксичког периода Љубиша везује по једну напомену:

- 836 Knjige zvane *roždenici*, u kojima su sudbe upisane, i s kojima lažni proroci varaju i globe prosti narod. (ЉУБИША 2023 (1868): 254 (44), нап. 6)
 837 Da je stala gje su kučki grebli. (ЉУБИША 2023 (1868): 254 (44), нап. 7; сугласник *ђ* обиљежава се диграмом *gj*)
 838 Da su je vještice napale. (ЉУБИША 2023 (1868): 254 (44), нап. 8)

7.2. Навешћемо пет интертекстуалних паралела из три Љубишине *Приповијести црногорске и њиморске*. Прва паралела је из приповијести *Шћейан Мали*: Отварали јој лаће књиге, светили масла, све чинили [*вар.* чинили,] ко што рече, а боље даће Бог. (ЉУБИША 1924: 77; варијанту наводимо по: ЉУБИША 2001: 12 (*лаће* је прилог у значењу ‘залуду’, тј. нису јој ништа помогле). – У примјеру се не помињу пророци.

7.3. Друго је први контекст из приповијести *Продаја њаџријаре Бркића*: „[...] Да ми можеш, побратиме, каквогђ препоручити једну његову омјеру [*вар.* омјеру,] дао бих ти за њу најбоље дивизе из тора, јер ми једно дијете, не било премјењено [*вар.* примијењено], пада с горе, пак сам му отвара рожденик на пророка, и каза ми да добавим мјеру веселенскога патријара с главе до пете, пак да с њом опашем бојника у пријекрст на плећи низ обоје рамена, а да краје вежем живијем узлом преко паса врх бокова, и да ће му, чуј, то дићи цкврн као руком.“ (ЉУБИША 1924: 113–114 (знак | указује на прелазак на нову страну у тексту који се цитира); варијанте наводимо по: ЉУБИША 2001: 37). – У примјеру се наводи (у једнини) именица *рожденик* и предлошко-падежна веза на *пророка*, па је он најближи Његошевом стиху – и Љубишином коментару 836. стиха *Горској вијенца*.

7.4. Други контекст из *Продаје њаџријаре Бркића* може послужити као паралела за друга два стиха анализираног Његошевог синтаксичког периода: „[...] Кажуј, да те видам, гђе [*вар.* гдје] си данас ходио и шта си радио? Да нијеси на сугреб стао, или напао на мађију, или те чије зле очи урекле, или се омрсио, или о злу чијему вијећао? [...]“ (ЉУБИША 1924: 120; варијанту наводимо по: ЉУБИША 2001: 41).

7.5. Два су контекста и из приповијести *Проклећи кам*. Први: Топац се хвата за свашто, па и за пјену, тако и ја чини што ми гођ ко каза: води га на лијечнике, наше и латинске, отворај [*вар.* отварај] му књигу у пророка, свети масла и читај [*вар.* а читај] бдења, запрештај и води га под јеванђеље, боље ништа већ што уз главу пропаде и мука. (ЉУБИША 1924: 171; варијанте наводимо по: ЉУБИША 2001: 130). – Овдје обраћамо пажњу на два момента. 1^о Љубиша употребљава адвербијал друштва с глаголом кретања изражен конструк-

цијом (водити) *на лијечнике* у значењу циља (камо?) ‘(водити) к лијечницима’.
2° За адвербијал друштва у значењу мјеста (гдје?), тј. у значењу простора
гдје се радња отварања књиге (једнина!) одвија – користи конструкцију с
предлогом *у*: *у њорока* у значењу ‘код пророка’.

7.6. Други контекст из *Проклејої кама*: „Други сељанин каза да је и он с невоље ходио на пророка чак у Мостар, и по његову свјету дохвати леперицу [*вар*. лепирицу], која му је уочи суботе облетивала око свијеће, кад је с кутњом чељађу вечеривао. [...]“ (Љубиша 1924: 173; цит. и варијанту наводимо по: Љубиша 2001: 130). – И овдје обраћамо пажњу на конструкцију (ходити) *на њорока* у значењу ‘(ићи) к пророку’.

8. ИСХОДИШТЕ. Поставља се питање: како је Његошев стих постао извориште за појаву антикрилатема типа *оїварайи књију на њорока*?

8.1. Изворност изразâ *водийи* (кога) *на лијечнике* [види т. 7.(5)] и *ходийи на њорока* (у Мостар) [види т. 7.(6)] потврђује први израз из фолклорног записа Вука Врчевића – *ходийи на њорочице* [види т. 6]. Њихово је значење ‘водити (к) лијечницима, код лијечника’, ‘ходити к пророку/к пророчицама, код пророка/код пророчица’.

8.2. Није споран ни израз *оїварайи књију у њорока* [види т. 7.(5)]. Глаголско-именичку синтагму *оїварайи књију* потврђују оба етнографска записа [види т. 4.(2)], а запис Вида Вулетића и предлошко-падежну везу у *њорока* (додуше, она тамо иде с глаголом кретања).

8.3. Не може се, међутим, потврдити изворност првог контекста из приповијести *Продаја њаїријаре Бркића*, односно израза *оїварайи рожденик на њорока* [види т. 7.(3)]. Напротив, потпуно је извјесно да је наведени сегмент заправо конкретизација сопственог коментара *Горскої вијенца* – и парафраза погрешно схваћеног Његошевог стиха. Примјером се додатно обрађаже жанр антикрилатема – Његошевих стихова који се погрешно тумаче и погрешно примјењују. Један такав примјер је стих *Збили їи с снови на Турчина!* (описан у претходном броју часописа), а други могу бити стихови *Нека буде борба неїресїана* и *Нека буде шїїо бийи не може*, који се из неутралне условне реченице оригинала у антикрилатемама преносе у експресивну узвично интонирану императивну конструкцију.

8.4. Други израз из фолклорног записа Вука Врчевића – *оїварайи књију на њорока* [види т. 6] представља директну интертекстуалну потврду 836. стиха *Горскої вијенца*, односно потврду да се у Херцеговини чувала традиција отварања пророчких књига за отклањање чини. Зашто: у Херцеговини? Вук(о) Врчевић је био из Рисна, а приповијетку *Кум риба* највјероватније је забиљежио у херцеговачком дијелу Боке Которске (Ораховац и даље ка западу), с четвороакценатским акценатским системом, а не у зетском дијелу (Љута и даље ка истоку), са старом акцентуацијом. Плење Његуши

пак чинили су досељеници из Херцеговине, који су дуго чували свој изворни говор. Ова интертекстуална паралела значајна је, дакле, у том смислу да Његош није отварање књига на пророке преузео из руске традиције мада је сасвим извјесно да су коришћене руске пророчке књиге и у српским земљама.

8.5. Разлика у броју сасвим је разумљива: старији је плурални облик јер се користио израз *пророческиџ књиги (Ветхого завета)* [види т. 5.(2)] иако су пророци одавно били у једној књизи. Они којима су пророчанства тумачена користили су сингуларни облик јер су видјели једну књигу.

8.6. Остаје да се објасни генеза заблуде која је трајала током 130 година коментарисања *Горскоџ вијенца*. Родоначелник заблуде био је Стефан Митров Љубиша: он је контаминирао изразе типа *хогитџи (и водитџи кога) на ѝророке*, који је имао у свом језичком осјећању и локалној културној традицији, с Његошевим изразом *оџваритџи књџџе на ѝророке*, па је чак овај други израз и калкирао; слџедбеници (каснији коментатори) повјеровали су да је Љубиша форму и значење преузео из живе језичке и културне традиције. Тако се затворио круг чију сам квадратуру тек ја успио да разријешим, док је коментатор Александар Младеновић, са својим издавачима и помагачима, моје откриће покушао да преауторизује! Поновила се Љубишина тема – крађа и прекрађа звона. Ја сам само дошао по своје звоно (и вратио га на његово мјесто).

ИЗВОРИ

- ВГ: *Виџнацъ ѝорскџџ* [факсимил аутографа рукописне верзије *Горскоџ вијенца* Петра Петровића Његоша из 1846. године, у: Александар Карађорђевић 1931; Миловић 1982; Павићевић Б. 1985: 5–41].
- ГВ: Петар II Петровић-Његош. *Горски вијџнац* [у: Медаковић 1847: 1–116 (прво издање); Маројевић 2005: 35–222 (критичко издање); Маројевић 2018: 161–268 и Маројевић 2021: 201–327 (основно издање); акценатско издање је у рукопису].

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- АЛЕКСАНДАР КАРАЂОРЂЕВИЋ (прир.): А. [= Александар Карађорђевић]. Петар Петровић Његош. *Виџнацъ ѝорскџџ*. (Аутограф). Тисак и уметничка опрема књиге Ј. Бласника Насл. – Љубљана, [1931]. (С релјефом обновљене Његошеве капеле на корици).
- БАНАШЕВИЋ, НИКОЛА (прир.): П. П. Његош. *Горски вијџнац*. Критичко издање с коментаром приредио Никола Банашевић. Београд: Српска књижевна задруга, 1973.
- БАНАШЕВИЋ, НИКОЛА (прир.): П. П. Његош. *Горски вијџнац*. Критичко издање с коментаром приредио Никола Банашевић. Седмо издање. Београд: Српска књижевна задруга, 1993.

- Бошковић, Радосав, Видо Латковић (прир.): Петар Петровић Његош. *Горски вијенац*. (Текст приредили за штампу Радосав Бошковић и Видо Латковић. Биљешке и објашњења написао Видо Латковић). Београд: Просвета, 1952. (Цјелокупна дјела П. П. Његоша. Књ. 3). (Прво издање.)
- Бошковић, Радосав, Видо Латковић (прир.): Петар Петровић Његош. *Горски вијенац*. [Текст приредили за штампу Радосав Бошковић и Видо Латковић. Биљешке и објашњења написао Видо Латковић]. Београд: Просвета, 1957. (Цјелокупна дјела П. П. Његоша. Књ. 3). (Допунски тираж првог издања.)
- Вулећић, Вид: *Расправе и грађа*. Књ. 1. Уредио Веселин Чајкановић. Београд: издање Задужбине Вељка Савића, 1934, 155–195: *Призријевање* / Вид Вулећић–Вукасовић. (Српски етнографски зборник. Издаје Српска Краљевска Академија. Књ. L. Четврто одјељење: Расправе и грађа. Књ. 1.)
- Вушовић, Данило: *О Њеџошевом језику*. Приредио [и предговор *Научно дјело Данила Вушовића* написао] Драго Ћупић. Подгорица: Октоих, 2004.
- Дучић, Стеван: *Животи и обичаји њлемена Куча* од Стевана Дучића. Уредио Јован Ердџановић. Београд: издање Задужбине Вељка Савића, 1931. (Српски етнографски зборник. Издаје Српска Краљевска Академија. Књ. XLVIII. Друго одјељење: Живот и обичаји народни, књ. 20.)
- Ђукић, Т[рифун]: П. П. Његош. *Горски вијенац*. Предговор и коментар Т. Ђукића. Београд: Издавачко и прометно а. д. Југоисток, 1941.
- Ђукић, Т[рифун]: П. П. Његош. *Горски вијенац*. Предговор и коментар Т. Ђукића. [Друго издање]. Београд: Издавачко и прометно а. д. Југоисток, 1944.
- Калезић, Димитрије (комент.): Петар Петровић Његош. *Горски вијенац*. [Приредио Крсто Миловановић. Коментарисао Димитрије Калезић]. Никшић: Унирекс – Београд: Народно дело, [1994].
- Караџић, Вук Стеф.: *Народне српске њословице и грује различне, као оне у обичај узетџе ријечи*. Издао их Вук Стеф. Караџић. На Цетињу: У Народној Штампарии, 1836.
- Караџић, Вук Стеф.: *Српске народне њословице и грује различне као оне у обичај узетџе ријечи*. Издао их Вук Стеф. Караџић. У Бечу: У штампарии Јерменског манастира, 1849.
- Караџић, Вук (прир.): *Српске народне њриповијетџе*. Скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић. Друго умножено издање. У Бечу: У наклади Ане удовице В. С. Караџића, 1870.
- Караџић, Вук (прир.): Сабрана дела Вука Караџића. Књ. III. [*Српске народне њриповијетџе*.] Народне српске приповијетџе (1821). Српске народне приповијетџе (1853). Приредио Мирослав Пантић. Београд: Просвета, [1988].
- Ковачевић, Божидар (прир.): *Горски вијенац*. Историческо собитије при свршетку XVII вијека. Сочиненије Петра Петровића Његоша. Београд: Луча, библиотека Задруге професорскога друштва, 1940.
- Љубиша, Стефан Митров: *Приповијетџи црногорске и њриморске*. Скупио и сложио Стјепан Митров Љубиша. Београд: Српска књижевна задруга, 1924.

- ЉУБИША, Стефан Митров: *Дјела*. Приредио Ново Вуковић. Подгорица: ЦИД, 2001.
- ЉУБИША, Стефан Митров: *Коментарисано издање Горског вијенца Пејтра II Пејтровића-Њејоша*. Приредио и предговор написао Радмило Маројевић. Будва: ЈУ Народна библиотека Будве – Подгорица: Ободско слово – Београд: Штампар Макарије, 2023, 201–351 (*Gorski vijenac*. Historički dogagjaj pri svršetku sedamnaestog vijeka. Sačinio Petar Petrović Njeguš vladika crnogorski. Prenio s ćirilice na latinicu s tumačenjem S. Ljubiša. Izdala o svom trošku *Matica Dalmatinska*. U Zadru: Tiskom Narodnoga Lista. 1868. [Репринт приредио Радмило Маројевић]). (Посебно издање уз Сабрана дјела Стефана Митрова Љубише). Види и: Љубиша 1868/2017.
- МАРОЈЕВИЋ, Радмило: Горскога вијенца антикоментари. [I] (Александра Младеновића, љета господњег 1997). *Библиографски вјесник* (Цетиње) XXVII/2–3 (1998) 73–85. (Прештампано у: Маројевић 1999: 161–184 и Маројевић 2024).
- МАРОЈЕВИЋ, Радмило: *Горски вијенац: изворно чињање*. Никшић: Никшићке новине – Београд: Унирекс, 1999. (Његошев гласник. Књ. I).
- МАРОЈЕВИЋ, Радмило: Горскога вијенца антикоментари. II (Александра Младеновића, љета господњег 1999). *Библиографски вјесник* (Цетиње) XXIX/1 (2000) 175–188. (Прештампано у: Маројевић 2024)
- МАРОЈЕВИЋ, Радмило: Ноћ скупља вијека и „тамна мјеста“ у Горском вијенцу. *Династија Пејтровић Њејош*: Том III. Радови са међународног научног скупа: Подгорица, 29. октобар – 1. новембар 2001. Подгорица: Црногорска академија наука и умјетности, 2002, 177–207.
- МАРОЈЕВИЋ, Радмило (ред.): Петар II Петровић-Његош. *Горски вијенац*. Критичко издање. Текстологија. Редакција и коментар Радмило Маројевић. Подгорица: ЦИД, 2005.
- МАРОЈЕВИЋ, Радмило (ред.): Петар II Петровић-Његош. *Луца микрокозма. Горски вијенац. Шћејан Мали*. Основно издање. Ортографија и ортоепија. Редакција и коментар Радмило Маројевић. Никшић: Будимљанско-никшићка епархија – Београд: Удружење за неговање Његошевог дела, 2018.
- МАРОЈЕВИЋ, Радмило (ред.): Петар II Петровић-Његош. *Луца микрокозма. Горски вијенац. Шћејан Мали. Ноћ скупља вијека*. Основно издање. Ортографија и ортоепија. Редакција и коментар Радмило Маројевић. Подгорица: ЦИД, 2021.
- МАРОЈЕВИЋ, Радмило: Горскога вијенца антикоментари. (Фрагменти 1–2 и Post scriptum. *Српска бацџина* (Никшић) IX/1 (2024), 9–48.
- МЕДАКОВИЋ, Милорад (прир.): *Горскій виенаць*[.] Историческо событіе при свршетку XVII вѣка. Сочиненіе П[етра] П[етровића] Н[ѣгоша.] владыке черног[р]скога. У Бечу: словима ч[астних] о[таца] мехитариста, 1847. Факсимил првог издања објављиван је као посебна књига (Цетиње: Обод, 1963; Цетиње: Музеји Цетиње, 1984; Цетиње: Народни музеј Црне Горе, 2010; Подгорица: Црногорска академија наука и умјетности, 2017) и у саставу јубиларног издања (Павићевић Б. 1985: 43–169) (наводимо важнија издања).

- Миловић, Јевто М.: *Рукопис „Горског вијенца“ Пејтра II Пејтровића Њеџоша*. Титоград: Црногорска академија наука и умјетности, 1982.
- Младеновић, Александар (прир.): Петар II Петровић Његош. *Горски вијенац*. Приредио Александар Младеновић. Цетиње: Обод, 1996.
- Младеновић, Александар (прир.): Петар II Петровић Његош. *Горски вијенац*. Посвећено 150-годишњици изласка из штампе „Горског вијенца“ (1847–1997). Приредио Александар Младеновић. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1997.
- Младеновић, Александар (комент.): Петар II Петровић Његош. *Горски вијенац*. Са сликама Пера Почека. Приредио Светозар Стијовић. [Текст и коментари Александра Младеновића]. Београд: Графокомерц, 1998 [стварно: 1999].
- Младеновић, Александар: Неаргументованост и недобронамерност једног чланка. *Библиографски вјесник* (Цетиње) XXVIII/1–2–3 (1999), 85–94.
- Младеновић, Александар (прир.): Петар II Петровић Његош. *Горски вијенац*. Посвећено 150-годишњици смрти владике Петра II Петровића Његоша (1851–2001). Приредио Александар Младеновић. Београд: Чигоја штампа, 2001.
- Младеновић, Александар (прир.): Петар II Петровић Његош. *Горски вијенац*. Приредио Александар Младеновић. Подгорица: Црногорска академија наука и умјетности, 2005. (Сабрана дјела. Критичко издање. Књ. II).
- Назечић, С[алко] (прир.): Петар Петровић Његош. *Горски вијенац*. Са коментаром С. Назечића. [Сарајево]: Свјетлост, 1947.
- Павићевић, Бранко (ур.): Петар II Петровић-Његош. *Горски вијенац*. Титоград: Црногорска академија наука и умјетности и др., 1985. Издање садржи факсимил рукописа (с. 5–41) и репринт првог издања (с. 43–169).
- Павићевић, Вуко (комент.): *Горски вијенац* Петра II Петровића Његоша. [Редактор издања Видо Латковић. Објашњења саставио Вуко Павићевић, а рјечник Јован Вукчевић]. Цетиње: Издање Одбора за прославу стогодишњице Горског вијенца, 1947.
- Радовић, Ђуза (ред.): Владимир Поповић. *Њеџош и наше вријеме*; П. Петровић Његош. *Горски вијенац*. 1847–1947; Ђуза Радовић. Редакција и Коментар. Загреб: Просвјета, 1947.
- Речник МС 1967 II: *Речник српскохрватског књижевног језика*. Књ. II. Нови Сад: Матица српска – Загреб: Матица хрватска, 1967.
- Речник САНУ 1975 IX: *Речник српскохрватског књижевног и народног језика*. Књ. IX. Београд: Српска академија наука и умјетности, 1975.
- РЕШЕТАР, Милан (прир.): *Горски вијенац* владике црногорског Петра Петровића Његоша. Увод и коментар написао Милан Решетар. У Загребу: штампала „Дионичка тискара“, 1890.
- РЕШЕТАР, Милан (прир.): *Горски вијенац* владике црногорског Петра Петровића Његоша. Протумачио га Милан Решетар. Једанаесто, државно, издање. [Друго издање с коментаром Милана Решетара]. У Биограду: Државна штампарија, 1892.

- РЕШЕТАР, Милан (прир.): *Горски вијенац* владике црногорскога Петра Петровића Његоша. Десето издање с уводом и коментаром Милана Решетара. Београд: Државна штампарија, 1940.
- СТЕВАНОВИЋ, Михаило: *Језичка ѿумачења у коменѿарима Њеѿошева Горској вијенца*. Београд: Српска академија наука и уметности, 1976.
- СТЕВАНОВИЋ, Михаило: *О језику Горској вијенца*. Београд: Српска академија наука и уметности, Научна књига, 1990.
- СТЕВАНОВИЋ, Михаило, Радосав Бошковић: *Рјечник* (уз пјесничка дјела П. П. Његоша). (Рјечник саставили Михаило Стевановић и Радосав Бошковић). Београд: Просвета, 1954. (Цјелокупна дјела П. П. Његоша. Књ. 6). (I издање).
- СТЕВАНОВИЋ, Михаило, Радосав Бошковић: *Рјечник* (уз пјесничка дјела П. П. Његоша). (Рјечник саставили Михаило Стевановић и Радосав Бошковић). Београд: Просвета, 1957. (Цјелокупна дјела П. П. Његоша. Књ. 6). (Додатни тираж I издања).
- СТЕВАНОВИЋ, Михаило и др.: *Речник језика Пејѿра II Пејѿровића Њеѿоша*. (На корицама: *Речник Њеѿошева језика*). Израдили Михаило Стевановић и сарадници Милица Вујанић, Милан Одавић и Милосав Тешић. Уредник Михаило Стевановић. Књ. I: А–О. Београд: Српска књижевна задруга и др., 1983.
- ТОМОВИЋ, Слободан: *Коменѿар Горској вијенца*. Никшић: Универзитетска ријеч – Београд: Партизанска књига, 1986.
- ТОМОВИЋ, С[лободан]: Његошев Горски вијенац. *Енциклопедија Њеѿош*. Први том. [Главни и одговорни уредник Слободан Томовић]. Подгорица: ЦИД, Фондација „Његош“ (1999) 479–616. [Други том није објављен].

*

- BARAC, Antun (прир.): P. P. Njegoš. *Gorski vijenac*. U spomen stogodišnjice prvog izdanja. (Priredio: Antun Barac). Zagreb: Matica hrvatska, 1947.
- LJUBIŠA, S[tefan Mitrov] (прир.): *Gorski vijenac*. Historički dogagaj pri svršetku sedamnaestog vijeka. Sačinio Petar Petrović Njeguš vladika crnogorski. Prenio s ćirilice na latinicu s tumačenjem S. Ljubiša. Izdala o svom trošku *Matica Dalmatinska*. U Zadru: Tiskom Narodnoga Lista, 1868; Fototipsko izdanje: Muzeji i galerije Budve, Nacionalna biblioteka Crne Gore „Đurđe Crnojević“, 2017.

Радмило Н. Мароевич

СТИХ ПОЭМЫ «ГОРНЫЙ ВЕНЕЦ» ПЕТРА II ПЕТРОВИЧА-НЕГОША
„ОТВАРА[Г] ЈОЈ КЊИГЕ НА ПРОРОКЕ,“ [ГВ 836]
(в морфологическом и семантическом аспектах)

Резюме

В серии статей, которая продолжается настоящей работой, рассматриваются лексические и фразеологические единицы, используемые сербским прозаиком эпохи реализма Стефаном Митровичем Любишей в сборнике «Рассказы черногорские и приморские», и они сопоставляются с контекстами произведений сербского поэта эпохи романтизма Петра II Петровича-Негоша с точки зрения лингвистики, поэтики и лингвокультурологии.

Анализ проводится, а также проверяется методология исследования, на материале лексических и фразеологических единиц рассказов Любиши «Щепан Малый», «Продажа патриарха Бркича» и повести «Проклятый камень».

Исследование преследует две общие задачи: во-первых, выявить дополнительные аргументы, способствующие правильному пониманию «темных мест» и вообще лексических и фразеологических единиц в произведениях Негоша; во-вторых, проследить возможное влияние поэта Негоша на язык и стиль прозаика Любиши, явившегося и первым комментатором поэмы «Горный венец».

В работе применяется интертекстуальный сопоставительный подход: примеры, засвидетельствованные в рассматриваемых рассказах, сравниваются с контекстом поэмы Негоша «Горный венец» и с комментариями этой поэмы самого Стефана Митровича Любиши.

Специфика данного этюда состоит в том, что в нем автор фокусируется на вопросах фразеологической транспозиции (в данном случае – на вопросе перехода свободных словосочетаний во фразеологический тип «антикрылатых слов» и «антикрылатых выражений»).

Универзитет у Београду
Филолошки факултет
radmilo@mail.ru

Др Анжела Прохорова

ИРАЦИОНАЛНО И СТИХИЈСКО У СТВАРАЛАШТВУ МАРИНЕ ЦВЕТАЈЕВЕ (АНАЛИЗА ЕЛЕМЕНАТА МИТА И ПРАЛОГИЧКОГ МИШЉЕЊА НА ПРИМЕРУ ПОЈЕДИНИХ МЕТАФОРА)

У раду разматрамо ирационалне и стихијске елементе у стваралаштву Марине Цветајеве. О овој теми је сама Цветајева доста писала у својим есејима, а проналазимо је у њеним прозним и поетским делима кроз метафоре и особине лирских јунака. Особина ирационалног и стихијског је нераскидиво повезана са елементима мита и пралогичког мишљења у поетском свету Цветајеве. У том смислу посебно нас је интересовала метафора Ђаво која је нека врста мита која се провлачи кроз њена дела, али и кроз лични живот песникиње. Анализа ове метафоре довела нас је до постојећих космогонијских митова који на нетрадиционалан начин тумаче симболику сила које су учествовале у креацији света.

Кључне речи: ирационално, стихија, метафора, пралогичко мишљење, мит.

У поетском свету Цветајеве рационално и стихијско се узајамно преплићу и то су главне полуге које покрећу њен поетски универзум. Под стихијом подразумевамо ирационално, спонтано, неконтролисано и неорганизовано начело у човеку и изван њега, које је супротстављено логичном и рационалном.¹

У свом есеју *Искусство при свете совести*² М. Цветајева говори о мисији песника и о природи стваралачког процеса. Желећи да истакне стихијску природу стваралачког процеса, она повлачи паралелу између уметности и природе: „Искусство есть та же природа. Не ищите в нем других законов,

¹ У српском језику *стихија* има два значења: „1. природна појава која се истиче силном рушилачком снагом; 2. неорганизована снага која делује у друштву“. *Стихијски (стихијни)* је „онај који се односи на стихију, који се заснива на стихији, који је изазван деловањем природних сила; снажан, несавладив, неорганизован“ (РСЈ 2011: 1248).

² „Уметност у светлу совести“ (наш превод).

кромe собственных (не самоволия художника, не существующего, а именно законов искусства)“ (Т5, 1994: 346).

Према Цветајевој, уметник се у току стваралачког процеса предаје стихији, која га у потпуности обузима. У том процесу долази до „атрофије савести“, која је, по њој, неопходна и без које самог стваралаштва не би било. Закони стваралаштва су због тога, као и природни закони, изван етике. Они не подлежу поларизацији *добро/зло* и делују стихијски. Зато песник, који је у власти стихије, при свој чистоти свога срца, може створити дело које ни мало не наличи анђеоском. Овај феномен И. Кудрова назива „загадка злодеяния и чистого сердца“³ (1992: 201). Зато песник, према Цветајевој, за свако своје дело сноси одговорност. Она каже да је опасно препустити се стихији:

„Нельзя говорить стихиям: твой. Они только и ждут этого. Они только этого и ждут, потому что не могут присвоить тебя без твоего слова. Им нужно твое слово отречения: от тебя, разума, – безумия, от тебя, воли, – безволия, уничтожения всего, что не есть в тебе стихия“ (Т5, 1994: 698–699).

Ирационалне силе се уплићу у стваралачки процес мимо воље човека и задатак песника се понекад своди на физичку реализацију онога што кроз песника жели да буде, а не онога што је песник зацртао себи као задатак. Цветајева то илуструје поређењем песника са шахистом који не види ни шаховску таблу, ни своју руку „које, можда, ни нема“: „Поэт – обратное шахматисту. Не только шахматов, не только доски – своей руки не видеть, которой может быть и нет“ (Т5, 1994: 350).

Према Цветајевој, стваралаштво има паганске и магијске корене. И она сама је више била склона паганизму, него вери у хришћанског Бога. На пример, у поменутом есеју она каже да је песник многобожац и да, у најбољем случају, наш хришћански Бог припада пантеону богова: „Многобожие поэта. Я бы сказала: в лучшем случае наш христианский Бог входит в сонм его Богов“ (Т5, 1995: 363).

Песничка игра речима је, дакле, магијско искуство које своју основу има у интуитивном и стихијском, а не логичком и рационалном. У том смислу, перцепција песника је слична перцепцији првобитних људи код којих су језик, мит и обред чинили нераскидиво јединство. То је перцепција пралогичког мишљења.⁴ Управо из те перцепције код Цветајеве настају специфичне поетске метафоре, које, на логичком нивоу понекад делују бизарно. Таква је, на пример, метафора ђавола. Међутим, ђаво код Цветајеве

³ „Загонетка злодела и чистог срца“ (наш превод).

⁴ Термин *пралогичко мишљење* потиче од француског филозофа, антрополога и етнолога Л. Леви-Брила. По њему је пралогички начин мишљења супротстављен логичком. Он каже да је „пралогичко мишљење шире, ако не и богатије од нашег, логичког. Оно је свеобухватније, има мање ригидне оквири, што му дозвољава да у истом реалитету види видљиво и невидљиво, оно што називамо природним и натприродним“ (Леви-Брюль 2020: 23).

није само поетска метафора, то је читав мит, који се провлачио и кроз њен лични живот и кроз стваралаштво.

Како и зашто настаје мит? Стварање мита је покушај да се објасне противречности и сва пуноћа постојеће стварности. Као што Лосев каже, „сваки мит има афективни корен“ и он „није фикција, већ је најизразитија и најаутентичнија стварност. То је посве неопходна категорија мисли и живота, далека од сваке случајности и произвољности“ (1994: 41)⁵. Ову мисао би, вероватно, изрекла и сама Цветајева, толико она резонира са читавим њеним стваралаштвом и погледом на свет.

У основи мита је пралогички начин мишљења који није утемељен на логици и разуму, већ на осећањима и интуицији. Мелетински наводи следећа својства пралогичког мишљења:

„Човек види себе као део природе и своје особине преноси на објекте из природе (приписује им живот, људска осећања, људско понашање и различите типове активности које су карактеристичне за човека). Осећања и интуиција играју велику улогу у спознајном процесу и управо ови елементи проширују спознајне могућности овог типа мишљења. Док је научно мишљење засновано на логичкој хијерархији појмова од конкретног према апстрактном и од узрока према последици, митолошко мишљење оперише конкретним и појединачним појмовима који функционишу као симболи. Научне класификације се граде на основу супротстављања унутрашњих принципа, а митолошке – на основу другостепених осећајних својстава која су неодвојива од самог објекта. Митолошка логика је метафорична и симболична и она оперише бинарним опозицијама типа *живој/смртј* и сл.“⁶ (2000: 164–168).

О повезаности метафоре и мита говорио је и Е. Касирер. Он каже:

„Језик и мит имају исту концептуалну форму која се може окарактерисати као метафоричко мишљење. Управо је метафора та која ствара духовну везу између језика и мита. У гласовима језика, исто као и у митолошким представама, присутан је исти унутрашњи процес: разрешава се унутрашња напетост и изражавају се душевна стања кроз одређену чулну форму. И у речи и у митолошкој представи је присутан Дух који користи форму речи и митске представе као орган своје манифестације. Оно што поезија изражава није митолошки свет богова и демона, а није ни логичка истина. То је свет илузије и фантазије у којем свој потпуни израз и афирмацију проналази чисто осећање“⁷ (КАСИРЕР 1990: 33–43).

Намеће нам се питање одакле потичу митолошки и пралогички елементи у стваралаштву Цветајева? Одговор на ово питање треба тражити, с једне стране, у особености руске културе 20. века, али, са друге стране, и у

⁵ Наш превод.

⁶ Наш превод.

⁷ Наш превод.

личном животу М. Цветајеве. Као сваки велики песник, Цветајева је била екран на којем су се пројектовале основне тенденције епохе у којој је живе-ла. Бавећи се темом стихија Цветајева заправо показује колико резонира са осетљивим проблемима свог времена. Треба напоменути да се почетком 20. века много писало и расправљало о стихијама различитог типа: природним, социјалним психолошким и другим. То је време када руска интелигенција чита Достојевског, Ничеа, а нешто касније и Фројда. Животна филозофија друштвене елите у Русији тог времена је оштро супротстављала органско начело живота механичком и машинском које се у то време убрзано развија услед напретка науке и технике. У основи те животне филозофије је била бојазан да ће човеку бити све теже да очува везу са универзумом и са својом истинском природом. Са индустријском револуцијом логички и механички поглед на свет је све више узимао маха и, оно што је највише плашило напредне људе тог времена, овај поглед на свет је искључивао духовну димензију постојања. Величајући практични утилитаризам и на томе градећи живот, нова животна филозофија није имала потребу за трансценденцијом (Кудрова 1992: 210–211). Насупрот њој стајала је, између осталог, концепција симболизма: за симболисте је видљиви свет био прожет надчулном реалношћу која скрива дубљи смисао ствари. Цветајева је поштовала симболисте и многе од њих је и лично познавала: В. Иванова, А. Белог, А. Блока и многе друге. Ови песници су, као и она, размишљали и писали о стихијама и величали дионизијско начело у уметности.

Са друге стране, што се тиче личних фактора који би могли утицати на присуство митолошких елемената и пралогичког мишљења код Цветаје-ве, ту је свакако чињеница да је отац Цветајева, Иван Цветајев, један од главних оснивача Музеја лепих уметности⁸. Цветајева је од самог детињства упијала утицаје грчко-римске митологије и одмалена је била физички окружена каменим статуама богова.

С. Љутова повезује одсуство традиционалне религиозности и појаву митологизма и политеизма Цветајева са општом кризом православља у Ру-сији. Надовезујући се на постојећу теорију К.Г. Јунга, она каже:

„У ситуацији, када су богови умрли (и они антички и хришћански) и када су религијски симболи престали да врше своју функцију, што се догодило крајем 19. века, психа сама почиње да ствара свој религијски систем на основу фрагмената раније постојећих система. На тај начин човек лакше превазилази противречности сопствене психе“⁹ (2004: 21).

Са психолошке тачке гледишта, Цветајевој је митологизам дао могућност да своје унутрашње конфликте изнесе на површину свесног дела психе и тако доживи катарзу, кроз коју поново проналази себе. Сама Цветајева то

⁸ Овај музеј и данас постоји у Москви и носи име А.С. Пушкина.

⁹ Наш превод.

назива „екстериоризацијом сопствене стихијности“, и каже да песник увек има излаз у свог јунака: „Слава Богу, что есть у поэта выход героя“ (Т5, 1994: 351).

Али да се вратимо миту о ђаволу. У поетском свету Цветајеве ђаво је и мит, и метафора и лирски јунак за себе. При томе не мислимо само на конкретног ђавола на којег наилазимо у њеној приповеци *Черт*, већ и на друге лирске јунаке који у себи садрже његове елементе и специфичну симболику, а то су Црни Петар, Пушкин, Пугачов, Јегорушка из истоимене поеме, Ана Ахматова, Соњечка и многи други. На пример, елементе ђавола има Ахматова коју Цветајева описује као тамну силу, огромну ноћну птицу и демона који попут врानе налеће на срце: „Что на сердце вороном налетев, в облака вонзилась“ (Т1, 1994: 303). Соњечка из *Повести о Соњечки* такође има „демонске“ елементе: „Иногда не знаешь: ребенок? женщина? черт? Потому что она может быть настоящим чертом!“ (ЦВЕТАЕВА Т4, 1994: 327).

С једне стране, у поетском свету Цветајеве ђаво је категорија супротстављена богу (намерно пишемо малим словом, а видећемо касније и зашто), али, са друге стране, ђаво и бог граде нераскидиво јединство. На посебан начин код ње је ђаво само лице стихије – стваралачке, љубавне и просто силе која не признаје никакве оквире. „Ђаво је у сваком песнику, музичару и у сваком побуњенику. Све што је иза прага забрањеног и општеприхваћеног такође је Ђаво“¹⁰ (Ельницкая 2004: 20). Ђаво је такође најтајнија и најватренија љубав девојчице Цветајеве, што она детаљно описује у приповеци *Черт*. Све је почело оног момента када шестогодишња Марина кришом почиње да одлази у собу своје старије сестре и тамо сатима чита „забрањене“ књиге. Приповетка почиње описом „где је ђаво живео“: „Черт жил в комнате у сестры Валерии, – наверху, прямо с лестницы – красной, атласно-мурово-штофной, с вечным и сильным косым столбом солнца, где непрерывно и почти неподвижно крутилась пыль“ (Т5, 1994: 32).

С. Јељницка сматра да је ђаво саставни елемент душе саме Цветајеве. То је она стихија у њој – песничка стихија, која је снага, слобода и динамика Духа:

„Понекад је то и душевна неумереност, страсност, самовоља, побуна личности која активно афирмише своје „ја“, своју јединственост, оригиналност, своје сопство, која дрско стоји насупротив сваком земаљском поретку и традиционалним нормама заједнице, која не трпи ништа што јој се намеће споља, не трпи никакве земаљске ауторитете, <...>, не признаје нискост и ускост насилних закона и аршина овог света, коју је немогуће сместити у оквире обичног, општеприхваћеног и умереног. Ђаво, са којим Цветајева пореди себе, је супротстављен човеку, али оном са малим ч – осредњем, обичном, утопљеном у масу. По аналогiji, он је супротстављен и богу, али не истинском, већ земаљском, црквеном, који предводи људско стадо, прописује заповести и законе, који нормирају живот и сабијају га у оквире да би се уклопио у заједницу. Тако да је једна

¹⁰ Наш превод.

од главних улога ђавола код Цветајево да буде бунтовник и разрушитељ општеприхваћеног у социјалној, љубавној, стваралачкој или некој другој сфери. Он је разрушитељ, али не свега што му се нађе на путу, већ само устаљених форми живота које стихијска и самовољна сила, каква је стваралачко надахнуће, доживљава као препреку на путу свог слободног кретања и самоизражавања“ (2004: 30–31).

Посебна тема у поетском свету Цветајево је повезаност и чак „сраслост“ бога и ђавола. На почетку приповетке *Черт* Цветајево каже како су у њеној свести бог и ђаво од самог детињства чинили једну целину: „С Чертом у меня была своя, прямая, отрожденная связь, прямой провод. Одним из первых тайныхужасов и ужасных тайн моего детства (младенчества) было: ‘Бог – Черт’“ (Т5, 1994: 43).

Постоји паралела између доживљаја бога и ђавола код Цветајево и митолошких представа првобитног човека. „Мотив блискости, ако не и отвореног пријатељства, уочљив је у низу космогонијских митова, који постоје широм света“ (Элиаде 1998). На пример, у једном од старих словенских митова о настанку света помињу се три Сокола која су летела над Морем. Први је био предводник, а друга два су летела за њим. Онај који је летео са десне стране предводника носио је у књуну клас жита, пун семена, и гледао је горе, у Небо. Други је летео са леве стране и носио је у кљуну грумен суве земље и гледао је доле, у Море. Први је био врховни Бог, други је био Белобог, а трећи – Црнобог. У једном тренутку Црнобог је испустио грумен земље који је пао у Море. Тада се Црнобог претворио у патку и заронио на дно Мора да га потражи. Међутим, грумен се претворио у Острво. Белобог је онда посуо семе, које је носио у кљуну, и из њега је никло жито. Тако је настао свет (Кузњецова 1997: 32). У датом миту су Белобог и Црнобог два лица једног Бога. Индикативно је да су оба учествовала у стварању света. Њихова опозиција није опозиција типа *добро/ зло*, какву налазимо у хришћанству, већ је то више опозиција типа *дан/ноћ* који се смењују у свом природном ритму. Белобог је код Словена покровитељ дана и свега оног што је живо на Земљи (рус. *явь*), а Црнобог је покровитељ ноћи, подземног света и света мртвих (рус. *навь*). Као што смрт није зло, већ природна појава, тако ни Црнобог није оличење зла, већ само друге димензије постојања (Белякова 1995: 115).

У поменутом миту процес стварања је отпочео Црнобог, који је испустио грумен земље, а затим заронио у море. Дакле, Црнобог је архетип динамике и промене, што нам дозвољава да га изједначимо са креативним начелом. Поменути мит такође описује кокреацију две супротстављене, али равноправне силе. У митовима о настанку света кокреација две супротстављене силе је веома учестала појава коју М. Елијаде описује као *coincidentia oppositorum*¹¹ и наводи је као водећи образац у већини космогонијских ми-

¹¹ *Coincidentia oppositorum* (lat.) представља јединство супротности. То је неоплатонски термин који се приписује немачком научнику, енциклопедисти из 15. века, Николасу Кузанском (ФЭС 1983: 820).

това. Елијаде каже да је „виша реалност <...> недоступна рационалном разумевању“ <...> и да „савршенство Бога треба схватити као апсолутну слободу с оне стране Добра и Зла“ што за нас донекле појашњава идеју о сродству Бога и Сотоне као креатора света (Элияде 1998: 129).

Елементе идеје о *coincidentia oppositorum* проналазимо код Цветајеве у метафори ђавола, али и у целокупној симболици црне и беле боје, која је код ње нетрадиционална. „Сраслост Бога и Ђавола је једна од манифестација саме структуре поетског света Цветајеве и саме природе њеног лирског јунака који у себи носи елементе и Бога и Ђавола, анђела и демона“ (Ельницкаја 2004: 20).

У поетском свету Цветајеве сам ђаво, али и све што је тамно, црно, стихијско и ирационално асоцира се са креативношћу и слободом. На пример, у приповеци *Мой Пушкин* она каже да је споменик Пушкина волела због његове „црнине која је била супротна белини наших домаћих богова“¹²: „Памятник Пушкина я любила за черноту – обратную белизны наших домашних богов. У тех глаза были совсем белые, а у Памятник-Пушкина – совсем черные, совсем полные“ (Т5, 1994: 61). Из наведеног цитата такође наслућујемо однос Цветајеве према „белом“ богу. Она „белим“ богом пејоративно назива бога који је прилагођен кућној употреби и који служи малограђанском свету који она, слично Пушкину, супротставља песнику. Овоме богу она придаје негативне особине, а оне налазе одјека и у симболици беле боје. Бела боја је код Цветајеве симбол осредњег и „земаљског“ које је супротстављено узвишеном и „небеском“¹³.

Осим особине динамичности и креативности, као и одсуства негативних асоцијација, постоји још једна паралела која повезује митолошког Црнобога са ђаволом Цветајеве. Цветајева свог ђавола назива *серый дог моего детства, собачий бог* и *моя серая собачья няня*. Познато је да је у старим словенским легендама Црнобог могао попримити, између осталог, облик вука. Ово је директна и недвосмислена асоцијација на митолошку представу о тамној сили.

Дакле, код Цветајеве супротстављеност бога и ђавола више подсећа на митолошку, него на хришћанску супротстављеност. Ђаво Цветајеве није библијски ђаво који је оличење зла, већ је ирационално, стихијско и креативно начело. Са једне стране је ђаво као динамично и покретачко начело, а са друге стране је бог, којег Цветајева пејоративно назива „бели“ бог, јер је чиста форма која задовољава потребе осредњег човека. Поредићи таквог бога са својим ђаволом, Цветајева очигледно даје предност ђаволу. Ова фаворизација је више митолошког, а не етичког карактера. Цветајева то објашњава поређењем таме са ноћном тамом, а не са злом: „...Не тьма – зло, а тьма – ночь. Тьма – все. Тьма – тьма. В том-то и дело, что я ни в чем не раскаиваюсь.

¹² Наш превод.

¹³ Више о симболици црне и беле у монографији аутора: *Метафора црне и беле боје у делу Марине Цветајеве*. Нови Сад: „Змај“, 2006.

Что это – *моя родная тьма!*“ (Т5, 1994: 46). И додаје да јој је бог био туђ, а ђаво близак и да нико од њих није био ни добар, ни зао: „Бог был – чужой, Черт – родной. Бог был – холод, Черт – жар. И никто из них не был добр. И никто – зол“ (Т5, 1994: 48).

Дубок смисао толике пажње коју Цветајева придаје ирационалним силама и стихијама треба тражити у чињеници да ове силе реално постоје у човеку и у свету. Да би се оне препознале, потребно је суочити се са њима, наћи се лицем у лице, што Цветајева и ради. Када се оне уоче, спознају и назову правим именом, што Цветајева такође ради кроз своје метафоре, оне губе своју моћ и уступају место супротним силама – силама светлости. Цветајева скреће нашу пажњу на тамне силе не зато што жели да их велича и да нас плаши, већ зато што жели да нам помогне да их препознамо и превазиђемо (Кудрова 1992: 214). И, у вези са тим, можемо се присетити речи Касирера о основном принципу по којем се гради језичка и митолошка метафора: „онај ко управља делом целине има власт над целином“ (КАСИРЕР 1990: 39). Стварањем метафора, уобличавањем фрагмената стварности у митолошку метафору, као што то ради Цветајева, достиже се катарза и стице се власт над том стварношћу.

ИЗВОРИ

- РСЈ: *Речник српскога језика*. Приредили: М. Вујанић и др. Редиговао М. Николић. Рецензенти: И. Клајн, Д. Петровић. Нови Сад: Матица српска, 2011.
- ФЭС: *Философский энциклопедический словарь*. — М.: Советская энциклопедия. Гл. редакция: Л. Ф. Ильичёв, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалёв, В. Г. Панов, 1983.
- ЦВЕТАЕВА, Марина. *Собрание сочинений в семи томах*. Т1: Стихотворения / Сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц и Л. Мнухина. Москва: Эллис Лак, 1994.
- ЦВЕТАЕВА, Марина. *Собрание сочинений в семи томах*. Т4: Воспоминания о современниках. Дневниковая проза /Сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц и Л. Мнухина. Москва: Эллис Лак, 1994.
- ЦВЕТАЕВА, Марина. *Собрание сочинений в семи томах*. Т5: Автобиографическая проза. Статьи. Эссе. Переводы / Сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц и Л. Мнухина. Москва: Эллис Лак, 1994.

ЛИТЕРАТУРА

- БЕЛЯКОВА, Галина. *Славянская мифология*. Москва: Просвещение, 1995.
- ЕЛЬНИЦКАЯ, Светлана. *Статьи о Марине Цветаевой*. Москва, Дом-музей Марины Цветаевой, 2004.
- КАСИРЕР, Эрнст. *Сила метафоры. Теория метафоры*. Москва, 1990. <https://vk.com/doc412424_407051418?hash=4ee64fc64b301c1309&dl=3063fbee82edaaf569>

- Кудрова, Ирма. Загадка злодеяния и чистого сердца. // *Марина Цветаева: статьи и тексты. Wiener Slawistischer Almanah, Sonderband 32.* Wien, 1992.
- Кузнецова, Валентина. *Дуалистические легенды о сотворении мира в восточно-славянской фольклорной традиции.* Новосибирск: Изд.-во СО РАН НИЦ ОИГТМ, 1998.
- Леви-Брюль, Люсьен. *Первобытное мышление.* Москва: «Академический проект», 2020.
- Лосев, Алексей. *Диалектика мифа.* Москва: Мысль, 2001.
- Лютова, Светлана. *Марина Цветаева и Максимилиан Волошин: эстетика смыслообразования.* Москва, Дом-музей Марины Цветаевой, 2004.
- Мелетинский, Елеазар. *Поэтика мифа.* Москва: Восточная литература РАН, 2000.
- Элияде, Мирча. *Мефистофель и андрогин, или мистерия целостности (часть 2).* С.-Пб.: Алетейя, 1998.

Анжела Прохорова

ИРРАЦИОНАЛЬНОЕ И СТИХИЙНОЕ В ТВОРЧЕСТВЕ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ
(АНАЛИЗ ЭЛЕМЕНТОВ МИФА И ПРЕЛОГИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ
НА ПРИМЕРЕ ОТДЕЛЬНЫХ МЕТАФОР)

Резюме

В работе рассматриваем иррациональное и стихийное в творчестве Марины Цветаевой. Сама Цветаева много писала на эту тему в своих эссе и очерках, а в ее прозе и поэтических произведениях мы находим присутствие данных элементов в метафорах и в характеристиках лирических героев. В поэтическом мире Цветаевой иррациональное и стихийное неразрывно связано с элементами мифа и пралогического мышления. В этом смысле мы уделили особое внимание метафоре *черт*, которая является своего рода мифом, пронизывающим не только произведения Цветаевой, но и ее личную жизнь. *Черт* – это сама стихия, творческое начало жизни и поэзии. Он олицетворяет свободу и динамику, без которой невозможна жизнь и невозможно творчество. Анализ данной метафоры привел нас к древним космогоническим мифам, в которых нетрадиционно переплетается символика сил, участвующих в сотворении мира.

Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за славистику
anzela.prohorova@ff.uns.ac.rs

Др Младен Јаковљевић

ОДРАЗИ ЧУДОВИШНОГ У ПОЗНОМ ВИКТОРИЈАНСКОМ РОМАНУ: *ЦЕКИЛ И ХАЈД, СЛИКА ДОРИЈАНА ГРЕЈА И ДРАКУЛА*¹

У готским романима *Чудни случај докџора Цекила и џосџо-гина Хајда* Роберта Луиса Стивенсона, *Слика Доријана Греја* Оскара Вајлда и *Дракула* Брема Стокера страхови и стрепње британског друштва током последње две деценије деветнаестог века манифестују се као дуалност. Уколико се у обзир узму културноисторијске околности, перспектива за сагледавање веза између страхова тог доба и викторијанске готске прозе постаје знатно шира од поједностављеног тумачења двојника као односа између добра и зла. Динамичне промене, нове научне теорије и сазнања, као и ерозија некада јасних граница – између цивилизованог и примитивног, Британије и колонија, напретка и атавистичке регресије – воде трансформацији друштва и друштвених односа која подразумева редефинисање идентитета расе, нације и појединца. Ови романи показују да подвојеност није статични концепт него вишеслојни, динамични одраз нелагода с којима се суочавало викторијанско друштво.

Кључне речи: дуалност, двојник, готски роман, викторијански роман, империјализам.

1. Увод. *Оџранџским замком* (*The Castle of Otranto*, 1764), а нарочито његовим другим издањем (1765), у којем открива ауторство и наслову додаје одредницу „готска прича“, Хорас Волпол (Horace Walpole) усталичио се као творац готског романа, одредивши уједно тропе на основу којих се за дело може рећи да је представник тог жанра, или пак да садржи његове препознатљиве елементе. Готска проза, примећује Џеролд Хогл (Jerrold Hogle), осцилује између законитости конвенционалне стварности и могућности натприродног, указујући тако на могућност да границе између њих нису

¹ Ово истраживање подржало је Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије (Уговор бр. 451-03-66/2024-03/200184).

непремостиве, те да их је могуће прећи физички, психолошки, или на оба начина (HOGLE 2002: 2–3). У предговору другом издању романа Волпол је образложио своју намеру да измаштано и невероватно, као особености текстова из прошлости, помири са опонашањем природе карактеристичним за прозу његових савременика, у жељи да створи занимљиве ситуације и прикаже ликове у складу са „правилима вероватности; укратко, да их натера да мисле, говоре и делају као што се претпоставља да би радили мушкарци и жене у необичним приликама“ (VOLPOL 2017: 128).

До почетка Викторијанског доба, обележја готске прозе чине типични ликови, укључујући невину јунакињу коју зликовац прогони или држи заточену, место радње које подразумева мрачне замкове и друге старе грађевине, потом теме које укључују табуе као што су инцест, перверзност, лудило, али и насиље, освету, гнев и друга екстремна емоционална стања, затим стил који има за циљ креирање атмосфере напетости и наративне стратегије чији је циљ креирање неизвесности, као и склоност ка сензационализму пре него реализму, уз раширивање осећаја страха, анксиозности и параноје код читалаца (HURLEY 2002: 191). Викторијански аутори готске тропе прилагођавају сложеним друштвеним, политичким, привредним и културним вредностима и околностима, укључујући класна питања, сиромаштво, друштвену мобилност, образовање, редефинисање родних односа и оних између приватне и јавне сфере живота, све већи утицај добростојеће средње класе и, нарочито, значај и последице индустријализације и утицаја Британске империје. За разлику од претходног периода, када су местима ужаса дом били удаљени делови света, какав су замак Отранто или, рецимо, Удолфо у роману Ен Редклиф (Ann Radcliffe), у викторијанском готском роману ужаси се дешавају у викторијанским домовима, као што су Оркански висови у истоименом роману Емили Бронте (Emily Brontë, *Wuthering Heights*, 1847) и кућа Сатис у Дикенсовим *Великим очекивањима* (Charles Dickens, *Great Expectations*, 1861).

Крајем деветнаестог века готски роман доживљава ренесансу равну оној у деценијама након његовог настанка. Готски наративи у позном викторијанском периоду публику привлаче иновативним приступом променама у модерној урбаној култури и статусу Британије као доминантне империјалне силе, а које прате све израженији страхови у вези са националним, друштвеним и психофизичким посрнућем викторијанског друштва, чему сведочи читав низ дела о чудовишном из пера писаца као што су Роберт Луис Стивенсон (Robert Louis Stevenson), Оскар Вајлд (Oscar Wilde) и Брам Стокер (Bram Stoker) (BYRON 2012: 187; HURLEY, 2002, 194; PUNTER 2012: 2; PUNTER 2013: 1). Линда Драјден (Linda Dryden) последње две деценије викторијанске ере сматра катализатором бројних дилема узрокованих околностима током такозваног „дугог деветнаестог века“², међу којима су слабљење вере, страхови од неконтролисаног раста метрополе, политичка превирања

² Период од Француске револуције до Првог светског рата.

у Европи, појава такозване „Нове жене“, као и стрепње од апокалиптичних сценарија и научног напретка (DRYDEN 2003: 1). Романи *Чудни случај докџора Цекила и његовог Хајга*³ Роберта Луиса Стивенсона (*Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, 1886), *Слика Доријана Греја* Оскара Вајлда (*The Picture of Dorian Gray*, 1890) и *Дракула* Брема Стокера (*Dracula*, 1897) потврђују значај тропа устоличених Волполовим романом – укључујући и његову замисао у вези с понашањем ликова у необичним приликама, као и могућности преласка граница између конвенционалне стварности и натприродног – али их прилагођавају актуелним околностима. Те околности и пратеће друштвене дилеме и страхове од растакања идентитета нације, друштва и појединца због доласка ужаса из даљине и дивљине у срце Британске империје, у Лондон, манифестују се као дуалност.

Као један од централних мотива и индикатора друштвеног посрнућа, дуалност се јавља у физичкој и у моралној сфери. Она је најпре уочљива у географској подели. Наиме, мрачне стране империјализма и његове последице све су видљивије, глобално, али и у самом Лондону. „Примитивне“⁴ колоније више нису јасно раздвојене од цивилизованог средишта империје у коју из њих, сем материјалних погодности, почињу да пристижу и бројне опасности, укључујући примитивност и дивљаштво. Како примећује Линда Драјден, географски простор Лондона физички је подељен на источни и западни део, као одраз дуалности присутне у неким од његових чудовишних становника којима, као таквима, пружа прикладно станиште (DRYDEN 2003: 67). Тајновита и опасна места, лавиринти мрачних и недовољно осветљених улица Ист Енда, источног дела Лондона, и необични појединци који их походе, или у њима обитавају, простор Лондона трансформишу у подручја опасности, којима је раније место било искључиво у удаљеним, нецивилизованим, колонизованим крајевима света. Помодни западни део, Вест Енд, види источни део града као легло злочина, криминала, дивљаштва и сиромаштва, који су у свести викторијанских поборника традиционалних вредности и моралности међусобно нераскидиво повезани. У викторијанском друштву међуоднос моралности, финансијског успеха и класног положаја подразумевао је преливање успеха или неуспеха у једном од ова три аспекта живота на друга два. Међутим, као одраз промењених околности, готски романи овог периода показују да јасна подела по морално-материјално-класној вертикали постаје све тежа. Крајем деветнаестог века, долази до приметнијег раслојавања унутар ове вертикале, уз додатно растакање граница између привида, а у контексту онога што је сматрано пожељним у викторијанском систему вредности, с једне стране, и стварности, односно онога како заиста јесте, с друге стране. Порозност ових граница огледа се у дуалности на нивоу

³ У коришћеном преводу наслов је *Др Цекил и његов Хајг*. Пун наслов романа, који гласи *Чудни случај докџора Цекила и његовог Хајга*, често се скраћује у *Цекил и Хајг* (прим. аут.).

⁴ Речи „примитивно“ и „цивилизовано“ не одражавају ставове аутора овог рада него ставове Британаца крајем деветнаестог века (прим. аут.).

појединца, у страховима да једна личност, јавна, угледна и морална, може имати своју другу, скривену, неморалну и чудовишну страну. У романима *Џекил и Хајд*, *Слика Доријана Греја* и *Дракула* уочљиве су ове поделе, односно аспекти дуалности на свим овим нивоима, као одраз истих стрепњи и страхова – од регресије у примитивно.

2. Колонизација колонизатора. Један од најпознатијих енглеских готских романа је *Дракула*, који се сматра врхунцем енглеске готске прозе, како због инвентивности, списатељске вештине и начина на који представља мистериозно и непознато тако и због начина на који реагује на друштвене и психолошке дилеме актуелне крајем деветнаестог века (JACKSON 1981: 118; PUNTER 2013: 15–16; SENF 2010: 85). Како примећује Стивен Арата (Stephen Arata), романи из тог периода баве се низом питања, укључујући расна, при чему су чврсте везе са оним што се може назвати „викторијанском основом“ примарни извор снажног ефекта који постиже *Дракула* због чега је, када је позни викторијански готски роман у питању, неопходно у виду имати културолошки контекст (ARATA 1990: 622).

Британија, која просперитет дугује индустријској револуцији и империји, крајем деветнаестог века посустаје као колонијална, војна и трговачка сила и суочава се са слабењем империјалне моћи, коју прате немири у колонијама и појава нових сила на светској сцени, међу којима су САД и Немачка. Енглеском друштву, наводи Илејн Шоволтер, расне границе биле су међу најзначајнијим линијама поделе и оно није толико страховало од побуна у колонијама колико од мешања раса, укрштања и мешовитих бракова, што је резултирало јачањем научних и политичких интереса за јасно разграничење црног и белог, односно Истока и Запада (SHOWALTER 1990: 5). Истовремено, ерозију моралне надмоћи, растакање традиционалних вредности и пољуљану стабилност друштвених и породичних структура, на којима је таква морална надмоћ почивала, прати и преиспитивање моралности империјализма – што све скупа утиче на викторијанско поимање улоге и позиције Британије, као и начина на који су њена превласт и просперитет остварени (ARATA 1990: 622; BYRON 2012: 186; PUNTER 2013: 3). Керол Сенф (Carol Senf) *Дракулу* сматра одразом страхова који су мучили Стокера и његове савременике у вези са некад ентузијастичним империјалним освајањима на чији успех сенку баца страх да ће покорени узвратити (SENF 2010: 56). У контексту оваквих преиспитивања позна викторијанска књижевност одражава осећај да су утицај и надмоћ британске расе и њене империјалне силе, те уопште њене културолошке доминације, прошли зенит и ушли у процес неминовног слабења и пропадања. Нарочито у *Дракули*, Арата уочава резултате овог процеса који назива страхом од узвратне колонизације (енгл. *reverse colonization*), када колонизатор постаје колонизован, експлоататор експлоатисан, а насилник жртва, што је све у тесној спрези са процесом расног, моралног и духовног пада који нацију чини подложном утицајима „примитивних“ народа (ARATA 1990: 623).

У удаљеним колонијама, којима је Британија донела „цивилизацију“, веровали су Британци, контакт са колонизованим „примитивним“ појединцима и друштвима могао је „цивилизованог“ Британца брзо вратити у дивљаштво. Овакве опасне контакте са колонизованим поданицима описане у готској прози Патрик Братлингер (Patrick Bratlinger) назива империјалном готиком, чије су три примарне теме регресија у дивљаштво, инвазија варварских и демонских сила на цивилизацију и све мање прилика за авантуре и херојство у савременом свету. Након периода изузетног просперитета оствареног захваљујући империји и индустријском развоју, крајем деветнаестог века британско поимање себе и империје искључиво у контексту напретка мењају стрепње од пропадања институција, културе и расне чистоте, уз последичну регресију у дивљаштво (BRATLINGER 1988: 230).

Дарвинова теорија еволуције уздрмала је уверење у постојаност сваке врсте, па и људске, да су „врсте непромењиви производи и да су посебно створене“, што је мишљење које су заступали природњаци, али и писци (DARVIN 2009: 13). Његова теорија о настанку врста и борби за опстанак представљала је изазов вери у креационизам, доводећи у питање место човека у свету, као и у Богом дану моралност човека насталог од мајмуна, који се развио из других, нижих животиња. Иначе страшно сазнање да људска врста, као и свака друга, у себи носи животињске особине пратило је још страшније откриће да резултат промена није нужно напредак него је могућ и повратак давно изгубљених особености праћен регресијом у ниже стадијуме развоја, укључујући и животињске.

Запажање Илејн Шоволтер (1990: 5) да су расне метафоре коришћене за описивање класних односа могуће је елаборирати посматрањем еволуције као лествице, која се у викторијанском контексту може сматрати једнако важном колико су то раније била класна питања и интензивирани класна мобилност. Као што је појединац на класној лествици могао да се уздиже и спушта, па и да се вртоглаво суноврати на њено дно, тако је одједном појединац такође могао и на еволутивној лествици да се уздиже и спушта – у оба случаја уз значајно негодовање, па и ужас оних на њеним вишим степеницима.

Готски романи позног викторијанског доба приказују силазак на ниже степенике еволутивне лествице праћене трансформацијама људских тела у ужасне, одбојне, примитивне животињске облике. Све то дешава се у Лондону, уз свест да је извор таквих промена далеко од њега, не само просторно него и временски. *Дракула* аристократским пореклом вампира и његовим домом у замку у Трансилванији, у удаљеном, нецивилизованом делу Европе, успоставља двојаку везу са прошлшћу. Гроф Дракула је реликт претходних епоха у време интензивног технолошког развоја, у свету премреженом возовима, телефонима и телеграфима. Истовремено, замак у пределу удаљеном од британске цивилизације упућује на изворна дела жанра готског романа, али и на значајан троп готске прозе – терет догађаја из прошлости. Стари греси имају последице у садашњости. У *Дракули*, те су последице „кварење“

расе и губљење њене доминанте позиције продором нецивилизованог и примитивног у средиште империје. Монструозна другост, закључује Огњановић, ретко је када у жанру хорора имала толико наглашене особености као у Дракули чије су све значајне особености приказане као „Друге и Другачије“ од оних које карактеришу идентитет викторијанске Енглеске (ОГЊАНОВИЋ 2014: 284).

Како примећује Арата, вампире ствара одсуство виталности расе и слабење империје, а не обрнуто (ARATA 1990: 629). Дракулин живот у смрти и храњење крвљу жртава имплицира губитак расне виталности, док трансформација у животиње директно указује на повратак тако ослабљене расе у примитивно. Трансилванија је, каже Дракула, вртлог европских раса, место непрекидне инвазије, које су вековима нападали разни освајачи па „тешко да у целом овом подручју постоји и стопа тла која није натопљена људском крвљу, било домољуба, било освајача”, али из свих сукоба њени становници изашли су као раса победника (STOKER 2015: 26, 34). Британија, вековима успешна империјална сила, претвара се у такав вртлог доласком других раса из колонија. Ипак, упитно је колико се ослабљена сила може супротставити некоме ко вековима из сукоба излази као победник. Успешан у животу и у смрти, уз виталност коју је изнедрила постојбина натопљена крвљу, Дракула конзумирањем крви, симбола чистоће расе, на жртву преноси застрашујуће аспекте животињског и примитивног дела свог постојања. Дракула тако постаје симбол судбине која чека Британце и Британију, покороног и побеђеног освајача којег, уместо напретка, чека суноврат у дивљаштво.

Викторијанско друштво је криминалне тенденције доводило у везу са друштвеним и економским факторима, као што су недостатак образовања и сиромаштво, али крајем деветнаестог века поборници антрополошке криминологије тврде да постоје везе између природе злочина и менталних и физичких карактеристика појединца и да је девијантно понашање урођено. Биолошки показатељи веза између сиромаштва, криминалног менталитета и регресије у примитивно темељили су се у уверењу да су криминалци припадници дегенерисане расе, склоне неприхватљивим облицима понашања.

Италијански криминолог Чезаре Ломброзо (Cesare Lombroso), отац криминалистичке антропологије, идентификовао је физичке карактеристике које указују на криминалне предиспозиције, као што су асиметрија, диспропорционални удови налик мајмунским, аномалије ока, величина уха, облик носа, уста, диспропорционално лице, изражене вилице и ниско чело и друга одступања од нормалног која су типична за атавистичко биће у чијој се личности репродукују дивљачки инстинкти, физичке, психичке и функционалне особености далеких предака, односно примитивног човека и нижих животињских врста (LOMBROSO-FERRERO 2009: xv, 8, 10–24). Макс Нордау (Max Nordau) у друштвеној критици насловљеној *Дејенерација* (*Degeneration*, 1898) указује на проблеме који се манифестују као криминал и менталне болести, а који сви представљају претњу друштвеном напретку и слабе англосаксонску расу, сматрао је он, по природи здраву и одлучну.

Нордау као проблематичне наводи и уметничке покрете, нарочито естетизам и декаденцију која се за њега везује, издвајајући и Оскара Вајлда као пример (NORDAU 2016). И Ломброзове идеје о уоченим везама између физичких карактеристика и одређених облика понашања не остају само у домену политике и закона него „рођени злочинац и рођени уметник постају неодољиви од уметности и космополитизма“ (MILANOVIĆ 2017: 386).

Поборници криминалистичке антропологије указали су на присуство таквих психофизичких карактеристика у савременом окружењу, уз констатацију да се оне могу ширити даље друштвеним контактом и преносом на наредна покољења, уз даља могућа погоршања. Стокеров роман *Дракула* експлицитно указује на импликације таквог застрашујућег сценарија.

„На подбулом лицу налазио се подругљиви смешак који ме је умало излудео. И том сам бићу помагао да се пресели у Лондон, где ће можда током следећих векова задовољавати своју жудњу за крвљу међу милионима људи који тамо живе, и створити нови, све већи и већи круг полу-демона који ће се хранити беспомоћнима“ (STOKER 2015: 58).

Доктори у Стокеровом *Дракули* вампире описују користећи термине из криминалистичке антропологије. Како Ван Хелсинг наводи: „Злочинац увек ради на једном злочину, то је онај прави злочинац који [је чини се] предодређен за злочин и ког не занима ништа друго. Такав злочинац нема до краја развијен ум. Он је паметан, лукав и домишљат, али ум му није потпуно одрастао“ (STOKER 2015: 361). Реагујући на ове речи, госпођа Харкер грофа Дракулу директно повезује са становиштима криминалистичке антропологије: „Гроф је злочинац и злочиначки тип. Нордау и Ломбросо [sic!] класификовали би га на тај начин.“ Како се даље наводи, он као злочинац има несавршен ум и у невољи тражи уточиште у познатом, односно у земљи из које је дошао, како би се припремио за нови напад (STOKER 2015: 361). То значи да такав злочиначки тип и у удаљеним пределима представља претњу јер је његов повратак, очигледно, неминован.

Братлингер указује на спој империјалистичке идеологије, примитивизма и окултизма у књижевним делима империјалне готике у којима се атавистичка регресија у примитивно може читати као алегорија промена на нивоу цивилизације, чији ће остварени развој и просперитет бити поништени а империја и њени цивилизовани поданици уназађени у дивљаштво. Иако се Стивенсонов *Цекил и Хајд* не бави директно питањима од значаја за империју, Братлингер оправдано тврди да се ово дело може читати као пример империјалне готике и као такво сматрати узором за друга дела (BRATLINGER 1988: 232). Будући да је Хајдово понашање својеврсна урбана слика последица утицаја домородачке, нецивилизоване културе Дејвид Пантер (David Punter) указује на дилему у вези са надмоћи која није заснована само на раси него и на моралној супериорности. С тим у вези, он указује на веома значајно питање: „Уколико империја заснована на моралности пропада,

како се то онда одражава на саму моралност која је у основи свега?“ (PUNTER 2013: 3).

Одговор нам даје Вајлдова *Слика Доријана Греја*. Овај роман није пример империјалне готике, али промене на Доријановом портрету, попут Стивенсоновог Хајда, одраз су истих стрепњи од последица атавистичке регресије у дивљаштво, коју прате криминалне тенденције, убиства, хомосексуалност и ноћно препуштање пороцима и декадентним задовљствима. Господин Хајд и Доријан Греј примери су пропадања појединца, али њихова природа и дела имају шире импликације – они су опасни по цело друштво, што Стокеров *Дракула* показује много директније. Енглеску, иначе уздрману бројним унутрашњим и спољним изазовима и променама, могли би преплавити и њену расу искварити такви нецивилизовани појединци. Ужасавајуће последице њиховог присуства – убиства, криминал, насиље, дивљаштво, девијантност, сиромаштво – већ се осећају у Лондону, у којем бораве наочиглед његових становника, и то више не искључиво у оним његовим деловима који су сматрани домом такве узнемирујуће нецивилизоване и опасне популације.

3. Подељени град. Сиромаштво, криминални менталитет и регресију у примитивно, за коју су докази тражени у физичким деформитетима и менталним обољењима, Британци су повезивали са животом у граду (DRYDEN 2003: 7–8). Лондон и лавиринти његових улица постају место у којем обитавају савремени ужаси и опасности, не само физичке него и моралне природе. У последњој деценији деветнаестог века, примећује Гленис Бајрон (Glennis Byron), Лондон, као срце британске империје, примарно је место отелотворења готске чудовишности и под притиском је не само спољних, примитивних сила, него и оних унутрашњих, што значи да је опасност у самом срцу империје (BYRON 2012: 188).

У Стивенсоновом роману, улицама Лондона у Атерсоновом сну опасна прилика шуња се око уснулих кућа или се креће вртоглаво брзо „кроз шире лавиринте светилкама осветљеног града и на сваком уличном углу гази дете и оставља га да вришти“ (Стивенсон 1999: 16). Кошмарне улице Лондона на којима господин Хајд гази дете не разликују од оних на јави. „Бедна градска четврт Сохо“, у којој је Хајдово пребивалиште, „са својим каљавим путевима и пролазницима алкава изгледа, са својим светилкама које уопште нису гашене или су поново паљене да се боре против ове жалосне поновне најезде мрака“, у очима угледног адвоката из отменог дела града наликује делу „неког града из кошмара“, на чијим је прљавим улицама било „много дроњаве деце згурене на вратима и много жена различитих народности како излазе, с кључем у руци, да попију чашицу изјутра“ (Стивенсон 1999: 27–28).

У Вајлдовом роману слично је описан Ист Енд, у којем се Доријан Греј, као и Хајд, препушта забрањеним уживањима. Док пролази „слабо осветљеним улицама, поред бедних црних капија и кућа сумњивог изгледа“, из чијих мрачних дворишта чује дреку и псовке, Доријан види „гротескну

дечицу шћућурену на праговима“ и добацују му жене „промуклим гласом и јасним кикотањем“, а пијанице у пролазу псују и разговарају саме са собом „као чудовишни мајмуни“ (VALLD 2019: 110).

Стивенсонов роман привукао је публику елементима детективске приче и ужасима који се дешавају у савременој метрополи, као и чињеницом да је чудовишни Хајд још увек био живо актуелан у машти када, годину дана након његовог објављивања, мрачне улице Лондона обавијене маглом постају поприште незапамћеног злочина. Непознати убица назван Џек Трбосек у периоду од два месеца током 1888. године починио је монструозна убиства у Вајтчепелу, делу Ист Енда.

Ист Енд са великом популацијом имиграната сматран је леглом криминала, проституције и опасности, местом у којем обитавају дивљаци. У готским описима новинских репортажа Ист Енд наликује удаљеним дивљинама а мистериозни Џек Трбосек и његови злочини поистовећени су са чудовишним књижевним ликом и дивљаштвом из колонија. *Пал Мал Газет* (*Pall Mall Gazette*) у вести од 8. септембра 1888. Трбосекове злочине пореди са злоделима господина Хајда у Вајтчепелу, у којем се множе хиљаде дивљака кад্রে да почине крвопролиће налик Сијуксима; истог дана *Ист Лондон Агвертијазер* (*East London Advertiser*) о Џеку Трбосеку пише као о „још једном Хајду“, а наредног месеца спекулише да убица води двоструки живот попут Џекила и Хајда (DRYDEN 2003: 49; REID 2006: 103). Паралеле између Хајда и Трбосека потврђују стрепње од ширења ужаса из нецивилизованих, примитивних предела у цивилизовано срце империје. Лондон постаје слика империје у малом у којој стравични злочини у Вајтчепелу подгревају страхове оличене у подели на источни и западни део града.

У Стивенсоновом роману одраз подвојеног Лондона уочава се у простору у којем Џекил живи и ради, а који је пак одраз његове подвојене личности. С једне стране улице је уредна и лепа фасада угледне куће о чијој се унутрашњости говорило „као о најпријатнијој соби у Лондону“, док се с друге стране, гледано из друге улице, налази „мрачна зградурина“ без прозора, која је носила „у свакој црти, знаке дуге и прљаве запуштености“ (СТИВЕНСОН 1999: 7, 20). Та друга грађевина, прљава, без прозора, са замагљеном куполом, споредни је улаз у Џекилову кућу. Од куће до лабораторије у којој је настао Хајд води „дуг пут [...], низ двоја степеништа, кроз задњи ходник, преко отвореног дворишта и кроз анатомски амфитеатар“ (СТИВЕНСОН 1999: 74). Веза између њих није лако уочљива споља, али ни изнутра јер је „тешко рећи где се једна завршава а друга почиње“ (СТИВЕНСОН 1999: 10).

Одсуство лако уочљивих веза споља, као и граница унутар две грађевине одраз је односа између две половине личности – једна је Џекил, јавно и морално лице угледног припадника имућне класе, а друга је Хајд, скривена, неморална Џекилова страна са животињским карактеристикама, која се препушта примитивним поривима и уживањима. Доријан Греј је такође пример две половине једне личности. Једна је његово младо и лепо лице, односно оно што виде други, а друга је скривени портрет, који приказује

његово право лице и посрнулу душу. Доријанова лепота и младост остају нетакнути док портрет, скривен у закључаној соби његовог лепог дома у угледном делу града, трпи физичке промене као одраз његовог моралног посрнућа. Доријанова и Цекилова скривена лица слике су ужаса, а епилог њиховог ширења из већ контаминираних делова града на друге делове Лондона видимо у Стокеровом *Дракули*. Иза шармантне и софистициране фасаде образованог и имућног аристократе, грофа Дракуле, крије се ужасни вампирски предатор који купује посед прво у ширем подручју Лондона а затим и у његовом отменом делу, у Пикадилију. Читаоци увиђају да се дешава нешто натприродно када Харкер види грофа како се спушта низ зидине замка, али прави ужас, запажа Керол Сенф, почиње када наратори увиђају да средњовековно чудовиште њих и њихове вољене уходи по Лондону. Једно је када је ужас на ужасном месту, а нешто сасвим друго, много страшније, када је тај ужас у сопственом дворишту (SENF 2010: 58).

Пристизање ужаса из дивљих предела у град дешава се паралелно са зазирањем од ширења утицаја из делова града у којима је викторијанско друштво видело изворе опасности – маргинализоване групе, сиромашне и криминалне слојеве друштва. Како Бајрон примећује, уместо да погубне утицаје лоцирају искључиво у другим културама и групама, готски роман током позног викторијанског периода указује на присуство искварености у самом срцу угледне средње класе и вишим слојевима друштва на Мејферу и Пикадилију. Ту присутна, она је сматрана чак страшнијом од злодела почињених у мрачним улицима Ист Енда (BYRON 2012: 191). Уосталом, нико заиста није веровао у то да би се откривањем идентитета Цека Трбосека показало да је он неко из радничке класе или неко сасвим непознат (PUNTER 2013: 2).

4. (НЕ)Цивилизовани двојници. *Доктор Цекил и Јосјогин Хајг, Слика Доријана Греја и Дракула*, примећује Пантер, баве се проблемом атавистичког повратка у примитивно, што значи да се суштински баве људскошћу, односно питањем колико је могуће изгубити у индивидуалном, друштвеном и националном смислу а остати човек – тачније, до које мере појединац може бити инфициран а ипак остати Британац (PUNTER 2013: 1). У позном викторијанском периоду готско, како наводи Бајрон, почива у самој људској природи, потенцијално девијантној и деструктивној када није под контролом друштвених и етичких табуа и кодекса понашања неопходних за стабилност друштва, али и појединца (BYRON 2012: 191).

Тако се питања људскости и људске природе, уопште свега што је сматрано прихватљивим, доводе у везу са оним што је видљиво и што појединац показује околини, али и с оним што је појединац спреман признати другима, а и самом себи. У том се контексту другост, конкретизирана у примитивном и нецивилизованом, може посматрати као окидач за екстериоризацију дуалне природе појединца, спољашњи фактор који разоткрива – али и активира – већ постојеће унутрашње потенцијале за атавистичку регресију. Трагајући за извориштем проблема, примећује Радовановић, готски

роман стиже и до тела, у којем идентификује претњу по цивилизацију, као што то илуструју Хајд, Доријан и Дракула (RADOVANOVIĆ 2019: 270).

Џекил у свом *Пошћуном исказу* признаје да је његов ђаво, „који је дуго био затворен у кавезу“, изашао урлајући (СТИВЕНСОН 1999: 77). Тај излазак био је нужан и неизбежан будући да је Хајд одувек био део њега а изашао је „из задовољства“ јер га је Џекил могао користити тако да се „појављује пред светом с бременом добродушне уважености и да зачас [...] стрмоглавце скочи у море слободе“ (СТИВЕНСОН 1999: 72). У почетку је био зачуђен испаченошћу своје друге личности, физички мање, маљаве и по свему животињске, али препуштао јој се свесно због жудње за слободом. Касније, како та друга страна његове личности јача, чак физички расте, Џекил увиђа да би добровољна и повремена трансформација могла постати невољна и трајна. То се коначно почело дешавати када је легао као Џекил а пробудио се као Хајд. Невољна трансформација и то што је Џекил „показивао већу бригу од очинске, Хајд равнодушност већу од синовљеве“ (СТИВЕНСОН 1999: 76) указује на далекосежне последице атавистичке регресије и потенцијале њеног ширења, чак преношења на наредне генерације.

У *Слици Доријана Греја* ослобађање праве природе такође је приказано као неизбежно, с тим што је прави злочин покушај да се она обузда, на шта указује Лорд Хенри.

„Једини пут да се ослободимо искушења јесте да му се подамо. Одупри му се, и твоја ће душа бити болесна од чежње за стварима које је сама себи забранила, болесна од чежње за оним што су њени страшни закони направили страшним и недопуштеним“ (VALLD 2019: 32).

Речи Лорда Хенрија, да је права казна одрицање и ускраћивање себи онога што природа појединца захтева, Доријан жељно примењује и тако фаустовским пактом ослобађа и остварује сопствену чежњу за лепотом и младошћу. Оно што се спутана јавна страна личности не усуђује јавно урадити, иако то њена природа тражи, урадиће она друга, ослобођена да се препусти свим задовољствима које су „страшни закони направили страшним и недопуштеним“. Заводљивим речима Хенри преноси свој деструктивни утицај на фасцинираног Доријана, који овај даље преноси на друге, са фаталним последицама.

У очима јавности, они који су подлегли импулсима за задовољењем потиснуте жудње склизнули су у примитивно, животињско и самим тим у неморално, при чему треба имати у виду да су у викторијанском друштву физички недостаци сматрани показатељима одступања од моралних норми. Доријану је слика „магично огледало“ које ће постати одраз његових неморалних дела и када, ужаснут, жели нешто да промени, он се нада да ће слика, као „што му је показала какво је његово тело“ показати и „каква му је душа“, али он ту наду гаји првенствено из естетских разлога (VALLD 2019: 129–130). Доријанове ослобођене жудње, као и Хајдове, неморалне и скандалозне,

показатељи су пропадања на ширем, друштвеном плану, с тим што су код Доријана последице ружне а тиме и естетски неприхватљиве, што је једини разлог за наизглед морални крај. У Џекиловој соби није било огледала када је ослободио Хајда, али има га у тренутку када пише своју исповест. Огледало му служи да види да ли је Џекилов идентитет заувек изгубљен или Хајд још увек може ишчезнути „без трага [попут] даха на огледалу“ (Стивенсон 1999: 72). У Дракулином замку нема огледала и када га Харкер стави да би се обријао он не примећује Дракулу, који се у огледалу „уопште није одражавао“ (Стокер 2015: 30). У сва три романа огледало уместо познатог, очекиваног одраза открива одступање од природног и друштвено прихватљивог, указујући тиме на другост, на чудовишну и неморалну природу друге, скривене стране личности, која се може ослободити и јавити и код угледних припадника друштва, у пристojним деловима града, иза врата било које, па и најугледније куће.

Флуидне границе између човека и звери, дословне и моралне, у тесној су вези са друштвеним табуима. Страх од атавизма, наглашава Драјден, у блиској је вези са сексуалношћу – конкретно, физички апетити који нису под контролом сматрани су примитивношћу. Хајд је атавистичко створење, али његов случај није јединствен – он је ослобођен Џекилове свести о моралности и као такав пример животињског дела људске свести. Порука је, дакле, да је Хајд у свакоме од нас и да мора бити под контролом (DRYDEN 2003: 9, 32).

Међу ослобођеним спутаним жудњама биле су и хомосексуалне склоности, замена родних улога и појава такозване нове жене. Харли указује на то да је током деветнаестог века одступање од сексуалних норми сматрано симптомом и узроком посрнућа друштва, а лиминални ликови, као што су хомосексуалци, односно „сексуално преокренути“, за које се веровало да поседују женску душу заточену у мушком телу, сматрани су узрочницима друштвених немира и претњом по здравље друштва. Харли у Стивенсоновом роману уочава опис хомосексуалног света у којем су значајни односи, било пријатељски или ривалски, било они засновани на поверењу или неповерењу, сви између мушкараца, нежења у чијим се круговима Џекил креће, у којима нема жена и унутар којих су хомоеротске страсти очекиване (HURLEY 2002: 199). Свет Доријана Греја и Џекила и Хајда готово да искључује жене и обе приче дешавају се у свету који је у великој мери сачињен од друштва доконих нежења подвојених идентитета у којима су жене присутне готово искључиво као слушкиње (PUNTER 2013: 4, SHOWALTER 1990: 107; WALKOVITZ 1992: 39).

Ослобођене страсти и жудње, које излазе из оквира традиционалних викторијанских бинарних опозиција, у књижевности отеловљују дивергентни двојници – насилни, енергични, опасни и неумерени у својим сексуалним апетитима. За Илејн Шоволтер крај деветнаестог века златно је доба књижевних и сексуалних двојника. У том контексту, Стивенсонов *Џекил и Хајд* може се читати као студија мушке хистерије, панике у вези са хомосексуалношћу, али и као разоткривање и опирање сопственој сексуалности (SHOWALTER

1990: 106, 107). Неупарене жене (енгл. *Odd Women*)⁵ и оне које жуде за мушким улогама, хомосексуалци и феминизирани мушкарци деструктивни су клинови у систему вредности викторијанског друштва навикнутом на два јасно разграничена пола са јасно разграниченим улогама у јавној и приватној сфери живота. За разлику од жена, слободни мушкарци, ипак, нису били неприхватљива и морално штетна појава, нити је њихова слобода подразумевала живот лишен сексуалности, уколико остаје у оквиру прихватљивих родних улога и уз, као што је то био случај и током претходних деценија, разумну дискрецију. Али Лусино питање: „Зашто не дају да се девојка уда за три мушкарца, или колико је мушкараца жели“ (Stoker 2015: 66) тадашњем је друштву још увек било бар једнако ужасавајуће колико и вампирски инстинкт за крвљу, чије је задовољење продирањем зуба повампириених мушкараца и жена у мушко тело такође могуће тумачити у контексту сексуалности и редефинисања родних улога.

Хајд, Доријан и Дракула су бића ноћи, ноћни двојници углађених припадника дневног друштва. У двоструком животу онај јавни, дневни, подразумевао је брак и породицу, или бар останак у оквирима пристојности и прихватљивог друштва, док је онај ноћни повезиван са проституцијом и препуштањем забрањеним, па и хомоеротским уживањима. Управо ови ноћни пороци били су предмет сексуалних скандала који су обележили последње две деценије деветнаестог века – од сензационалистичких новинских репортажа о дечијој проституцији до разоткривања мушког бордела. У том је контексту 1885. године усвојен закон којим су сви мушки хомосексуални односи, јавни и приватни, постали противзаконити, а по којем је на двогодишњу робију у Редингу осуђен Оскар Вајлд. Још пре сексуалног скандала и судских процеса, током боравка у Америци, Вајлдови поступци и појава перципирани су као „колонијална и келтска другост“, сматра Радовановић, на основу које „он одудара од одредница трезвеног и продуктивног англосаксонског мушкарца“ (Радовановић 2018а: 786). У то доба, он је био отелотворење „модерног типа славе која се не заснива на заслуги, већ на видљивости у јавном простору“ и личност која је унела конфузију у „некада јасно стратификовану вредносну хијерархију културних производа“ (Радовановић, 2018б: 74). Вајлд је био центлмен, али и изузетно видљив па самим тим и свима познат припадник углађеног друштва. Он је, попут Доријана, ослободио своја искушења тако што им се подао, али његов још већи грех, неопростив у очима друштва, био је тај што је тајни, ноћни део његовог живота изашао у јавност.

Дракула, Цекил и Хајд и Слика Доријана Греја приче су о искораку изван граница прихватљивог због динамичних промена у савременом свету у којем долази до фрагментације на бројним нивоима – од империје која губи замах и снагу, преко расе која губи чистоћу, до друштва у којем дивергентна природа физички и морално посрнулог појединца излази на површину.

⁵ Више о њима у истоименом поглављу књиге Илејн Шоволтер (1990: 19–37).

Манифестације те фрагментације јесу чудовишни, неприродни, атавистички двојници, скривена лица углађених јавних личности ослобођена зарад задовољења потиснутих, неприродних жудњи. Џекил је увидео оно од чега је друштво зазирало – да у себи отеловљује две природе, да је он „у суштини и једна и друга“ и да би, уколико би се обе могле сместити у засебне личности, његов живот „био ослобођен свега што је неподношљиво“ (СТИВЕНСОН 1999: 67). Он указује на то да човек није једно биће него бар два.

„Ја кажем два, јер степен мог сопственог знања не иде даље од тога. Други ће доћи за мном, други ће ме превазићи на истом пољу мисли; и ја се усуђујем да предвидим да ће се најзад за човека знати да је просто организован скуп најразноврснијих, нескладних и независних сустанара“ (СТИВЕНСОН 1999: 67).

Слично њему, Доријан Греј „се често чудио плиткој психологији оних који човеково ’ја’ представљају себи као нешто посве просто, трајно, поуздано и једноставно. За њега је човек био биће са милијардама живота и милијардама осећања: сложено, многоструко створење које је носило у својим мислима и страстима необична наслеђа а чије је месо било заражено страшним болестима покојника“ (VALLD 2019: 170–171). Стивенсонов Џекил указује на могућност постојања више од два бића у човеку, Вајлдовом Доријану је човек многоструко створење, а Стокеров Дракула је много више од пуке супротности животу. Он није само пример живота у смрти, није само не-мртви мртавац, чудовишна супротност људскости, него је и он „многоструко створење“. Он је предатор кадар да се трансформише у читав низ животињских облика и своју зверску природу умножи преносећи је на становнике Лондона, стварајући тако „нови све већи и већи круг полу-демона“ (СТОКЕР 2015: 58).

Сва три романа имају отворен крај. Џекил не зна хоће ли се Хајд у последњем часу ослободити, али он и не хаје за то јер „оно што ће доћи тиче се другог, а не мене“ (СТИВЕНСОН 1999: 84). Када Хајд сконча то је смрт једног појединца и са њом не нестаје проблем укореван у људској природи. Доријан не умире зато што су његова дела неморална него је разлог естетски – последице његових дела су ружне, али након његове смрти портрет се обнавља и остаје „у свој дивоти његове сјајне младости и лепоте“ (VALLD 2019: 363). Дракулин дворца опстаје – на крају се „оцртавао на црвеном небу и сваки камен на његовим рушевним бедемима био је наглашен светлошћу залазећег сунца“ (СТОКЕР 2015: 398). Крај ових романа не доноси недвосмислена разрешења и крај ужасима – они су само привидно успешно одагнани.

5. ЗАКЉУЧАК. Роберт Луис Стивенсон, Оскар Вајлд и Брем Стокер у својим романима *Џекил и Хајд*, *Слика Доријана Греја* и *Дракула* разоткривају а потом, користећи се готском имагинацијом, у заоденутој форми суочавају читаоце са актуелним стрепњама, најдубљим страховима, потиснутим

жудњама и егзистенцијалним дилемама доминантним у британском друштву током последње две деценије деветнаестог века. Манифестације дуалности потребно је сагледати у ширем контексту културноисторијских околности, које укључују слабљење позиције Британије као империјалне силе, нове научне теорије, као и друштвену nelaгоду изазвану ерозијом некада јасних граница између цивилизованог срца империје и нецивилизованих колонија, чисте британске расе и примитивних дивљака, мушкараца и жена са јасним родним улогама, Источног и Западног Лондона, његових углађених становника из пристојних слојева друштва и оних који показују знаке атавистичке регресије у примитивно. У том смислу, ови романи могу се читати као својерсно културолошко огледало са новим могућностима сагледавање света изван традиционалног система бинарних опозиција у чију се непобитност као фактор стабилности и предуслов напретка викторијанско друштво дуго уздало. Такве нове могућности укључују и перспективе за преиспитивање идентитета расе, нације и појединца. Уз то, прикази трансформација тела као динамичних одраза стрепњи с којима се суочавало викторијанско друштво, уз одсуство недвосмисленог разрешења на крају, показују да су романи *Џекил и Хајг*, *Слика Доријана Греја* и *Дракула* антиципирани модернизам.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- РАДОВАНОВИЋ, Александар. Оскар Вајлд на Дивљем западу: карикатура, феминизираност и келтски примитивизам. *Еџноанџројолошки љроблеми*, 13/3 (2018а): 783–803.
- РАДОВАНОВИЋ, Александар. Оскар Вајлд у Сједињеним Државама: естетичизам, комерцијална фотографија и зачеће модерне селебрите културе. *Кулџура*, 158 (2018б): 73–89.
- СТИВЕНСОН, Роберт Луис. *Др Џекил и љ. Хајг* (прев. Љубица Поповић-Миленко Поповић). Београд: Српска књижевна задруга, 1999.

*

- ARATA, Stephen D. The Occidental Tourist: “Dracula” and the Anxiety of Reverse Colonization. *Victorian Studies*, 33/4 (1990): 621–645.
- BYRON, Glennis. Gothic in the 1890s. David Punter (ur.). *A New Companion to Gothic*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012, 186–196.
- BRATLINGER, Patrick. *Rule of Darkness: British Literature and Imperialism, 1830–1914*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1988.
- DARVIN, Čarls. *Postanak vrsta putem prirodnog odabiranja ili očuvanja povlašćenih rasa u borbi za život*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2009.
- DRYDEN, Linda. *The Modern Gothic and Literary Doubles: Stevenson, Wilde, and Wells*. Houndmills, New York: Palgrave MacMillan, 2003.
- VOLPOL, Horas. *Otrantski zamak* (prev. Milena Dasukidis). Smederevo: Gavran, 2017.

- HOGLE, Jerrold E. Introduction: The Gothic in Western Culture. Jerrold E. Hogle (ur.). *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge University Press, 2002, 1–20.
- HURLEY, Kelly. British Gothic Fiction, 1885–1930. Jerrold E. Hogle (ur.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge University Press, 2002, 189–207.
- JACKSON, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London: Methuen, 1981.
- LOMBROSO-FERRERO, Gina. *Criminal Man According to the Classification of Cesare Lombroso*. (1911). New York and London: G. P. Putnam's Sons, 2009. <<https://www.gutenberg.org/ebooks/29895>> 18. 06. 2024.
- MILANOVIĆ, Željko. Janko Polić Kamov i Čezare Lombroso: modernost i pozitivistička kriminologija. *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*, XLII/1 (2017): 377–392.
- NORDAU, Max Simon. *Degeneration*. (1898). London: William Heineman, 2016. <<https://www.gutenberg.org/ebooks/51161>> 17. 06. 2024.
- OGNJANOVIĆ, Dejan. *Poetika horora*. Novi Sad: Orfelin izdavaštvo, 2014.
- PUNTER, David. *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*, vol. 2, The Modern Gothic. London and New York: Routledge, 2013.
- PUNTER, David (ur.). *A New Companion to Gothic*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012.
- RADOVANOVIĆ, Aleksandar. Slika poznoviktorske kulture u jedinom romanu Oskara Vajlda. Oskar Vajld, *Slika Dorijana Greja*. Beograd: Laguna, 2019, 265–288.
- REID, Julia. *Robert Louis Stevenson, Science, and the Fin de Siècle*. Houndmills and New York: Palgrave Macmillan, 2006.
- SENF, Carol. *Bram Stoker*. Cardiff: University of Wales Press, 2010.
- SHOWALTER, Elaine. *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*. New York: Penguin Books, 1990.
- STOKER, Bram. *Drakula* (prev. Stefan Kostadinović). Beograd: Kontrast: 2015.
- VAJLD, Oskar. *Slika Dorijana Greja* (prev. David S. Pijade). Beograd: Laguna, 2019.
- WALKOVITZ, Judith R. *City of Dreadful Delight: Narratives of Sexual Danger in Late-Victorian London*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

Mladen Jakovljević

REFLECTIONS OF MONSTROSITY IN LATE VICTORIAN GOTHIC NOVELS:
STRANGE CASE OF DR. JEKYLL AND MR. HYDE, THE PICTURE OF DORIAN GRAY
 AND *DRACULA*

S u m m a r y

Robert Louis Stevenson's *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray* and Bram Stoker's *Dracula* exemplify the effectiveness of Gothic fiction in addressing, reflecting, and disguising the anxieties of Victorian society. By considering the prevailing cultural and historical context of the late nineteenth century, we gain a more nuanced perspective on the reciprocal relationship between these

anxieties and Gothic themes that moves beyond simplistic interpretations of monstrous doubles as mere representations of good and evil. The last two decades of the nineteenth century were marked by dynamic social changes, fuelled by challenges to Britain's imperial dominance, new scientific advancements and theories, and the erosion of the once clear boundaries – between civilisation and barbarity, Britain and its colonies, progress and atavistic regression. All these precipitated a dramatic transformation of societal structures and identities, including those of race, nation and the individual. Gothic fiction explores duality as a key to understanding *fin de siècle* anxieties. The monstrous doubles in these novels demonstrate that duality is not a static concept but a dynamic reflection of the anxieties gripping Victorian society.

Катедра за енглески језик и књижевност

Филозофски факултет

Универзитет у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици

mladen.jakovljevic@pr.ac.rs

Др Марија Слобода

ТРАГОМ ЗМАЈЕВИХ ПЕСНИЧКИХ ПОЧЕТАКА:
ЗАБУНЕ И ОТКРИЋА – ПРИЛОГ ДОСАДАШЊОЈ
РЕКОНСТРУКЦИЈИ

Трагом неусаглашених података у литератури о Змајевом ступању на књижевну сцену, рад доноси преглед постојећих информација и – прилог досадашњим истраживачким резултатима. У раду се указује на песме *Србска зора* (написану 1846, објављену 1851. у листу „Јужна пчела”) и *Пролетно јутро* (написану 1848, објављену 1852. у Летопису Матице српске). Сагледава се: 1. контекст објављивања, 2. поетичко опредељење (прва је написана по узору на поезију Јована Хаџића, друга на поезију Павла Поповића Шапчанина), 3. накнадни песников однос према њима, који је и допринео забунама у успостављању библиографске хронологије, те указује на 4. распоне досадашње реконструкције Змајевих песничких почетака и пружа 5. допуна могућих разлога који су допринели (не)познатом следу навођења података у књижевноисторијској литератури.

Кључне речи: Ј. Ј. Змај, песма, Србска зора, Пролетно јутро, Летопис Матице српске (Српски летопис), Јужна пчела.

Животне и стваралачке путање Јована Јовановића Змаја (1833–1904) биле су предмет (нај)различити(ји)х истраживачких увида – од његова времена до данас. Систематизоване хронолошке податке о његовом животу оставио је Младен Лесковац (1969). Током стваралачког периода, дугог више од пола века, и касније, Змај је завредео статус националног песника, поистовећеног са судбином народа. Отуда се у литератури наметао закључак о лакоћи његовог певања. „Певао је у свакој животној ситуацији, разноврсно и много, надахнуто и пригодно. [...] Увек је знао на све да одговори својом песмом”, писао је Васо Милинчевић (1984: 196), а слично запажање наводили су и многи други – од Змајева доба до данас.

Постављана су питања „Да ли је Змај велики песник?” (Богдан Поповић¹), претходно „Да ли је Змај уопште песник?” (Љубомир Недић²), затим – чувено „Је ли *змај* прогутао *славуја*?” (Лаза Костић³), уз питања личне/биографске природе и друга. Ипак, чини се да је питање Змајевог ступања на књижевну сцену (дуго било) недовољно сагледано, уз честе материјалне грешке у библиографским подацима, услед чега и поред – чини се – кључних открића до којих се дошло пре пола века, још увек постоји потреба за реактуализацијом питања везаних за Змајеве песничке почетке. Тако је наше првобитно питање „Када је Змај написао своју прву песму?”⁴, прерасло у: „Зашто (и како) је Змајева друга песма постала прва?”

О крајње детињим склоностима и предодређеностима за окретање перу постоје сликовита, чак – симболична сведочанства у предговору *Певанији*, која се односе на најранији период песниковог детињства⁵. Уз то, познато је да – као и већина његових савременика – прве (праве) стихове написао је већ у ђачким данима. Наша заинтересованост за прве Змајеве стихове, прерасла је у заинтересованост за контекст њиховог објављивања.

Према доступним изворима, прву песму Јован Јовановић Змај написао је са свега тринаест година – 1846. године, пре појаве *Песам* Бранка Радичевића. Била је то глоса под насловом *Србска зора*, испевана по узору на родољубиву будницу Јована Хацића *Куда ћемо, шта ћемо*, објављена у књижевном додатку темишварских новина „Јужна пчела” (бр. 4, 17. октобар 1851). Податак је дуже од једног века био непознат – веровало се да је прва Змајева испевана и објављена песма *Пролејно јујиро*, чији настанак је везиван за 1849. годину (песма је објављена у ЛМС-у, 1852. године). Ово питање осветљено је прегалаштвом Васе Милинчевића, али су резултати његовог

¹ В. текст о Змају у *Целокућним делима* (б. г. 83–101).

² Текст је имао наслов: „Шта је велики песник?”, в. Поповић 1972.

³ Мисли се на Костићеву књигу *О Јовану Јовановићу Змају (Змајови): његову љевану, мишљењу и писању, и његову добу* (1902), познатију као *Књиго о Змају*.

⁴ Са темом *У појрази за Змајевом првом песмом* учествовали смо на научној конференцији „Савремени токови у изучавању језика, књижевности и културе”, одржане на Филолошком факултету Универзитета у Београду, 27. и 28. маја 2022. године.

⁵ Прва се везује за благосиљање Симе Милутиновића Сарајлије да дечак постане песник (Хацић 1882: VI–VII), а друга за Гаврила Ползовића (1797–1865), породичног пријатеља и градоначелника Новог Сада, који је дечаку слао писма у стиховима. Према истом извору, Ползовић је једном приликом, држећи песнику оловку у руци, записао:

„Комшија Јова
Писма ова
Писа руком
Као куком
По леду” (Хацић 1882: IV)

Прво, романтизовано-симболично сведочанство наводе и Андра Гавриловић (2008: 514) и среће се на странама књижевне периодике – пратило је Змаја у јавности до краја века („Јавор”, 1874, бр. 31, стр. 974; бр. 32, стр. 1001).

истраживања остали на странама монографије *Из старих ризница* (1987), одакле су местимично и делимично навођени подаци о песми у другим изворима (нпр. Деретић 2007: 533). Заправо, разлози услед којих је песма *Србска зора* остала мање позната или непозната ширем кругу, могу се објаснити кроз околности из: 1. периода до њеног проналажења (кроз историјат листа) и 2. периода након њега (кроз библиографске непотпуности).

Сачувано је сведочанство о Змајевом сећању на ту песму као почетак свог књижевног рада – за који је, према речима песника (приликом обележавања педесетогодишњице рада), изгубљен податак о месту објављивања (в. ШЕВИЋ 1960: 78–79). По свему судећи, за живота Змај није ни на једном другом месту штампао поменути песму, али како је библиографски податак био непознат, читаво столеће песма се сматрала загубљеном, а њен текст налазио се на странама „Јужне пчеле”. Историјат часописа, те ретки сачувани примерци, несумњиво су имали утицаја на судбину Змајеве песме.

Лист „Јужна пчела” био је политичке оријентације и излазио је крајем 1851. и почетком 1852. године, с почетка у Темишвару, а потом у Новом Саду. Издавач и уредник био је Милорад Медаковић. Темишварски бројеви (од 3. октобра до 17. новембра) садржавали су и књижевну рубрику, у оквиру које је (према увидима Васе Милинчевића, потом и нашим) – песма објављена.

По свему судећи, песма *Србска зора* први и, до сада, једини пут прештампана је у Милинчевићевом тексту у књизи *Из старих ризница* (1987: 194). Мишљења смо да је данас, уз могућности електронског претраживања база података, за проналажење Милинчевићовог текста отежавајућа околност чињеница да је на другим местима (са несумњивим ослањањем на Милинчевића, без његовог имена) наслов песме навођен као *Српска зора*, а у оригиналу, те и наслову Милинчевићевог текста изворни облик: *Србска зора*.⁶

Будући да је још Васо Милинчевић указао на чињеницу да је „Јужна пчела” лист који „одавно представља прави раритет” (*Нав. дело*: 194), није изненађујуће што је увид у целокупан садржај овога гласила компликован и данас. Иако је лист излазио непуних годину дана, још увек нису дигитализовани сви бројеви.⁷

⁶ Другачије речено, након прештапвања, у литератури се местимично среће податак о овој Змајевој песми, али како се не помиње име Васе Милинчевића, већ само наслов песме прилагођен савременом правопису, преко Cobiss-а није могуће пронаћи никакав податак не само о песми, већ ни литератури о овој теми. Тек сазнањем о изворном облику наслова – долази се до заслуга В. Милинчевића и текста песме.

⁷ Првих шест бројева чувају се као фотокопија на Одељењу раритета, у Библиотеци Матице српске, а остали бројеви дигитализовани су непотпуно. Наш даљи рад на овоме питању резултираће учешћем на Међународном сипозијуму „Српска филологија – 75. годишњица”, који ће се одржати 27. и 28. септембра у Букурешту, и на којем ће (кроз тему: *Лист „Јужна пчела” (1851/52) – контекст, историја, значај*) бити покренуто и питање о могућим разлозима Змајевог оглашавања на том месту, које до сада – није добило објашњења.

Песма *Србска зора* није потписана пуним именом, већ обликом: „Ј. Ј-вић”⁸. Испевана је у четири катрена чији завршни стихови су заправо – стихови Јована Хаџића, у класицистичко-просветитељском духу, и данас има значај као прво јавно оглашавање песника. Отуда, један део нашега истраживања, посвећен песми *Србска зора* биће настављен у правцу проучавања листа „Јужна пчела”, а други је усмерен на песму *Пролејно јујиро* – која у књижевноисторијским прегледима има статус песме која је *проглашена* за прву (в. ДЕРЕТИЋ 2007: 727).

Песма *Пролејно јујиро* написана је две године након прве, а објављена је годину дана након ње. Управо чињеница да песме нису увек објављиване у години у којој су настале, отежавала је приређивачима Змајевих песама рад на уређењу издања. У предговору *Певанији* Антоније Хаџић пише:

„Нека је још на знање, да се песме у збирци овој нису могле хронолошки ставити у ред. Јер да су слагане оним редом како су излазиле на свет, то се не би слагало са хронологијом њихова постанка, а да су ређане по хронологији постанка им, то се опет не би могло строго и тачно извести ни са највећим напрезањем памћења” (1879: XXXV).

Током целог столећа почетак Змајевог певања везиван је за 1849. годину – и песму *Пролејно јујиро*. Наш увид открива недоследности не само у навођењу године, већ и – наслова. Навешћемо најзначајније изворе који су имали утицаја на потоња преузимања података о овој Змајевој песми.

Најчешће је навођен податак да је прва његова песма, *Пролејње јујиро*⁹, испевана 1849. године, по узору на Павла Поповића Шапчанина, а објављена у ЛМС-у¹⁰ 1852. године (МАКСИМОВИЋ 1906: 113; СКЕРЛИЋ 1966: 430, ЛЕСКОВАЦ 1972: 444¹¹). Песник ју је, за живота, уносио у издања својих песама – налази се на уводном месту у *Свим дојакошњим њесмама* (1871) и првој књизи *Певаније* (1882) – као песма која отвара књигу¹². Година 1849. убележена је уз песму у оба издања¹³. У предговору првој књизи *Певаније* Антоније Хаџић наводи следећи податак:

„Змај-Јован Јовановић појавио се на пољу наше књижевности први пут године 1849.

⁸ Представља назнаку песниковог потоњег, честог, коришћења различитих облика потписивања: иницијала, словних ознака, шифара, псеудонима.

⁹ У наставку ће бити објашњено да је првобитно објављена под насловом *Пролејно јујиро*, уз образложење о могућим разлозима који су – у литератури – допринели стилској варијацији у наслову.

¹⁰ Тада: „Српском летопису”.

¹¹ Лесковац не наводи годину, али је назива Змајевом „првом штампаном песмом”.

¹² Међу песамама груписаним под насловом: „Први покушаји”.

¹³ У *Свим дојакошњим њесмама* испод наслова, а у *Певанији* испод песме.

Прва његова песма: *Пролетно јујиро* штампана је у 86. књизи *Српској лейописа* год 1852” (1879: XVI).

Сведочанство о околностима које су на Змаја утицале, превасходно о књигама које је читао, оставио је на странама СКГ-а његов дугогодишњи познаник и сарадник, Јован Максимовић¹⁴, у тексту под насловом *Змајева лектира*. Пишући о књигама које су обликовале Змаја, Максимовић се присећа и књижевног почетка овога песника:

„Тако ми је једном Змај саопштио да је у раној младости са великом љубављу читао Павла Поповића Шапчанина и да су под утицајем Шапчанинове поезије постали и облик и садржина *Пролетњег јујира*, прве његове песме” (Максимовић 1906: 113).

Том приликом наводи да је Шапчанин и доцније био предмет Змајеве пажње, указујући на његово нарочито интересовање за *Славјанку*¹⁵. Нашавши се након Змајеве смрти (1904), у песниковој библиотеци у Сремској Каменици, Максимовић открива како је пронашао управо *Славјанку*, примерак који је лично послао песнику две деценије раније – „у одељку где су биле Змају најмилије књиге”¹⁶.

На више места Јован Скерлић је писао о „тешкој кризи” у српској поезији 1849. године, констатујући да се није издвајао песник који завређује знатнију пажњу. Издваја, једино, да се појавио „врло млад човек”, који се потписује као „Осијан” и који је „скренуо општу пажњу на себе”, те и Светозар Милетић (1852) запажа код њега „леп дар поезије” (1966: 428–429). Биће то, како је данас познато – будући Јован Јовановић Змај, чија склоност ка непотписивању песама властитим именом трајаће током читавог стваралачког века.¹⁷ Милетић наводи да је у том тренутку српска поезија „свеколико суморна”, те да јој је „особито прекопотребан био сјајан и велељепан метеор,

¹⁴ Јован Максимовић (1864–1955), један од најзначајнијих преводилаца са руског језика. Преводио је Ф. М. Достојевског, Л. Н. Толстоја, А. П. Чехова, И. С. Тургенјева, као и са немачког. За време школовања у Сремским Карловцима био је сарадник „Невена”. Докторирао у области славистике.

¹⁵ *Славјанка* – алманах пожунске и пештанске омладине, посвећен „роду српском и народу славјанском”, објављен 1847. у Будиму. Уредник је био Светозар Милетић, а сарадници Јован Илић, Јован Ђорђевић, Павле Поповић Шапчанин и друга, данас мање значајна, имена. Писане су претежно патриотске песме, са наглашеним родољубљем. У алманahu су најбројније песме управо П. П. Шапчанина (дванаест), који умире исте године.

¹⁶ Том приликом, са дугогодишњим интересовањем о литератури за коју се Змај занимао и коју је читао, Максимовић је направио библиографски попис већег дела Змајеве библиотеке (и књига и часописа).

¹⁷ „Попис имена, шифара и псеудонима” у књижевној периодици друге половине 19. века, који је сачинио Душан Иванић, доноси низ Змајевих потписа, избор из пет стотина псеудонима које је користио (в. 2008: 466–467).

да је потресе, електризира, оживи”, а нада је полагана у „сина г. Јовановића”.¹⁸ У књизи *Омладина и њена књижевност (1848–1871)* Скерлић наводи:

„Када је, 1849. године, шеснаестогодишњи Јован Јовановић почео певати... [...]”

Он је пропевао 1849, угледајући се на младе песнике који су се 1847. огледали у *Славејанци*. Павле Поповић Шапчанин био је један од његових првих узора, и прва његова песма *Пролећне јујиро* написана је по угледу на Шапчанинове стихове” (1966: 429–430).

Исти подаци налазе се и у његовој *Историји нове српске књижевности*, али нам пажњу привлачи следећа реченица:

„Још као врло млад човек, ђакујући у Пожуну, Змај је од 1848. почео певати, потписујући се као ’Осијан’” (истакла М. С.; 2006: 261).

Трагом наведених података, потражили смо број ЛМС-а из 1852. године. Увидом у странице најстаријег књижевног часописа, открива се да је Змај у томе броју објавио три песме: *Пролећно јујиро*, *Балага* и *Пастирче*. Све три потписане су истим псеудонимом: Осијан. Песма која је предмет наше пажње је, у ЛМС-у датирана, на следећи начин: „У Иригу, 1848. године”. Дакле, сва њена каснија прештампавања и помињања у литератури доносе податак који није у сагласју са податком наведеним у првом/часописном објављивању песме. С друге стране, изван академског круга, Српска читаоница у Иригу¹⁹ и данас, више од век и по након што је песма настала, у свим јавним представљањима установе, истиче податак да је управо на том месту Јован Јовановић написао своју прву песму – 1848. Уз то, знаје се понешто и о контексту Змајевог боравка у овом сремском месту: по свему судећи, песников отац (градоначелник Новог Сада), услед револуционарних збивања, склонио је породицу у Ириг, на годину дана.²⁰

Дакле, Српска читаоница у Иригу чува успомену на Змајеве песничке почетке²¹, са исправним навођењем године, али ипак – са погрешним навођењем наслова песме (*Пролећно* уместо *Пролећно јујиро*). Уз податак да је 1848. године породица Јовановић боравила у Иригу, на основу података које поседује Српска читаоница, и податка у Скерлићевој *Историји*, може се одбацити претпоставка да је у ЛМС-у погрешно наведена година, тј. по

¹⁸ В. писмо Светозара Милетића Јовану Хаџићу: „Бранково коло”, 1899. бр. 23–24, стр. 766.

¹⁹ Прва српска читаоница, отворена 1842. године.

²⁰ Нажалост, Читаоница у својим архивама не поседује документа која би употпунила иришки период Змајевог младалаштва.

²¹ Био је почасни члан библиотеке. Годину дана након песникове смрти (1905) у Читаоници је основано певачко друштво „Змај”, у његову част.

свему судећи, песму *Пролејно јујиро* млади Јован Јовановић написао је 1848. године (са петнаест година).

Важно је указати на чињеницу да ниједан од поменутих извора не наводи у потпуности према часописном извору податке о песми – наводи се другачије година или је по среди варијација у наслову.²² (Уз облике „пролетно”, „пролетње” и „пролећно”, забуни може да допринесе и чињеница да је Змај аутор и других, данас познатијих песама, сродних мотива и сличног наслова: *Пролећница* и *Пролећна њесма* (за децу). Међутим, те песме, осим што су из пера истог аутора, немају текстуалних веза са песмом *Пролејно јујиро* објављеном у ЛМС-у.)

Из литературе се наслућује закључак да је Змај свесно за почетак свога књижевног рада одабрао песму *Пролејно јујиро*, а не *Србску зору*. Према њој су рачунати сви значајнији јубилеји који су се односили на његов књижевни рад, превасходно двадестпетогодишњица²³ и, чувена – педесетогодишњица²⁴ његовог рада. Међутим, да изненађење буде веће – јубилеји су рачунати према 1849. години. Мала је вероватноћа да је песник погрешно навео годину приликом часописног објављивања, вероватнијим се чини да је пажња усмеравана на податак навођен у збиркама. Сумњу у веродостојност податка приметно је и Васо Милинчевић, наводећи да је песма испевана „наводно, 1849”, уз коментар да Змајева датирања првих песама нису поузда-на (1978: 191–192), без додатних објашњења.

„У новој песми”, мислећи на *Пролејно јујиро*, примећује и Јован Деретић „осећао се утицај стихова појунских ђака из *Славјанке*” (*Нав. дело: 727*). Догађај који ће коначно одредити Змаја у правцу будућег певања представља сусрет с поезијом Бранка Радичевића:

„И данас се, – рече Змај, живо сећам оног необично пријатног, заносног утиска, који су на мене (као и на све друштво онога времена) учиниле Бранкове песме. То беше нешто ново, нешто своје, интимно, живо – никад у нашој литератури не чувено... нешто што се издвајало из једноликости и бледоће тадашњих песничких продукција и што ме је неодољиво, на јуриш, освајало. Ја се, као почетник песник, сасвим драговољно подадох утицају тако лепе поезије”²⁵ (Максимовић 1906: 114).

²² Скерлић се за своје тврдње позива на Максимовићев текст у СКГ-у. Мишљења смо да је отуда и погрешно наведен наслов песме код Скерлића. Максимовић наводи „*Пролејњег јујира*, прве његове песме”, те Скерлић у номинатив ставља облик *Пролејње јујиро* – уместо: *Пролејно јујиро*. У *Певанији* стоји (као и у ЛМС-у): „Пролетно јутро”, а у *Свим дојакошњим њесмама* „Пролетње јутро”. (Чак, у садржају *Лейојиса* среће се још једна варијанта наслова: *Прелесјно јујиро* – која није у сагласју са насловом уз текст песме, и по среди је очигледна грешка.)

²³ Године 1874. у Новом Саду је обележена двадесетпетогодишњица Змајева певања.

²⁴ Године 1899. у Матици српској обележено је педесет година Змајевог књижевног рада. (Том приликом Лаза Костић држао је говор из којег ће проистећи *Књига о Змају*.)

²⁵ Наводећи Змајеве речи, Максимовић у фусноти даје објашњење о томе да иако се „језик и стил овога пасуса у неколико разликују од језика којим се Змај служио у разговорима

Након почетног угледања на песнике окупљене око *Славјанке*, и епигонске почетке трагом Хаџића и Шапчанина (дакле, и првој и другој песми), изразит утицај на Змаја имаће – Бранко Радичевић. У истој години када је објављена песма *Пролејно јујиро* Змај надахнуто пише песму *Каг сам њрви њуиј Бранкове њесме чииао* (1852).²⁶ И касније, везаност за Бранка заузимаће посебно место у животу и стваралаштву песниковом.²⁷

При данашњем увиду у могуће разлоге опредељивања за песму *Пролејно јујиро* као почетка властитог певања, долази се до три могућа разлога у којима су обједињени животни, поетички и семантички аспект. Прва два су претходно наведена у литератури, али их овом приликом постављамо у шири контекст.

1. Несумњиво је да као следбеник Бранка Радичевића, Змај се по Деретићевом запажању, Јована Хаџића, „првог свог песничког учитеља [...] можда касније нерадо сећао, јер је Хаџић био омрзнути противник његових нових идола, Вука и Бранка” (2007: 727).²⁸ У тренутку када је борба за народни језик достигла пуну афирмацију, млади песник који тек ступа на књижевну сцену морао се определити између „два различита концепта певања и мишљења: класицистичко-просветитељског и романтичарско-вуковског”, закључује Милинчевић у потоњим увидима, наводећи да се Змај није дуго колебао у опредељењу (1984: 187).²⁹

2. Други разлог, према сведочанствима савременика, огледа се у песниковом односу према властитом стваралаштву. „Доиста је био немаран према својим делима. Понекад их је заборављао, губио, остављао ван *Певаније* у коју је сабирао своју поезију. Затурио је, или намерно заборавио, чак и своју прву штампану песму” (додајемо – из дечачких дана), закључак је који наводи Божидар Ковачек (2009: 353). Сродан коментар узгредно, такође оставља и Васо Милинчевић: „Највероватније ће бити да он није желео [...] да му се поетски првенац везује за Јована Хаџића” (1978: 195).

3. Поврх свега тога, постоји и (до сада непримећен) разлог унутар самог текста, тачније разлог симболичке природе за истицање *Пролејњеј јујира*

књижевне природе, ипак су основне мисли Змајеве изјаве о Бранку овде сасвим тачно саопштене.” (*Истио*.)

²⁶ Змајева песма је својеврсна апологија Радичевићевог талента. Касније јој је промењен наслов у: „Бранковим песмама”.

²⁷ Његов бечки дневник показује да је присуствовао ексхумацији Бранка Радичевића 1883. године у Бечу. О његовом нарочитом залагању за пренос Радичевићевих земних остатака на Стражилово и стихованом сукобу са Лазом Костићем писали смо у претходном раду (в. Слобода 2021) и докторској дисертацији.

²⁸ О Вуковом и Бранковом утицају на Змаја сведоче бројни извори, и у литератури је томе придавана знатна пажња.

²⁹ Не треба заборавити да се већ почетком 1848. године појунска омладина оградила од посвете Бранкових *Песмама*, у којима је исмејан Јован Хаџић (в. „Српски народни лист”, 16. фебруара 1848, б, стр. 23).

као прве песме. Она тематизује – рађање песника. За мото песма има стихове Хомјакова³⁰:

„Я видѣлъ сонъ
Что будто я пѣвецъ”,

који су привукли пажњу и Младена Лесковца. У објашњењу на који начин су руски стихови постали мото, Лесковац се позива на Змајево писмо Милану Шивићу написано 20. децембра 1901. године (пред крај живота, пола века након што је песма настала), у којем се песник присећа:

„Ја за Хомјакова нисам знао све дотле док нисам дошао у Пожун. Ту сам у књижници српских ђака на лицеју евангеличком нашао збирку Хомјаковљевих песама – танка жута књижица, у којој не верујем да је било ни 50 песама. То ми је можда била прва руска књига коју сам видео. Мучио сам се да је разумем, пак ми се напoкон чинило као да нешто и разумем. Једна Хомјакова песма почиње ту са: 'Ја видјел сон' etc. - - - и ја то одмах зграбих као подесан мото за своју већ готову песму. – То вам је цела историја.”³¹ (1972: 444–445)

Без обзира на узоре према којима је песма обликована, *Пролетно јујиро* има вишеструки значај у Змајевом лирском опусу. У *Свим дојакошњим њесмама* и *Певанији* налази се на уводном месту, као песма која отвара књигу. У њој су присутна два мотива која симболизују певање: вила и гусле. Лирски сиже обухвата онирички моменат који се одвија у тренутку предоченом и у наслову песме: лирском субјекту, у сну, вила се обраћа речима:

„Силна чувства у груд'ма ти плове –
За то т' ево гусле јаворове,
Уз њих певај милом роду свом.”
(1852: 5)

Након буђења, проналажење гуслала на месту на којем их је вила у сну положила – резултира пропеваношћу:

„Узо б' гусле – ал' ми дрхће рука,
Запев'о бих, али сам промука'...

³⁰ Алексеј Степанович Хомјаков (1804–1860) – руски песник, сликар, публициста, теолог, филозоф.

³¹ У наставку Лесковац наводи како је могуће да је „Змај овде, ма и нехотице, нешто прећутао”, уз објашњење да је Хомјакова, за мото, неколико пута цитирао управо – Павле Поповић Шапчанин. Наведени су и подаци о две Шапчанинове песме, због чије форме, по Лесковчевим речима (уз уочен утицај и Радичевића), песма *Пролетно јујиро* позива на „опрезнију и свестранију експертизу” – и то ће бити предмет нашег засебног рада. Реч је о песмама: *Вечерња шейња* („Српски народни лист”, 19. септембра 1846, стр. 281а) и *Тујовање за Србијом* („Српски народни лист”, 2. марта 1847, стр. 65).

[...]

’Ми смо твоје, а санак прохуја!
 Тихо нешто из гусал’ зазуја –
 Сваки гласак на срце ми пао.
 Од милоте подвикнути мора’,
 Да се оре одјечи од гора.”
 (1852: 6–7)

Примећујемо да управо из текста ове песме (поред алузивне природе) проистекао је и чувени псеудоним – у обраћању лирском субјекту, вила каже: „Ти си *осијан* с богињина зрака, / Која певцу удешава пој” (истакла М. С.; 1852: 5). Предочен је мотив обасјаности (одабраности) – као симболична представа постајања песником. Из данашње перспективе (праћењем еволутивних токова српске лирике и генезе и распона Змајевог опуса) – начињен је антологијски пример доброг одабира. У том периоду, до краја века, у обликовању фигуре песника (и његове лирске биографије), важно место припада тренутку који се односи на: чин постајања песником. И у опусу других аутора тематизовано је рађање песника кроз онирички моменат, уз мотив проналажења гусала на јави (*Моје њокајаније или зачећак новога њјенија* Јована Драгашевића, *Моје љусле* Матије Бана, *Међу звездама* Лазе Костића).

Сасвим сигурно, будући јубилеји Змајевог песничког рада, поштујући досадашњи континуитет, биће рачунати према 1849. години, а овде објашњењени подаци, верујемо – скроман су допринос већ богатом животопису песниковом, и сугестија да у будућим освртима на Змајеве песничке почетке буду укључени сви, до сада, реконструисани детаљи, који потврђују високу свест о песничком раду – испољену од најранијих дана.

ИЗВОРИ

- Јовановић Змај, Јован. Српска зора. *Лужна њчела*, Темишвар, 1852, бр. 4, стр. 13. / Ј. Ј-вић?
- Јовановић Змај, Јован. Пролетно јутро. *Српски лејојис*, год. XXVI, књ, 86 (1852): 112–118.
- Јовановић Змај, Јован. *Све дојакошње њесме Змај-Јована Јовановића* I. Нови Сад: Српска народна задружна штампарија, 1871.
- Јовановић Змај, Јован. Певанија Змај-Јована Јовановића. *Одабране целокујине умојворене у њесми и њрози са ојцирним живојојисом Змај-њесниковим*. Нови Сад: Српска књижара Браће М. Поповића (Српска штампарија Дра Светозара Милетића), 1882.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ГАВРИЛОВИЋ, Андра. *Знамениџи Срби XIX века*, Београд: Научна КМД, 2008.
- ДЕРЕТИЋ, Јован. *Историја српске књижевности*, Београд: Sezam Book, 2007.
- ИВАНИЋ, Душан. *Књижевна историја српског реализма*, Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Матица српска, 2008.
- КОВАЧЕК, Божидар. Јован Јовановић Змај, Звонимир Костић (прир.). *100 најзнаменијих Срба*, треће допуњено и измењено издање. Београд: Наша прича плус и Принцип, 2009, 351–357.
- ЛЕСКОВАЦ, Младен. *Јован Јовановић Змај (Хронолошки подаци)*. Одабрана дела Јована Јовановића Змаја, књ. 1, у редакцији М. Лесковца. Нови Сад: Матица Српска, 1969, 7–116.
- ЛЕСКОВАЦ, Младен. Напомене у *Антологија стварије српске поезије*. Нови Сад – Београд: Матица српска – СКЗ, 1972.
- ЛЕСКОВАЦ, Младен. *Змајев бечки дневник*. Нови Сад: Матица српска, 1983.
- МАКСИМОВИЋ, Јован. Змајева лектира. СКГ, Београд, (1906): књ. XVII, св. 2, стр. 112–123 и св. 3, стр. 191–206.
- МИЛИНЧЕВИЋ, Васо. 'Српска зора' – прва испевана и објављена Змајева песма". *Из ствари ризница*. Београд: Издавачка организација „Рад”, 1978, 190–202.
- МИЛИНЧЕВИЋ, Васо. Змајево вишегласје. *Творци и џумачи: Из српског романизма*. Београд: Просвета, 1984, 187–207.
- НЕДИЋ, Љубомир. *Целокуйна дела*, I, Београд: Народна просвета, б. г.
- ПОПОВИЋ, Богдан. Шта је велики песник? Зоран Глушчевић (прир.) *Ејоха романизма*. Београд: Нолит, 1972, 256–279.
- СЛОБОДА, Марија. *Павле Марковић Адамов: оснивач и уредник листа „Бранково коло”*. Зборник радова са међународног научног симпозијума Уметност и контекст 6: Заборављени уметници и уметничка дела. Ниш: Огранак САНУ у Нишу – УГ „Литера”, 2021, 89–104.
- СКЕРЛИЋ, Јован. *Омлагина и њена књижевност (1848–1871): изучавања о националном и књижевном романизму код Срба*. Београд: Просвета, 1966.
- СКЕРЛИЋ, Јован. *Историја нове српске књижевности*. Београд: Завод за уџбенике, 2006.
- ХАЦИЋ, Антоније. Змај-Јован Јовановић. Предговор у: Певанија Змај-Јована Јовановића. *Одабране целокујне уметворине у јесми и јрози са ојцирним живојојисом Змај-јесниковим*. Нови Сад: Српска књижара Браће М. Поповића (Српска штампарија Дра Светозара Милетића), 1879, I–XXXII.
- ШЕВИЋ, Милан. Млади Змај (1833–1860). *Зборник историје књижевности*, књ. I. Одељење литературе и језика САНУ, 1960, 43–129.

Marija Sloboda

TRACING POETIC BEGINNINGS OF J. J. ZMAJ: CONFUSIONS AND DISCOVERIES
– CONTRIBUTION TO THE EXISTING RECONSTRUCTION

Summary

In the wake of inconsistent data in the literature about Zmaj's entry into the literary scene, the paper provides an overview of the existing information and – a contribution to the previous research results. The subject of the work is a reference to the poems *Srbska zora* (written in 1846, published in 1851 in the newspaper "Južna pčela") and *Proletno jutro* (written in 1848, published in 1852 in LMS). The paper examines 1. the publishing context, 2. poetic preference (the first poem was written based on the poetry of Jovan Hadžić, the second based on the poetry of Pavle Popović Šapčanin), 3. the poet's subsequent affinity to these poems, which contributed to the confusion in the establishment of bibliographic chronology, 4. it points to the ranges of the existing reconstruction of Zmaj's poetic beginnings and 5. it provides possible additional reasons that contributed to the (un)known sequence of citing data about these poems in Serbian literary history. The work highlights Vasa Milinčević's merits in this field and indicates that Zmaj's poetic beginnings have their roots even before 1849, as is often stated in the literature. Special attention is paid to the reasons that contributed to the findings that J. J. Zmaj declared the poem *Proletno jutro* as his first poem.

Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Студентски трг 3, 11000 Београд
marija.sloboda@gmail.com

Др Милена П. Владић Јованов

ДИСТОПИЈСКА СЛИКА ЦИВИЛИЗАЦИЈЕ И ДИВЉАШТВА У ПОЕЗИЈИ Т.С. ЕЛИОТА У ДЕКОНСТРУКЦИОНИСТИЧКОМ ПРИСТУПУ

Појмови цивилизације и дивљаштва преплићу се са везивним појмовима љубави, комуникације, спознаје стварности и самоспозаје о уметнику и његовој друштвеној улози у модерној стварности 20. века. Т. С. Елиот није желео да остави ниједну бинарну опозицију неразрешеном. Појмови цивилизације се утапају у дивљаштво и обрнуто. Структурално се преплиће са тематским стварајући поетски систем. Овим путем Елиот не разрешава само опозиције, већ обликује нове уметничке поступке који ће бити препознатљиви за модернистичку поезију. Дистопија слика дивљаштва постављена је као центар у слици цивилизације које се огледају једна у другој, али чији облици (*Gestalt*) се међусобно прожимају подижући фигуру преображаја до новог нивоа. Уносећи трагове преображаја читалац се сусреће са различитим децентрализованим структурама које утичу на појмове идентитета појединаца, песничког искуства стварања, самог дела, и уметничких поступака који мењају логику *arhe-telos* и производе нову димезију антимијезиса.

Кључне речи: Т. С. Елиот, поетски систем, цивилизација, дивљаштво, идентитет, нови уметнички поступци, дистопија, деконструкција.

Појмови цивилизације и дивљаштва појављују се као бинарна опозиција која има двоструку природу у структурирању песничког лирског и наративног ткања. Она истовремено даје основу, али исту како успостави, тако и брише. Занимљиво је да поред оваквих напоредних слика које се налазе појединачно у конституисању појма културе и цивилизације, тако и у појму дивљаштва, постоји међусобни преплет идеја како једне тако и друге структуралне опозиције, које продирући једна у другу, једна другој мењају значење. На тај начин, делозовски речено, ствара се сложени систем

поетског дела у коме се открива модернистичко схватање уметности и стварности. Значења су многострука и откривају се не само у аксијалним структурама са каузалним принципима и хронолошким обрасцима времена, већ у сложеним мрежама „које чине димензије које су у покрету [...] и у чијим средиштима се налазе платои.“ (DELEUZE-GUATTARI: 2005: 21) Међусобна преплетеност, прожимање и динамичност стварају метаморфозе како у новим уметничким поступцима, тако и у новим значењима постојећих појмова који се мењају како се техничко-технолошка цивилизација мења, покушавајући једним својим делом да задрже традиционалност, а другим да се прилагоде савремености, што одговора Елиотовом ставу из чувеног есеја *Традиција и индивидуални ѿаленај*. Модерни песник у своје дело мора уклопити нешто из прошлости што одговара уметничкој садашњости, док с друге стране, прошлост мора бити оживљена делом из садашњости. Тиме се постиже преображај традиције који је могућ само „уз велик напор“ односно како Елиот наводи „она [традиција] се не може наследити, а ако вам је потребна, морате је стећи великим трудом“ (Елиот 1963: 34). Другим речима, морате је, кроз преображавање и модификацију садашњости кроз прошлост до будућности, створити сами, ослањајући се само на трагове, деконструкционистички *најовештаје*. Ризомски или сложени систем за разлику од дрвенасте, аксијалне структуре „није објекат репродукције; нити спољашње као слика, нити унутрашње као структура дрвета“ (DELEUZE-GUATTARI: 2005: 21). Сви елементи зависе од своје околине, деконструкционистички, од свог контекста.

За разлику од структуралистичког става у ком позиције јединица и релације међу њима одређују значење, Делез¹ у свом филозофском систему одбија да оваква врста релација утиче на значење, у смислу јединственог значења које је стерилно круто, већ сматра слично Дериди који у теорији деконструкције истиче да бинарне опозиције не одређују структуру уколико је њихов центар истовремено и у структури и ван ње.

На који начин се сусрећемо са метаморфозама у Елиотовом поетском систему? Пођимо од слике града која је ре-презентована у слици, за коју би В. Шкловски навео, тумачећи градску поезију Мајаковског да је слика угурана у слику. Реч је о комуникацији младог господина и нешто старије госпође у песми *Порфиреј јегне јосјође*. Из песничке слике уочавамо да у њиховом

¹ Жил Делез стиктно не припада теорији деконструкције. Међутим, у овом раду наводимо његове ставове јер одговарају интерпретацији коју речено језиком деконструкционисте Пола де Мана, наводимо као увид, свесни да ће многи увиди остати слепи јер их услед контрадикторне кохерентности логике интерпретације не можемо све навести. Интерпретација је уједно и слепило и увид, како наводи де Ман. Сваки увид остаје слеп за оне друге који се не могу навести јер да би била функционална интерпретација мора бити логична, другим речима, функционална иако функционалност плаћа контрадикцијом. У том смислу погледати студију Paul de Man: *Blindness and Insight. Essays in the Rethoric of Contemporary Criticism* (Oxford University Press, 1971). Есеји из ове студије код нас су преведени у књизи *Проблеми модерне кришике* (Београд: Нолит, 1975). Примедба М. В. Ј.

односу недостаје комуникација те је однос једносмеран. Господин није заинтересован за даму, нити за разговор који са њом води, већ само за звуке које чује из *свољашњоси*², са улице. Према даминим изјавама сазнајемо да је за њу у питању љубавни однос, док је за господина реч о релацијама између стварности и буђења његове самосвести о сопственом месту у граду као савременој стварности у којој су људи „одвојени“ као у руском кубофутуризму оштрим авангардним линијама. Опозиција стварности и самоспознаје у оквиру тематске линије која отвара другу опозицију љубави и комуникације, деконструира се филозофском категоријом *ионављања* и траговима трагова којима се аутор поиграва призивајући контекст као одсутно присуство и текст као присутно одсуство. Наиме, у песми се јавља опозиција у оквиру појма музике. С једне стране је културолошки обојена музика Шопена, с друге стране чује се господинов „тупи звук там-тама“, који бубња у његовом мозгу (Елиот 1998: 11). Између та два звука, културе и претпостављеног дивљаштва, почиње разговор, покушај даминог исказивања љубави и господиног доласка до питања интроспекције и самоспознаје идентитета. Идентитет дивљаштва и културе повезан је кровним појмом комуникације, која остаје као средиште изван бинарне опозиције и не може се објаснити ни једним од појмова који се испитују, дакле припада и култури и дивљаштву.

Скоро филмска сцена отвара се салонском седељком на којој се говори о најновијим вестима у граду. Дама започиње разговор о Шопену. „Ишли смо, рецимо, најновијег Пољака да слушамо / Како косом и прстима прелудијуме пренеси“ (Елиот 1998: 10). Између два погледа на Шопена и стварност салонских, градских седељки јавља се разлика између идентитета даме, културе, љубави и дивљаштва, младог господина, самоспознаје, љубави и на крају везних појмова који повезују прва два скупа: комуникације и уметничког поступка који опет са своје стране немају средиште структуре већ се односе на појмове стварности и односа према уметности. Дама започиње разговор „Тако присан, тај Шопен, да мислим да душа му / Треба да васкрсава међу пријатељима само, / Двоје или троје, који ни такнути неће / Тај цвет што га у сали загледа и окреће“ (Елиот 19998: 10). На такав отворено комуникативни почетак, којим се обраћа свима, читалац не чује господинов одговор, који се крије само у његовој *унуирашњоси*.³ Стога изгледа да дама прича сама са собом, док читалац прати необичан разговор самосвести са описом стварности и покушајем да се исказе љубав. Наратолошки посматрано, реч је о сусрету екстрадијегетичког наратора, као што је дама која причу о разговору посматра са стране и интрадијегетичком наратору који је млади господин који доживљава истовремено њену причу и стварност својих мисли а из тог преплета рађа се метаморфоза његовог идентитета јер долази до самоспознаје. Његов коментар је упућен читаоцу метаквалитетом, а дами метафорично. „И у разговору ено си / Сред ситних хтења,

² Истакла М. В. Ј.

³ Истакла М. В. Ј.

уврбаних сажаљења, / Док се стишани звуци виолине / Мешају с корнетом што у даљини јења, / И тако разговор почиње“ (Елиот 1998: 10). За господина атмосфера је као из „Јулијиног гроба“ (Елиот 1998: 10). Помало снисходљиво, помало саркастично, али господин не изражава никакав став према даминим осећањима нити описима стварности. Једина стварност која њега занима је стварност његове унутрашњости на шта указују следећи стихови. „Сред виолина у вијугама / И аријета / Напрслих корнета / У моме мозгу почиње туми звук там-тама / Бесмислено да бубља сопствени прелудиј, / једноличан и ћудљив, / који је барем једна одређена ‘погрешна нота’“ (Елиот 1998: 11). Млади господин стварност не види у култури већ на улици на којој се одвија свакодневни живот. Позива читаоца, као дама која се директно обраћа, да се сада окрене другој врсти стварности. „Хајдемо на ваздух, у дуванском трансу, / Споменике разгледајмо / И новости претресајмо, / Па да сатове према јавним подесимо / И пола часа уз пиво поседимо“ (Елиот 1998: 11). Стихови показују децентрализовану структуру којој је средиште *и* у њој и *ван*⁴ ње. Стихове трагове проналазимо у раној Елиотовој поезији која кроз бројне описе стварности града се прожима са доласком самоспознаје и потрагом за идентитетом. Како је Џон Т. Мајер наговестио, шетња градом је шетња умом једног поетског субјекта који у њој сазнаје, мењајући ентеријере и екстеријере, пабове и поткровља, улице и тргове како мења и своје ставове и слично потрази за Светим Гралом, долази до суштине свог позива да буде уметник у граду. „Унутрашња потрага са самоконфронтацијом исповедана је у гласовима: за Елиота стихови из Шекспира или фразе из Будине проповеди ватре су знаци са огромним потенцијалом значења те *Пусџа земља* кроз разнолике гласове помаже протагонисти да изгради сопствени идентитет за којим трага“ (MAYER 1991: 82). Улогу коју протагониста проналази је улога пророка, како Мејер наводи, јер протагониста преузима различите лирске и наративне гласове и са њима и њихове улоге, како из ране поезије тако и из *Пусџе земље* и тим им даје значење. „Потрага из ране градске поезије из 1911. год. је потрага за значењем позива, која се завршава као пророчка за поетског субјекта који прихвата улогу не само означавајућег елемента или онога који даје смисао већ и сведока“ (MAYER 1991: 86). Све то заједно помаже протагонисти да открије сопствени идентитет, који се крије на двострукој деконструкционистичкој линији, јер субјекат истовремено открива, прихвата своју вокацију и користи сопствену визију која је уједно метафорично и улога улице, града, модерне стварности, а песник онај који може својим вештинама да повеже градске догађаје и доживљаје становника у једну причу. Другим речима, песнички субјекат је и визионар, али и онај који доживљава град као његов становник и истовремено онај који предочава визије које становници града не могу да искажу. Ако се прisetимо Елиотовог есеја *Меџафизички њесници* препознаћемо да је Елиот већ подразумевао визије и пророчке елементе кад је у питању уметник. „Кад

⁴ Истакла М. В. Ј.

је дух једног песника беспрекорно опремљен за свој задатак, он не престаје да стапа диспаратна искуства; код обичног човека искуство је хаотично, неуједначено, фрагментарно. Он се заљуби, или чита Спинозу и та два искуства немају никакве међусобне везе, као бука писаће машине или мирис из кухиње; дотле песник редовно повезује ова два искуства у нове целине“ (Елиот 1963: 78). Песник није само онај који пророчки види више и боље, већ и онај који диспаратна савремена искуства обичног човека може да повеже и да им подари смисао.

У *Пусиој земљи* Харијет Дејвидсон наводи да постоји оштра сукобљеност између наративних гласова који су обележени дијалогом, предочени метонимијом и који представљају недозвољене жеље у односу на прикладне и друштвено прихватљиве особине савремене цивилизације. Насупрот таквих непримерених жеља које бих на енглеском означила *im-proper* док бих прихватљиве означила као *proper* при чему се обе речи и појма могу повезати са *property* дакле са власништвом а онда надаље са схватањем идентитета из угла метафизике присуства у коме само оно што је „моје“, „властито“ јесте прихватљиво и одобрено у друштву било као понашање било као особине или ако одемо корак даље као уметнички поступци. Дејвидсон сматра да се ове две линије херменеутички не могу помирити, да је *Пусија земља* препуна гласова, да је пренасељена а не јалова наводећи и поредећи локановски појам жеље са жељом појединца која, кад је испуњена, губи своје својство и више није жеља „док песма прижељкује присуство, жеља производи једино партикуларности и одсуство, [...] једино што можемо да прихватимо јесте фрагментарност и херменеутичка природа људског бића“ (DAVIDSON 1985:104). Како помирити разноликост и разједињеност људске природе. Метафора која представља јединствени лирски глас, статичан и страхан у својој јединствености, и метонимије које представљају мноштво наративних гласова који су не-одговарајући, не-прихватљиви, *im-proper*, сједињују се у свесности која иде ка самосвести и освешћивања искуства као људског искуства и старности у којој појединац живи, али које може да учини само уметник.

У том смислу валидно је погледати развој и путовање свесности до самосвести у раним градским песмама и у њима ирационалне, „дивљачке“ и рационалне „цивилизацијске“ елементе које спаја једино песнички идентитет уметника који и сам спајајући их образује себе као уметника. У *Прелудијумима* који истовремено припадају и раним градским песмама 1911. али и песмама које су издате у званичној збирци *Пруфрок и група зајажанга* из 1917. сусрећемо се са следећим стиховима који описују атмосферу зимског јутра и љубавни однос у коме затичемо саму жену, остављену ујутро у кревету и свет мушког субјекта који описује и повезује њено виђење са виђењем града. Уколико се повеже овакав љубавни доживљај са доживљајем града на трагу смо онога што је Елиот наговестио, тј. да се песник бави повезивањем диспаратних искуства која отварају смисао стварности појединцу који дата искуства не може сам довести у везу нити направити од њих целину.

Описи града и описи жене остављене после љубавног доживљаја се смењују што представља микро метаквалитет упућен читаоцу да повеже два елемента. На сличан начин га у трагању за поетским текстом сам Елиот упућује отвореном алузијом на Бодлера да су и читалац и писац заправо браћа, антрополошки, психолошки и песнички повезани. „Ти! Двоструки читаоче! – налик на мене, – брате!“ односно у ориганалу у *Пусџијој земљи* „Ти! Нурocrine lecteur! – mon semblable – mon frère!“ (Елиот 1998: 55). Другим речима, читалац мора да повеже *стихове ѿрајове* из ране поезије са каснијом званично издатом поезијом Т. С. Елиота и да створи сопствени текст.⁵

Напоредност стихова о граду иде заједно са описом жене и љубавног односа у *Прелудијумима*.⁶ Описи града се односе на следеће стихове. „Зимско се вече таложи / С мирисом печења у пасажима. / Шест часова. / Догорили пикавци задимљених дана. / А сада нагли пљусак пада / Преко блатњавих комада [...] А на углу улице усамљен / Фијакерски коњ топће у пари. / *Па ред се свеџиљки ујали*“ (Елиот 1998: 15). Описи љубавног односа и доласка до самосвести појединца као и описи града упућују на следеће стихове. „Дремала си, и гледала како ноћ одаје / Хиљаду нечистих ликова / Од којих ти је сачињена душа; / Треперили су на стропу одаје. / А када читав свет се вратио / И светлост је упузала кроз капке / И по олуцима зачула си врапце / *Имала си ѿакво виђење улице*“⁸ / Да би га улица једва схватила;“ (Елиот: 1998: 16). На енглеском наглашени стихови звуче на следећи начин “You had such a *vision*⁹ of the street / As the street hardly understands;” (Елиот 1952: 13). Сlike града се спајају, прожимају са сликама самоспознаје, појединачног женског субјекта кога посматра екстрадијегетички наратор који нам описује какво је виђење имала када се пробудила и чула звуке улице. На мала врата уведено је стиховима *ѿрајовима* кроз песнички систем идеја

⁵ Елиотову рану поезију издао је Кристофер Рикс у књизи *Inventions of the Marh Hare* 1996. Песме чине оно што је међу критичарима и проучаваоцима Елиотовог дела познато као *Бележница*. Елиот је понудио свом мецени и пријатељу, адвокату Џону Квину у Њујорку *Бележницу*, а *Пусџију земљу* му је поклонио. Заправо је било другачије. Квин је сачувао *Бележницу* коју су касније његови наследници пронашли у његовој оставштини. Рана поезија свакако није дело у изради, већ збирка песама, које је Елиот унео у касније званично издате песме од збирке из 1917. *Пруфрок* и *њеѿова зајажанја до Пусџије земље* и *Чейџири кварџиџа*. Да песме нису верзије издатих песама, нити воља модератора модернистичке поезије и Елиотовог пријатеља Е. Паунда, који је „исекао“ и променио изглед *Пусџије земље* сведочи не само *Факсимил Пусџије земље* већ и збирка *Песме ѿисане у раној младосџи* коју је Елиот издао 1956. године, а у којој се налази песма *Смрџ св. Нарџиса* која припада раној поезији. Примедба М. В. Ј.

⁶ У *Бележници* песама, *Прелудијуми* имају као и у званичној верзији четири дела, с тим што је у *Бележници* сваки део поднасловљен. Прва два дела се односе на места, друга два на време. Први део *Prelude in Dorchester*, други *Prelude in Roxbury*, трећи *Morgendämmerung* и четврти *Abenddämmerung*.

⁷ Истакла М. В. Ј.

⁸ Истакла М. В. Ј.

⁹ Истакла М. В. Ј.

да се поетски субјекат појављује у различитим улогама као уметник који може да споји различите бинарне опозиције. Љубав и одсуство љубави кроз одсуство комуникације, љубав и насиље кроз описе савремених градских становника и њихове појединачне чинове вођења љубави. Насиље које се везује за дивљаштво, али се појављује и у цивилизацији посебно у темама везаним за религију итд. Другим речима, бинарност разрешава поетски субјекат уметника чије искуство писања је једна од главних тема Елиотовог поетског система. Систем се изграђује те и теме љубави, насиља, дивљаштва и цивилизације постају сложеније приказујући изградњу идентитета појединца, али и читаве људске врсте, а она искуства уметника и његовог статуса у савременом друштву. У раној Елиотовој поезији у књизи *Inventions of the March Hare* проналазимо песму *Прелудијуми*. Стихови трагови нам деконструкционистички говоре да је реч о присутном одсуству. Елиот је у званичној верзији из 1917. године избрисао наслове четири дела *Прелудијума* датих на немачком језику који указују на време које обележава тематски грозд шетње кроз град и у тој шетњи унутрашње потраге за сопственом улогом. Такође спојени су трополошки називи, дакле називи места са временским одредницама. Први део *Прелудијума* паратекстуално носи наслов *Prelude in Dorchester (Housses)*, други део *Prelude in Roxbury*, трећи део *Morgendämmerung*, четврти део *Abenddämmerung*. Трећи и четврти део носе наслове „свитање“ и „сумрак“. У Елиотовом поетском систему тренутак спознаје увек прати „лунарно светло“, магла, непрозирност, те је у тематском грозду управо и овде случај са самоспознајом женског песничког субјекта, која се у трећем делу одвија под насловом свитање. Трагови самоспознаје који се трополошки и међусобно повезују показује и пример ране песме *Пруфроково бдење*. У песми се такође види значај контекста као одсутног присуства које *стиховима* *траговима* који околином уносе разлику представљају однос текста и контекста који је деридијански „увек већ ту“. Дакле спољашњост се улила у унутрашњост. Слично ономе како се дивљаштво улило у цивилизацију и обрнуто, што метафорично у смислу повезивања и спознаје и самоспознаје показују слике града са интроспективним питањима и одговорима до којих стиже читалац уколико узме у обзир читав поетски систем или хипертекстуално један његовог део у коме ће пратити развој тема и језичких нивоа, структуре и сематике, при чему се сви нивои уливају један у други. Мењајући своје значење како би то Јан Мукаржовски навео форма постаје тема, док тема уобличава форму, при чему Мукаржовски мисли на модернистичку, сликарску, а додаћемо и песничку уметност.¹⁰ Другим речима, према ставовима чешког структуралисте, који се разликује од западних структуралиста, рађа се дихотомија у модернистичкој уметности која успева само зато што је доведена до врхунца свака од супротстављених страна. „Заједничко обележје модерне уметности јесте потискивање

¹⁰ Видети Јан Мукаржовски. *Стируктура, функција, знак, вредносћ*. (Београд: Полит, 1987).

личности, [...] која већ својим присуством наглашава јединство дела. У овим околностима иступа јасно пред поглед примаоца објективна уметничка конструкција а са њом и многе дијалектичке противречности којима је она проткана“ (МУКАРЖОВСКИ 1987: 360). За разлику од Мукаржовског, који открива битно начело модернистичке поетике а то су сталне антиномије, као и конструкција дела која је сад у првом плану пред рецепијентом, деконструкција пориче да је јединство личности оно што може донети јединство делу. Није у питању порекло већ трагови. Тумачи од Дејвидсонове, Е. Мадена, Дејвида А. Мудија упућују на то да Тиресија који се једини у *Пустој земљи* обраћа личном заменицом у првом лицу *ја*, није залог да се створи јединство од фрагмената каква је објективна конструкција *Пусте земље*. У теорији деконструкције упаво је обрнуто. Фрагменти се спајају не јединством личности, већ проналажењем заједничких контекста и стихова трагова који чине поезију Т. С. Елиота поетским системом. Поред тога, све приступе који се базирају на проналажењу јединственог центра, било да је то личност или неки други облик центра, називамо *децентрализованим*¹¹ структурама. Зато је деконструкционистички модел идентитета модел који одговора Елиотовом конституисању идентитета из разлика, кретања разлика, неидентитета, другим речима из различитих улога и преплитања визија улице, града са визијама појединца. Такође, конструкција дела није једино што прво упада рецепијенту у око. Поред ове видљиве структуре, прималац дела је суочен са подструктуром, а то је искуство прављења те конструкције које му писац, песник, аутор такође ставља на увид, само то не чини тако отворено и директно већ путем сложених метакавалитета, који преплићу семантичке и структуралне линије и који се могу открити само у фрагментима, тј. да је њихово значење искуство писања тема модерне уметности истовремено тема откривања идентитета стварности и појединца, али кроз уметничко дело. Модернистичка поезија понудила је одговоре на које филозофија у облику питања права, етике, политике, религије није могла одговорити јер решења у промењеној стварности нису водила директном већ заобилазном путу, слично оном, на коме се Данте нашао у мрачној шуми у *Паклу* на средини пута, а не на његовом почетку, те и своје дело почиње од средине, а не од порекла и почетка. Вратимо се *Пруфроковом бдењу*.

У раној песми *Пруфроково бдење* сусрећемо се са сликом песничког субјекта који у свитање долази до спознаје стварности и самоспознаје. Праћен и прогећен сликама града чије стихове наводимо „*да ли да кажем*“¹², изашао сам у сумрак уских улица / И видео када се вече разбудило и загледало у властиту обневиделост / Зачух децу што јецају по ћошковима / Док жене у преуским корсетима / Излазе на ваздух и стоје у улазима“ (ЕЛИОТ 1996: 46)¹³ песнички субјекат долази до самоспознаје која се улила у слике града, „вече

¹¹ Истакла М. В. Ј.

¹² Истакао Т. С. Елиот

¹³ На српски комплетну рану поезију од 1909. до 1917. превела Милена Владић Јованов.

Зато центар ствара управо контрадикцију, елемент који управља структуром сам не поседује структуралност. „Центар је у средишту тоталитета, међутим, пошто му средиште не припада, *ийошалиийейи има своје средиштие груїге*“¹⁵ (DERRIDA 1978: 279). Пошто је центар изван и унутра истовремено, онда се може назвати такође истовременим почетком и крајем: *arche-telos*. Оба се исказују кроз форму присутности. Дерида закључује да се „може показати да су стога сва начела, принципи или центри увек указивали на инваријабилност присутности – *eidos, arche, telos, energeia, ousia* (есенција, егзистенција, супстанција, субјекат) *aletheia*, трансцеденталност, свест, Бог, човек итд.“ (DERRIDA 1978: 279–280).

Стихови су практично идентични. Цитираћемо званичну верзију из 1917. године односно *Љубавне јаге Ц. Алфрега Пруфрока*. „Да кажем, пошао сам у сутон уским улицама / И гледао дим што диже се из лула / Самотних људи у кошуљама, нагнутих кроз прозоре?...“ (Елиот 1998: 7). Наравно, иако исти стихови нису идентитет истог већ неидентитет, тј. разлике које граде идентитет јер се појављују у релацијама присуства унутрашњег и одсуства, тј. спољашњег и у том прожимању неидентитета и идентитета стварају идентитет, играјући се уметничким поступцима и између текста и контекста, остављају простор да се између песама, укључи читалац у процес стварања, односно *йисања* песме.

На исти начин деконструкционистички се посматра однос бинарне опозиције дивљаштва и цивилизације у тематском оквиру љубави и спознаји себе и стварности града у *Порїррейу једне їосїође*. Разлику између просте, нерафиниране љубави и отмене, церемонијалне љубави песнички субјекат тек треба да схвати. Међутим, схватајући ту разлику спознаје и самог себе нпр. какав је у односу према женама, какво је његово разумевање и место у друштву, стварности града. Препричавајући схватамо да смо дубоко у наративном ткиву песничког текста, јер чим можемо да га препричамо долазимо до односа догађаја и догађајности. Песнички субјекат не слуша говор госпође већ у његовој глави „сред виолина и аријета / напрслих корнета“ (Елиот 1998: 11) почиње да бубња тупи звук там-тама. Тај звук је звук бубња, племена, а овде метафорично свега ирационалног. С друге стране, не само ирационалног, већ животног јер у преиспитивању цивилизације и дивљаштва, које само уметник може да споји огледају се нијансе људског појединца, који није ни само рационалан нити само ирационалан.

Елиот није имао отпор према афричким уметностима које су у великој мери утицале на модернизам, али није имао отпор нити према култури Запада од антике, ренесансе до модерности. Свему је приступао са критичким осећајем који је обележио не само његову поезију већ је утицао на поезију светских модерниста, а тако и наших песника какви су Јован Христић и Иван В. Лалић. Да је у питању критички осврт и грађење система без раних песама не бисмо данас успели. Управо се у њима крију стихови трагови. Песнички

¹⁵ Истакао Жак Дерида.

субјекат наводи „Хајдемо на ваздух, у дуванском трансу / Споменике разгледајмо / И новости претресајмо“ (Елиот 1998: 11). У раним песмама сусрећемо се са следећим стиховима који нас одводе не само до идеје прости љубави већ до идеје тематског грозда у коме је Елиот супротставио вечно и чулно. Чулни су сви елементи који одуарају од церемонијала затворених салонских чајанки. Истовремено они су део људског потенцијала, идентитета личности и тиме Елиот наглашава да без њих нема ни оног церемонијалног, лирског појединачног гласа који се ослања на вечност како поставки у друштву тако и на традиционални живот уметничких поступака који их славе. У раној песми *Злајна рибица* у четвртом делу *Осџаци ѿгине* сусрећемо се са стиховима „Упркос мору теорија / И твојим убедљивим чињеницама / Ја се ипак плашим: / – Идем у вечерњи провод / На пиво и музику *верџла*“¹⁶ (Елиот 1996: 30).

Смењују се елементи озбиљности, интроспекције и елементи обичног, простог живота, коме су питања смисла сувише тешка. Непомирљивост је Елиот изразио у више тематских гроздова, како смо до сада поменули. Деконструкционистички гледано, Елиот се није определио ни за једну страну. Метафорично ни за дивљаштво ни за цивилизацију, већ за једно у другом. Дивљаштво се везује за насиље, прости, натуралистичке облике живота, цивилизација за културу старог континента, Европе и отмене љубавне сцене, као и префињене манире. Дивљаштво показује више живота, но истрошени манири, али у Елиотовој поезији, критичкој према опозицијама оваквог типа једино се можемо окренути критичком промишљању: какви смо данас и поставити питање да ли смо и сами цивилизовани дивљаци. Да ли ходимо у дуванском трансу или се окрећемо врту зумбула и љубави Тристана и Изолде?

Дама поставља излишна питања која се господину враћају као „раштимована виолина“ (Елиот 1998: 12) али како сам каже на њена питања када ће се вратити и шта она може да му пружи сем пријатељства, симатије жене „која се пред својим налази крајем“ он нема шта „кукавички да дода“ (Елиот 1998: 12). После описа церемонијала дана, где је све што он може пронаћи, у салону, на балу, у парку, итд. песнички субјекат прелази полако на двоструку игру простог и отменог, насилног и цивилизованог које уплиће у шири простор сопствене интроспекције, али не само то. Уплиће је у контекст песама које долазе као јединице са својом околином, са контекстима који проширују делезовски речено димензије и деридијански резервоаре значења савремене љубави у граду и града као стварности. У *Порџреју једне ѿсџоће* интрадијегетички песнички субјекат сада поставља двоструко у теми љубави која је уско повезана са темом самоспознаје која се одвија у поетском систему у просторима између песама. Први контекстуални простор је у самој песми.

¹⁶ Истакла М. В. Ј.

*Чувам своје сјокојсїво,
Владам својим сїањем,
Осим када верїл механички, уморно буди*¹⁷
Понавља неку отрцану арију (Елиот 1998: 12).

Појам музике уличног вергла нас води ка раним песмама, *Пруфковом бдењу* и *Каїричима*. У *Првом каїричу у Северном Кембриџу* наилазимо на следеће стихове:

*Уличне орџуље, бучне и крхке,
Жућкасїо вече на прљавим прозорским окнима
И удаљени напрегнути
Дечији ласови што заврше плачем* (Елиот 1996: 13).

Наглашени појмови и речи у стиховима одводе нас ка *Пруфроковом бдењу*.

*А када се вече пробудило и загледало у властиту обневиделост
Зачух децу што јецају по ћошковима
[...] И када се вече с муком спустило
Свет је љуштио поморанце и читао вечерње новине
[...] А када је зора коначно сванула
Отетурао сам се до прозора да искусим свет
И да чујем своје Лудило како пева седећи на ивичњаку
[Слеїи сїарац њевуши и мрмља /
У чизмама излизаних њеїа што прошле су многе каљуге]
И док је он певао свеї је њочео да се расїага [...]* (Елиот 1998: 43–44).

Вергл буди отрцану арију, а између музике су слике града, стварности, људи у граду и самосознаје путем слика града. Међутим, песнички субјекат који нам у сложеном али асоцијативном низу који може пратити само семиотички читалац, образован и навикнут да прати трагове који представљају како Дерида наводи „скривене законе текста“ (DERRIDA 1981: 63) или читалац-пишев брат како нам поручује сам Елиот, може сачувати свој мир и „*владати својим сїањем*“ (Елиот 1998: 12) осим када вергл механички не понавља своју арију, када уличне орџуље не призивају жућкасто вече слично оном из *Љубавне њесме Ц. Алфреда Пруфрока* које се провлачи као лајтмотив кроз читаву песму, или прате старца, становника града са излизаним ђоновима који певуши, мрмљајући нешто пијан. Но, то ипак није све. Исти вергл који онемогућава спокојство и мир, свира не отрцану арију, с тим што та арија сада у другој линији се односи на арију Вагнера. Ни она не смирује песничког субјекта. А да је вагнеровска препознајемо из стихова који следе из горе наведених стихова из *Порїреїа јегне њосїође* које ћемо у целини сада навести.

¹⁷ Истакла М. В. Ј.

Вергл механички уморно буди,
 Понавља неку отрцану арију
 С мирисом зумбула што из врта веје,
 Подсећа на оно што други жудели су људи.
*Јесу ли тачне или њојрецине ове игеје?*¹⁸ (Елиот 1998: 12–13).

Вергл понавља арију са мирисом зумбула из врта. Страствена љубав младића и девојке описана је у врту зумбула у *Пусијој земљи*.

„Пре годину дана први пут си ми дао зумбуле,
 Звали су ме девојка са зумбулима“¹⁹.
 – Па, ипак, када смо се касно увече вратили из врта зумбула,
 Ти пуних руку и мокре косе, ја нисам могао
 Да говорим, очи су ме издале, нисам био ни
 Жив, ни мртав, *нисам знао ништа*¹⁹
 Загледан у срце светлости, тишину (Елиот 1998: 54).

Дијалог који се одвија између девојке и младића, алудира на одсуство комуникације између господина и госпође из *Порџрејџа једне џосџође*. Међутим шта их ипак спаја у кровној теми спамоспознаје? Врт зумбула који се повезује са отрцаном аријом вергла. Међутим, не само вергла јер стихови који следе иза дијалога младића и девојке су део песничке слике љубави Тристана и Изолде из истоимене Вагнерове опере. Циљ је дати смисао страственој музици, културолошким сценама, које су истовремене са одсуством манира у савремености града посебно у сценама из паба када се војник враћа из рата а супруга мора да га задовољи, а са тридесет година већ изгледа старо итд. Такође, Паунд је предлагао да Елиот одређене сцене предочи на страним језицима да би деловале што ученије и образованије. Такав је случај и овде јер је стих дат на немачком “*Oed' und leer das Meer*” (Елиот 1998: 54). То није усамљени поступак у Елиотовој поезији. Из факсимила *Пусије земље* који се такође може посматрати као огроман контекст *Пусијој земљи* из званичне верзије проналазимо да је првобитни епиграф требало да буде цитат из романа Џ. Конрада *Срце џама*. Паунд је изменио Елиотову идеју и предложио да епиграф буде цитат из Петронијевог *Сатирикона* на латинском језику. Међутим, образована, учена линија која приказује пророчицу Сибилу и њену немогућност да умре, остала је само као једна од линија у *Пусијој земљи*. Рационална, лирска, монолитна, обележена фигуром метафоре. Ирационална, натуралистичка, метонимијска, неприхватљива, нецивилизована линија представља епиграф из *Срца џама* који се понавља као ехо у *Пусијој земљи*, не стварајући при том две *Пусије земље*, већ преплетене нити рационалног, цивилизације и ирационалног, грубо схваћеног дивљаштва. Управо их повезује самосвест песничког субјекта. Једно је сазнање

¹⁸ Истакла М. В. Ј.

¹⁹ Истакла М. В. Ј.

уметника, поетског субјекта из *Пустие земље*, друго је метаквалитет самог Елиота који нам приказује искуство сопственог писања. Поетски субјекат из врта зумбула остаје у срцу светлости, у тишини, не спознајући ништа. Поетски субјекат у *Порџреџу једне ѿосѿође* је запитан шта ће се збити уколико госпођа умре у неко „поподне сиво и димљиво, вече жуто и рујно“ (Елиот 1998: 14). Питања која себи поставља воде га до самоспознаје себе као уметника али и спознаје љубави између госпође и њега. Његова самоспознаја као и спознаја сопственог позива као уметника који може да спаја разноврдне слике даје метаквалитет у тумачењу незнања младића у срцу светлости. Слично питањима у интроспекцији песнички субјекат критички промишља о различитим идејама.

За тренутак није ми јасно,
Не знам шта да осећам, ни да ли смисао следим,
Ни да л' је то мудро ил' лудо, прерано или касно ...
Не би ли заправо предност била на њеној страни?

[...]

А кад је већ реч о смрти –

*Да ли бих имао право да се насмешим ѿага?*²⁰ (Елиот 1998: 14).

Реч је о дистопијским сликама које се обрћу у сопствену супротност јер је бинарна опозиција разрешена. Критичко питање за читаоца, да ли су погрешне или тачне ове идеје је заправо метаквалитет и ауторово питање. Музика делује са спознајом љубави и сједињује се са спознајом и у „дивљаштву“ и у „цивилизацији“ јер без тога смо увек само на једној страни улице. Закључни стихови из *Порџреџа једне ѿосѿође* у којима песнички субјекат говори о смрти, тј. о могућности да заувек изгуби пријатељицу и пита се да ли би имао право да се насмеши тада представљају необично спајање интрадијегетичког субјекта са екстрадијегетичким у коме се улоге смењују. Екстрадијегетички, незаинтересован и одсутан, схвата оно што поручује сложена контекстуална игра између *Пустие земље*, *Порџреџа једне ѿосѿође*, *Љубавне ѿесме Ц. Алфреда Пруфрока* итд. у којима интрадијегетички субјекат поставља себи питања о смислу града као своје стварности, љубави у граду, својој улози у савременом свету који је после Великог рата увелико променио лествице вредновања и долази са осмехом када се пита да ли би имао право да се насмеши уколико његова пријатељица умре. То нам говори да је схватио не само своју улогу као уметника, већ и своју улогу у односу према старијој госпођи. Међутим, да ли је то Елиоту као аутору довољно? Наравно да није. У овим стиховима огледа се путем метаквалитета дистопијска слика која упућује да уколико се опозиције наставе неће бити уметности. Цивилизација и дивљаштво су само једни од примера. Стога Елиот слично америчким песницима и Паунду, истиче пројекат културе који је већи од уметности и то само стога да би уметност опстала после Првог светског

²⁰ Истакла М. В. Ј.

рата. Дистопија је свакако у линијама које се насилно одвајају видљива, али уколико се преплетене слике, као што је то случај са Елиотовом поезијом јаве заједно, међусобно утичући једне на друге неће доћи до дистопије већ преображаја који представља можда највећи уметнички облик поетичког изражавања како у облику идентитета појединца, тако и читавог песничког текста, спознаје и самоспознаје и најдужег пута од свесности до самосвести.

ЛИТЕРАТУРА

ЕЛИОТ, Т. С. *Песме*. Београд: СКЗ, 1998.

*

ALGIJERI, Dante. *Pakao*. Београд: Prosveta, 2005.

ALTIERI, Charles. *The Particulars of Rapture. An Aesthetics of the Affects*. London: Cornell University Press, 2003.

COOPER, John Xiros. *Critical Essays on T. S. Eliot's "The Waste Land"*. Boston: G. K. Hall, 1991.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis. London: University of Minnesota Press, 2005.

DERRIDA, Jacques. *Dissemination*. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.

DERRIDA, Jacques. *Writing and Difference*. Chicago: The University of Chicago Press, 1978.

DERRIDA, Jacques. *Aporias*. California: Stanford Univeristy Press, 1993.

DAVIDSON, Harriet. *T. S. Eliot and Hermeneutics. Absence bad Interpretation in The Waste Land*. Baton Rouge and London: Louisiana State University Press, 1985.

ЕЛИОТ, Т. С. *Izabrani tekstovi*. Београд: Prosveta, 1963.

ЕЛИОТ, Т. С. *The Complete Poems and Plays 1909-1950*. New York: Harcourt Brace and Company, 1952.

ЕЛИОТ, Т. С. *Inventions of the March Hare. Poems 1909-1917*. Ed. By Christopher Ricks. New York: Harcourt Brace and Company, 1996.

ЕЛИОТ, Т. С. *The Waste Land. A Fascimile and Transcript of the original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*. New York: A Harvest Book. Harcourt, Inc., 1971.

ЕЛИОТ, Т. С. *Poems Written in Early Youth*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1979.

ECO, Umberto. *The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

ECO, Umberto. *On Literature*. New York: Hacourt, INC.

KAPLAN, Harold. *Poetry, Politics and Culture. Argument in th Work of Eliot, Pound, Stevens and Williams*. New Brunswick and London: Transaction Publishers, 2007.

LACAN, Jacques. *Ecrits*. New York: W. W. Norton and Company, 2004.

MAYER, J. T. "The Waste Land and Eliot's Poetry Notebook." у *T. S. Eliot. The Modernist in History*. Edited by Ronald Bush. Cambridge: Cambridge Univeristy Press, 1991.

MAN, Paul de. *Allegories of Reading – Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven: Yale University Press, 1979.

- MAYER, John T. *T. S. Eliot's Silent Voices*. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- MACDIARMID, Laurie J. *T. S. Eliot's Civilized Savage. Religious Eroticism and Poetics*. New York and London: Routledge, 2003.
- MOODY, A. David. *Thomas Stearns Eliot Poet*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- MUKARŽOVSKI, Jan. *Struktura, funkcija, znak, vrednost*. Beograd: Nolit, 1987.
- MILIĆ, Novica. *ABC dekonstrukcije*. Beograd: Narodna knjiga-Alfa, 1997.
- VLADIĆ JOVANOV, Milena. *Dinamični poetski sistem T. S. Eliota*. Београд: Службени гласник, 2014.

Milena P. Vladić Jovanov

THE DYSTOPIAN DEPICTION OF CIVILIZATION AND SAVAGERY
IN T.S. ELIOT'S POETRY: A DECONSTRUCTIONIST APPROACH

Summary

The concepts of civilization and savagery are intricately intertwined with an array of conceptual threads encompassing love, communication, the cognizance of reality, and introspection pertaining to the artist's role within the societal fabric of the 20th century. T.S. Eliot's endeavor was not to leave any binary opposition unresolved, merging the notions of civilization into savagery, and vice versa. This structural interlacing with thematic elements gives rise to a cohesive poetic system. Eliot's methodology does not merely seek resolution of oppositions but also forges innovative artistic techniques that become emblematic of modernist poetics. The dystopian portrayal of savagery is positioned at the nexus of images of civilization, which reflect each other, but whose forms (*Gestalt*) interpenetrate, elevating the figure of transformation to a new level. By introducing traces of transformation, the reader encounters diverse, decentralized structures that influence the concepts of individual identity, the experiential journey of poetic creation, the intrinsic nature of the work itself, and the evolution of artistic techniques that alter the logic of *arche-telos*, producing a new dimension of anti-mimesis.

Универзитет у Београду
Филолошки факултет
milena.vladicjovanov@live.fr
milenavladicjovanov@fil.bg.ac.rs

Др Горан П. Коруновић

ЕТИКА РОМАНА *ПОВРАТАК ФИЛИПА ЛАТИНОВИЋА* МИРОСЛАВА КРЛЕЖЕ

У раду се сагледавају етички аспекти романа *Повраћак Филипа Латиновића* Мирослава Крлеже. Херменеутичким поступком који кореспондира са идејама теоријске психоанализе, најпре се тумачи Филипова критика хипокризије грађанског света, потом и двогубост његове етичке позиције при сликању мајчиног портрета, чиме се скреће пажња на моралне импликације „сусрета” трауме и стваралачког чина. Затим се прати путања Филипових моралних назора, од универзалистичко-хуманистичких полазишта до верности етици жеље; анализира се и разлиставане последица када је посредни доследност главног јунака у самој оданости етици жеље. Тумаче се и етичке импликације транспонованга трауме у стваралачки чин, као у случају сликања глувонемог дечака. На крају, уз ослањање на идеје Вејна Бута, сумирају се етички модуси који су генерисали животну путању Филипа Латиновића, те се евоцира и особена антрополошка слика коју реципијенти из тих разноврсних етичких модуса могу да реконструишу.

Кључне речи: Мирослав Крлежа, етика, траума, жеља, сликарство.

Шта би подразумевала *етика* одређеног романа, у овом случају *Повраћака Филипа Латиновића* Мирослава Крлеже?

Да би се одговорило на то питање, потребно је најпре подсетити се Сартровог есеја *Шта је књижевност?* (1948). Сартр, наиме, констатује да „у дну естетичког императива ми видимо морални императив”, иако је „литература једна ствар а морал сасвим друга” (SARTR 1981: 50). Експликација француског егзистенцијалисте изведена је у циљу осветљавања жанра романа из посебног угла: „тоталитет ствари и људи”, односно обликовани свет у роману биће „живљи уколико више буде изазивао жељу читаоца да га *промени*” (SARTR 1981: 49; истакао Г. К.).

Поменути Сартров есеј публикован је три године након Другог светског рата, те је опис моралне димензије литературе у њему вероватно условљен близином тог великог цивилизацијског суноврата. Сходно томе, природа моралног искуства се своди на читалачку *појтребу за њроменом* обликованог света у делу, док се снага уметничке евокације одмерава према степену оживљавања поменуте потребе реципијента. Сартров есеј, следствено томе, посредно скреће пажњу на важну одлику сусрета етике и књижевности: тај сусрет се не може разматрати без узимања у обзир компоненте моралног капацитета реципијентске позиције.

У једној од најутицајнијих расправа о етичким аспектима књижевног текста, уобличеној с краја девете деценије XX века – у време нешто повишенијег интересовања за однос морала и литературе – Вејн Бут истражује различите факторе који условљавају рецепцију моралног плана књижевних остварења, управо у фокус стављајући самог/саму читаоца/читатељку те његову/њену упућеност на тзв. имплицитног аутора.¹ На том трагу, амерички проучавалац књижевности дефинише модалитете које се остварују у релацији емпиријских читалаца и имплицитног аутора, тј. при реципијентској конкретизацији моралне димензије књижевног дела (Booth 1988: 179–180).² Иако је Бутова концепција критикована као плод једног идеализовано-хуманистичког разумевања књижевне комуникације/рецепције, формиране уз делимично редуковање диверзитета реципијентских реакција (Wolf 2008: 89), она је ипак значајно мапирала теоријско поље које, у хуманистичком обрту, реплицира постмодерном преименовању етичких феномена у „политичко или реторичко” питање (Gregory 2005: 37). Није неоправдано излаз из назначене полемике потражити у „средњем путу”: феномен етике не би се третирао као „очишћен” од идеолошко-политичких импликација, али би изискивао свест да се етика књижевног дела нужно „кондезује” у реципијентском процесу, у степену сагласја – у сфери моралних питања – емпиријског читаоца и имплицитног аутора.

Управо је *етика* књижевних дела Мирослава Крлеже, и поред честих јунака који су препознавани као *морални неурасијеници* (в. Брајовић 2020:

¹ Сам Бут пружа један од најпознатијих описа инстанце имплицитног аутора, односно подразумеваног писца: „Наш осећај подразумеваног аутора укључује не само значења које се могу извући, већ такође моралну и емоционалну садржину сваког делића радње и патње свих ликова. Укратко, он обухвата интуитивно поимање довршене уметничке целине“ (But 1976: 89).

² За аналитичко читање етичког плана *Поврајка Филија Лашиновића*, од значаја је нијансирање релације емпиријског читаоца и имплицитног аутора. Прецизније казано, ту релацију одређују „степен одговорности” читаоца, те „степен блискости у пријатељству” и различити нивои удаљености између „њиховог и нашег света”, тј. књижевнообликованог света и света емпиријског реципијента (Booth 1988: 179–180). Другим речима, подразумева се да се при рецепцији, „у пријатељству”, донекле „пригрли” имплицитни аутор, да би се, следствено томе, могло одлучити – уз етичке консеквенце – о мери његовог коначног прихватања (Booth 1988: 140).

200–246), делимично трпела при херменеутичким и књижевноисторијским приступима, некада због недовољног аналитичког урањања у саме књижевне текстове, често и због интерпретативних контекстуализација инертно ношених свешћу да је реч о аутору изразито полемичке провенијенције. Таква инертна свест вођена је сликом Крлеже као писца који је у својим делима неретко упућен на проблеме политичке репресије и парадоксе историјског тока, на место уметника у друштву те на формирање специфичне антрополошке слике. Крлежу зато вреди изнова читати имајући изразитије на уму управо *етиичку* димензију његовог стваралаштва, имајући, дакле, у виду, бутовски казано, различите нивое – у зависности од партикуларне реципијентске позиције – слагања и неслагања са моралном димензијом „подразумеваних писаца” његових дела.

СВЕТ МАСКИ: КА ЕТИЦИ ФИЛИПОВОГ ПОРТРЕТИСАЊА МАЈКЕ. Роман *Поврајџак Филија Латиновића* (1932) може бити адекватно полазиште у приближавању етичког аспекта Крлежиног књижевног света. У том делу се проналазе препознатљиви и у самом опусу високофреквентно присутни „результати” Крлежине књижевне имагинације. Пример су мотиви маски и лутки као вишезначних средстава метафоричног посредовања врло специфичне антрополошке, и, у крајњој инстанци, културолошко-историјске визије. Њихово препознавање и варијабилно дистрибуирање кроз текст условљено је „сензибилизацијом приповедачем” (Браловић 2005: 136), односно спорадично привилегованом оптиком моралног неурастеника, главног јунака Филипа Латиновића.

Сама синтагма „морални неурастеник” наводи на мисао да се вибрантно унутрашње стање главног јунака кондезује у моралистички профилисану дескрипцију окружења. Заиста, након односа „боја у несхватљивом мицању, без дјеловања, мртво, глупо, невјеројатно празно, без доживљаја, без емотивне подлоге” (KRLJEŽA 1966: 29), Филип уочава и „лица напрахана, блиједа, *клаунска* (...) кратковидне *маске* жена у црнини” (KRLJEŽA 1966: 29; истакао Г. К.). У наставку, види и „гадна лица, звјерске њушке, жигосане блудом и пороцима, злбом и бригама (...) губице црначке, зубала тврда, оштра, месождерска” (KRLJEŽA 1966: 29). Жалосне клоновске образине уочене кроз иронијску оптику, заједно са маскама жена у црнини, представљају метонимију споја рутинизационо-хипокризијског живљења и претпостављене „унутрашње” динамике малограђанског субјекта, динамике одређене „злбом и бригама”. Све то је, видели смо, својеврстан микропролог за афективну моралистичку деоницу засићену атрибуцијом из каталога анималистичких и расно-стереотипних представа.

Критички тонови и негативно вреднован хетероимаж који просијавају Филиповом перцепцијом окружења, у овом случају су афективни одраз једне индивидуализоване етике која се кроз роман трансформише у неколико етапа. Најпре – сходно претходном примеру – реч је о виду морала који се најприменије може разумевати кроз оптику тзв. „етике врлине”,

специфичне по фокусу на „самог *делатника*”, на „његов карактер и 'добре' мотиве (...) односно *врлине* и 'изврност'” (SEKIĆ 2019: 10–11). Следствено томе, Филипова критика заправо имплицира носиоца врлина, тј. прихватљивог грађанског субјекта, истиснутог из грађанског друштва и „замењеног” критикованим облицима хипокризије и неморала. Филип је у наведеном случају интелектуалац/уметник који потку своје етике заснива на хуманистичко-универзалистичким квалитетима грађанског светоназора и морала, односно на идентификацији претпостављених хуманистичко-универзалистичких основа етике – дискурзивно ипак неексплицитних – са имплицитном интерференцијом рецидива хришћанске моралности и буржоаско-грађанског погледа на човека и друштво.

Изразито афективна осуда грађанског света посредством гротескног портретисања пролазника, условљена је тадашњом Филиповом стваралачком инхибицијом и егзистенцијалном кризом. Када у наставку прелази у руралну средину (Костањевац), Филип се најдаље помера од грађанског хоризонта искуства, те у кратком периоду борави у позицији у којој се дискретно огледају уверења о примордијалној, предмодерној повезаности човека и тла.³ Посебно искушење за крхку стабилизацију његовог унутрашњег живота представља сусрет са *маском* сопствене мајке, маском која не манифестује само хипокризијске „сигнале”, тј. све оно „луткастко, начињено, базарско, позерско” (KRLEŽA 1966: 84), већ и унезверену стрепњу пред старошћу тела („та старачка животна помагала и козметична средства: перике, јастучићи, подлошци, улошци за косу, укоснице, масти, уља, боје за увојке и обрве”, KRLEŽA 1966: 80).

У широком спектру потенцијалних значења увођења мотива маске – од копчи са карневалском обичајношћу до прерушавања „услед слабости и страха човека декаденције“ (VATIMO 2011: 33), од маске као метафоре епохално симптоматичног интерперсоналног отуђења до њене граничне позиције према непрозирности и/или понорности унутрашњег света – Филипова перспектива фокусира се на демистификацију мајчиног карактера, на моралистичку интерпретацију конфигурације лица и нанетих козметичких средстава, на препознавање манифестација лица као застора, „паравана“ иза којег се крије стварна мајчина природа:

Да наслика ту папигу с њеним улошцима и мандаринском периком (...) то прождрљиво, похотно лице с избоченом горњом чељусти, ту сладострасну маску, која га је родила, а да ни данас не зна с ким, он би требао да наслика једну парвенизирану борделску мадаме, која сједи пред њим раширених ногу, прстију пуних прстења (...) једну психоаналитичку карикатуру требао би да баци на платно, а не портрет сликан с *ahcigejare*-укус великог жупана, пресвијетлог господина *Leirach*-Костањевачког! (KRLEŽA 1966: 81–82).

³ „Град значи безусловно нездраво удаљивање од природног и од основне природне подлоге непосредног. А гдје је заправо подлога непосредног живота и постоји ли нешто што би могло бити непосредно“ (KRLEŽA 1966: 61).

Сагледавајући мајку у почетку у једнодимензионалном морализаторском кључу, осуђујући је сходно томе као промискуитетну особу која „живи” своје образине, Филип, поступно, сам чин сликања њеног лика/маске изводи уз донекле промењено осећање. Он се, наиме, подсетио трауматске ситуације из детињства када га је Регина – одевена у *црну свилу* као у ситуацији портретисања (KRLEŽA 1966: 83) – оставила самог у кафани током читавог дана. Осетивши тада иницијалне импулсе перцептивног растакања окружења и у крајњој инстанци „инфернализације стварности” (KRLEŽA 1966: 61), искуства које ће му у зрелим годинама означити врхунац идентитетске кризе,⁴ Филип ће са Регининим повратком „први пут” у детињству установити „да му је мати напрашна брашном као клаун” и да „под том бијелом брашњавом образином (...) има *грућо, жалосно, сиво, измучено лице*” (KRLEŽA 1966: 17; истакао Г. К.). Та „давна спознаја” упамћена као „лице каунско, бијело”, деценијама касније све је „више долазила до изражаја *ћод њећовим кисћом*, што је дубље улазио у слику” (KRLEŽA 1966: 83; истакао Г. К.). Испоставља се да су, током рада на портрету, у Филиповој свести анимозитет према мајци и морализам као својеврсно дискурзивно згушњавање тог анимозитета – као симптом немогућности да се сопствена траума преточи у трансгресивно-катарзични, ауторефлексивни дискурс – делимично трансформисани посебним премошћавањем према Регини, и то препознавањем жалобне стране њеног унутрашњег света „закопаног” иза маске.

Демистификујући мајчину притворност – која, извесно је, није само вођена таштом конструкцијом јавно прихватљиве слике о себи већ и порицањем свог готово понорно клонулог стања – Филип слика њену маску „као да је посмртна” (KRLEŽA 1966: 83), као да самим портретом, односно симболичким сахрањивањем мајке провизорно потири њене унутрашње амбиваленције. Иако при потезима кичицом задржава „сигнале” моралистичке осуде (нпр. „подочњаци, као сјенке порока”, KRLEŽA 1966: 83), он истовремено уочава да је мајчино лице уморне „мајмунске, необичне, згужване, нервозне физиогномије” (KRLEŽA 1966: 83), у анимално-дисторзираним контурама не препознајући само хипокризијски контролисану употреба маске, већ телесни и симболички „одјек” мајчине *ћпраме*.

Како разумевати моралне импликације Филиповог стваралачког чина? У контексту тог питања значајно је то да је Филип при довршавању портрета

⁴ Конфузна реакција остављеног дечака – манифестована у перцепцији окомитих црта које су нестале „под његовим погледом у бескрајним вертикалама, а водоравни потези кружили су око њега вијугаво, као непрекидно и узнемирено таласање линија” (KRLEŽA 1966: 17) – добиће на својој центрифугалној снази са каснијим трауматским понављањем осећања неутемељености, рефлектованим у дисторзираној перцепцији облика и боја („Већ дуље времена примећивао је Филип, како се све ствари и дојмови под његовим погледом распадају у детаље (...) Боје, на примјер (...) почеле су у његовом оку сивјети”, KRLEŽA 1966: 28; „Идеја о томе (паклена и нездрава идеја, нема сумње), да појаве у животу заправо немају никакве унутарње логичне ни разумне везе”, KRLEŽA 1966: 61).

био „сав задубљен у своје платно (које је почело да га *привлачи*)”, заборавивши „да га мати чека” (KRLEŽA 1966: 84; истакао Г. К.). Дискретно сугерисани прелаз од инхибираног разрачунавања са Регининим лицемерјем – уз посредни обрачун са сопственом траумом из детињства, траумом која је својим отпором артикулацији заправо хранила Филипово афективно-хостилно „језгро” – прелаз, дакле, ка уметнички нијансираном раду на слици, заправо је траг „померања” трауме ка визуелном језику сликарства. Амбивалентни однос према мајци провизорно је замењен *привлачношћу сликарској илајна, месџа* на којем би се могло „пореметити понављање” које изазива трауматско-реално полазиште (FINK 2009: 104). У Филиповом случају то *понављање* трауматског извора објављено је репетицијом окоштало моралистичког дискурса. Уместо, дакле, морализаторске перспективе, са чином сликања некакав *вишак ужистица* се јавља у Филипу пред сликом и неизоставно га *привлачи*, вишак „с којим (...) сликар као стваралац разговара” (LACAN 1986: 123).

На тај начин окренут мајчином лицу, Филипов однос према њој добија нови етички квалитет. Наиме, услед свргавања маске уметничким чином, њено „лице је слеђено у својој нагости. Оно је један јад”, при чему такву објаву прати и „етичка димензија визитизације”, етички захтев Другог / Друге (LEVINAS 2003: 400). Филип на тај захтев не одговара у потпуности на начин подобан мишљењу Левинасове етике, нема сусрета лицем-у-лице, већ посредством портрета. Ипак, тај сусрет резултира одређеном новом нијансом Филипове моралности, коју он сам невешто образлаже говорећи о „субјективној стваралачкој компоненти” (KRLEŽA 1966: 84). Сама мајка, пак, на тај сусрет има болну реакцију („Из ње је провалио плач, грчевито и искрено”, KRLEŽA 1966: 84).

Назначена „субјективна стваралачка компонента” заправо делимично подразумева начелни опис *трансформисања трауме* кроз уметнички, стваралачки ужитак. Филип признавањем тог субјективног стваралачког „наноса” (нехотице настоји да ублажи мајчину фрустрацију пред портретом, чиме провизорно осваја нови, емпатични квалитет у пољу етике врлине, тј. отвара могућност да се и мајка, и он сам, сусретну са својим траумама. Сама Регина, иако симболички „жртвована” да би се слика од демистификаторско-моралистичког геста приближила снажнијој уметничкој евокацији и артикулацији трауме, није била далеко, болном реакцијом, од својеврсне катарзе управо захваљујући уметности, односно захваљујући огледалној улози слике. Ипак, саму могућност катарзичног сусрета са сопственом траумом оповргла је повратком у своју хипокризијску рутину, односно увређеним коментаром да је жалосно како „један син може да гледа своју мајку на такав начин” (KRLEŽA 1966: 84).

Од идеолошког осциловања до етике жеље. Хипокризија је иманентно својство и костањевачке „елите” окупљене око бившег великог жупана, те не чуди што су малограђани те провизорне заједнице у Филиповим очима

„изгледали као намазане меснате лутке” (KRLEŽA 1966: 129). Из тога произлази и закључак универзалног карактера, да су људи лутке које „сједе по разним цивилизацијама као по изложима (...) а одострага, у позадини, некакви невидљиви аранжери преоблаче те лутке увијек изнова у друге кројење и друге обичаје, и то се онда зове, а да нико заправо нема појма зашто – ’напредак!’” (KRLEŽA 1966: 129).

Лутке су мотив присутан у свим жанровима за којима је Крлежа посејао, најчешће ради евоцирања обезличености и девитализације живљења, као и марионетске деиндивидуализације модерног човека. Овде је тај мотив и у служби алегоријске представе моћи као генератора историјских гихања, тј. као феномена надређеног идеолошким усмерењима повесног тока. Филип такву алегорију гради и кроз препознавање декоративно-тржишне стране (следствено мотиву излога) културних образаца и друштвене обичајности, те кроз разградњу патоса идеје прогреса. Тиме Филипова етичко-идеолошка позиција провизорно осцилује између начелно разумеваног либералног идеолошког окриља и трагова леве идеолошке свести. С једне стране, критика напретка као излога у којима се смењују „кројеви” на обезличеним луткама, може се сагледати као еманципаторски/либерални позив на индивидуализацију инструментализованих субјеката и превазилажење репресивног наличја прогресивних друштава. С друге стране, главни јунак, делимично у левом идеолошком духу, демистификује прогрес и као феномен тесно условљен друштвено привилеговним инстанцама, њихову доминацију у пољу класне расподеле евоцирајући изузетношћу из поља јавности („невидљиви аранжери”).

Филипов морал, ипак, није само отелотворен у поменутом критичком, идеолошки двогубом, али и донекле самодовољном алегоријском увиду, већ бива провизорно опробан и у околностима класне напетости. Ситуација о којој је реч одиграва се када костањевачка „елита” углавном на немачком језику испитује младу сељанку Јагу у вези са њеном тврдњом да је видела сабласт покојног грофа. Филипово иступање у њену одбрану и тиме симболичко оспоравање посредничке улоге Tassilla у испитивању, односно раскринкавање његове у основи либерално-циничне медијације између „елите” и пука, показује Филипову повишену осетљивост за етичку димензију проблема напетости између класа.⁵ Емпатија према симболичкој представници сељака/радника ипак не резултира и трансформацијом Филипове етичко-идеолошке позиције до јасно профилисане идеолошки леве етике, тј. до

⁵ „Јага, чујете ме, просим вас, господа би штела знати (...) как су покојна ексцеленција били облечени?”, сагнуо се Tassilio (...) и љубезно је уштинио са два прста за подбрадак“ (KRLEŽA 1966: 119); „Филип више није могао да се свлада и осјећајући да је заправо депласирано да се он мијеша међу те борниране папиге, чиста симпатија за ту, од стида знојну и румену дјевојку њега је потакла и он се умјешао (...) ’[О]во, што се њом ствара, једно је врло неугодно преслушавање“ (KRLEŽA 1966: 121); „Tassilio (...) осјетио се одмах од Филипова наступа угрожен у свом либерализму“, (KRLEŽA 1966: 121).

етике уверења⁶ и идеје о нужности политичке/класне емпањације пука. Филип у наведеној ситуацији, с друге стране, показује нову нијансу своје индивидуалистичке и грађанско-идеализоване етике врлине, и то самокритичким признањем да је и сам гледао пук „на исти такав аристократски начин” као и представници костањевачке „елите” (KRLEŽA 1966: 123). Такво његово признање, у кореспонденцији са иронично-двојничким сликањем монденског либерала Tassilia, показује посебан вид Крлежине посредне социјалне ангажованости: изостајањем, у роману, позиције јасно пофилисаног левог идеолошког предзнака, као да се сугерише неопходност њеног постојања.

Много раније, Филип Латиновић је у опасној ситуацији спасавања бика из ватре, (не)свесно ипак открио специфичности своје етике. У сцени извођења бика из пожара, када је „испред читавог усплахиреног Костањевца (...) пребацио гуњ преко главе и улетео у горућу шталу” – непосредно пре тога осетивши „се дома” услед узвикивања, у окупљеној маси сељана, речи „огењ” (KRLEŽA 1966: 76–77) – Филип се указује као неко ко је спреман да прихвати одговорност у радикално кризној ситуацији. Истовремено, он не пружа дискурзивно стабилан одговор о разлозима преузимања тог ризика, иако би разлози могли да се траже у релацији готово есенцијалне природе са костањевачким тлом, у релацији оснаженој означитељем „огењ” који као да таргетира место – сам пожар – где је пуноћа примордијалног искуства потпуна, где се „спира” Филипова индивидуалистичка аура и тренутно се гаси осећање изопштености. „Перверзан трен” пред пожаром подстиче Филипа да осети „своју субјективну снагу како расте до одлуке” уласка у ватру „испред читавог усплахиреног Костањевца” (KRLEŽA 1966: 77; истакао Г. К.).

Другим речима, присутни аудиторијум, панично усплахирен због пожара, истовремено постаје умножени Други који је у Филиповом провизорном и приватном „театру” потребан да легитимише тријумф његове омпотенције. Тренутак *перверзан*, тј. радикално другачији од дотадашњег Филиповог животног тока засићеног неурастенијом и клонућем креативних снага, ношен је дејством речи „огењ” која евоцира *objet petit a*. Тај *objet petit a* „сажима немогућу-смртоносну Ствар, служећи као *нагомјестѿак*”, истовремено омогућавајући да се гаји „одржив однос према њој а да од ње не будемо *пројућани*” (ŽIŽEK 2006: 255; истакао Г. К.). Другим речима, реч

⁶ Дистинкцију између етике одговорности и етике уверења истицао је Макс Вебер. Он наводи да онај ко брани етику уверења, моралним сматра свако деловање, независно од консеквенци, које чини да „пламен чистог уверења (...) не утрне“ (ВЕБЕР 1998: 177). Етика одговорности, пак, подразумева да индивидуа не може „на друге пребацити последице свог властитог делања док год може да их предвиди“ (ВЕБЕР 1998: 177). Етика уверења, следствено претходним описима, може се повезати са радикалније постављеним (и левим и десним) идеолошким назорима, који могу подредити персоналне етички проблематичне чинове вишем, идеолошки пројектованом циљу.

„огњ” евоцира потенцијалну потврду – могућим нестанком Филипа у пламену – његове омнипотенције и есенцијалне сраслости са костањевачким глом, истовремено својом објавом одржавајући главног јунака при свести о разлици између остварења жељеног (радикалног) искуства и стремљења његовом испуњењу. Будући да је та граница симболички отелотворена у речи „огњ”, тј. провизорно згуснута у дискурсу, Филип радикални облик жеље замењује за симболичку реализацију, тј. за јавни тријумф – спашавањем бика заробљеног у пожару пред костањевачком публиком.

Филип, дакле, ризикујући свој живот не спасава други субјект, што би дало повода да се његов чин испостави као гест највишег моралног ранга у многим етичким оквирима, већ доводи себе у опасност пратећи импулс максималистичке *жеље* за омнипотентном и есенцијалном сраслошћу са примордијалном основом егзистенције. Ипак, са уласком у пожар, главном јунаку пада „на памет мисао да би бик заправо могао да га разреде, а што ће се онда догодити *с њејова два Modiglianijeva њорџреџа*? Није мислио на своје властите слике, него на своја два Modiglianijeva платна и на то, што ће се догодити с тим платнима, ако га разреде Хитречев бик, који није осигуран” (KRLEŽA 1966: 77; истакао Г. К.). У кризној егзистенцијалној ситуацији, у околностима које су се граничиле са парадоксалном потврдом омнипотенције у пламену, Филип тек делимично мисли на своју сигурност, згушњавајући свест – не око својих слика – већ око Модилјанијевих портрета које поседује, тиме им придајући круцијални, симболички значај, виши од материјалне вредности.

Испоставља се, дакле, да путања Филипове жеље у кризној ситуацији поседује уочљив рез и провизорно преусмерење, тј. услед страха од смрти долази до разградње фантазма о сопственој омнипотенцији. Рубна егзистенцијална ситуација у Филипу ослобађа нову, по њега самог изненађујући мисао о највреднијим садржајима његовог живота, о објектима (Модилјанијевим портретима) чија субјективно одређена вредност провизорно потири значај несводивог „хангара” интимних искустава, жеља, сећања, знања, поседовања. Означитељ „огњ” који је охрабривао приближавање ужареној „немогућој-смртоносној Ствари” уступа „место” *сублимном језџу* Филиповог радикалног искуства, и то у виду „сублимације којом је *обичан објект* уздигнут до статуса *Сџвари*”, чији „једноставни примјери могу укључивати ’Бога’, ’Исуса’, ’Марију’, ’Дјевицу’, ’умјетност’, ’глазбу”” (FINK 2009: 130; истакао Г. К.).

Филипова жеља се, дакле, у кризној ситуацији подиже на виши ниво, ка сублимној Ствари. Ка таквој, недодатној равни – евоцираној мислима на платна великог италијанског уметника – стране Филипове максималистичке интенције. Попут икона у хришћанству, Модилјанијеви портрети евоцирају несимболизовану Ствар која, у светлу Филипових тежњи и интерпретација, ипак није обавезујуће повезана са метафизичким представама из традиције.⁷

⁷ Касније, у полемици са Киријалесом, Филип огорчено промишља: „То *сублимно*, *дубоко*, у сваком смислу *џроблематично*, *неџознаџо*, *џџајновџиџо*, *врхунаравно*, *најнеџосредније*

С друге стране, баш услед тога што је реч о *портретима* лишеним било какве дескрипције у самом роману, њихова *невидљива* природа – праћена могућом читалачком слутњом да је реч о портретима жена, сходно Модилјанијевом опусу – постаје залог специфичног недохватног хабитуса привилегованих мотива у роману: мотива жене и уметничке лепоте. Сама чињеница да се не може са поузданошћу рећи да ли су посреду портрети жена, постојаније одржава поменуте Модилјанијеве слике ван поља симболизације него када би било речи о конкретизовању садржаја тих портрета.

Сходно свему томе, посебну семантизацију поседује изостајање било каквог даљег помена тих портрета, односно изразита несразмера између њиховог значаја за главног јунака и њиховог одсуства из наративног тока. Јер, ако је „за опис нарације неопходна (...) метонимија као фигура повезивања у ланац значења”, као „кретања од једног детаља ка другом, кретања у *правцу* тотализације под вођством *жеље*” (BRUKS 2000: 230; истакао Г.К.), онда је упадљиви изостанак Модилјанијевих портрета из даље радње заправо вид придруживања метонимијском беоцугу компоненте недохватне за симболизацију, парадоксално отелотворене својим самим одсуством у путањи жеље. Портрети који се на тај начин само једном појављују у роману, показатељ су да се Филип/субјект „затјече на неочекиваном месту” (LACAN 1986: 34) – у животној опасности која га приближава сублимној Ствари – те портрети тако постају *скривено* смисаоно језгро романа које опстаје искључиво као несводиво „место неодређености”.

Филипова *оданост* жељи своју путању, дакле, реализује од парадоксалне потребе за потврдом omnipотенције у пламену до жеље за нераскидивом везом са (невидљивим) Модилјанијевим портретима које поседује, од немогуће-смртоносне Ствари до сублимне Ствари. Други лик у роману који је доживео интензивно искуство судара са захтевима жеље свакако је Балочански, један од Филипових двојника. У низу огледалних пресликавања са Филипом (неурастенични интелектуалац, афинитет за сликарство, динамика потискивања и пробоја ероса), Балочански је с њим повезан и иронично-метонимијском улогом мале бронзане фигуре Европе на бику. Ту фигуру је глувонеми кравар Мишко⁸ нашао на панонској паши. Филип

у нама (...) Фасцинантност те тајанствене игре љепотама тако је неодољива, да се њима већ стољећима непрекидно играју читави континенти, расе, културе, епохе, времена, и сада ће се ту овакав безимени, анонимни 'нетко' с лулом у губици из тог смрдљивог дима појавити и све то поједноставити до презривог вица!” (KRLEŽA 1966: 203). Нанизане одлике искустава перцепције и стварања уметничке Лепоте, затим Филипово неубедљиво оповргавање Киријалесовог порицања наднаравне природе стваралачког чина, на концу и идеја о Христу као визији „супериорног Човјека” (KRLEŽA 1966: 170) у контексту идеје „одуховљења стварности”, у основи скопчане о експресионистичким стремљењем надилажењу, трансформацији и трансгресији материјалне стварности – све су то оквири дискретно амбивалентног Филиповог става о метафизичком питањима који као резултанту имају перспективу остварену у једном недогматском, „меком” метафизичком кључу.

⁸ Глувонеом кравара сетићемо се када будемо скренули пажњу на Филипово портретисање глувонеом детета.

са том фигуром у рукама – уз тренутни заборав сопствене демистификујуће мисли о цивилизацијама/излозима и обезличеним луткама – резигнирано размишља о Панонији старог Рима. Као „стари романтик идеје о континуитету европске културе”, размишља како је на том месту и у то време живот „киптео по градовима, по казалиштима пламтјеле су бакље, било је плеска, вина, клицања, заноса”, за разлику од садашњости где „мала Аница плаче на гробовима и рокћу свиње” (KRLEŽA 1966: 157). Касније, готово пред саму драматичну завршницу романа, растројени Балочански узима исту ту фигуру у руке и „њушка” је „као пас”, пре него што из знатно понорнијег регистра него Филип констатује да је Рим био оно што је и сам Балочански, „многo згаженог и попљуваног меса!”, KRLEŽA 1966: 237).

Експликација Балочанског, испоставља се, у основи је лапидарна расправа о односу морала и права, посредно етике и политике. Узимајући римског генерала Сципија Африканског као парадигму инстанце моћи која „поколе као провалник читаве свјетове” и, упркос томе, остаје изнад законских оквира, Балочански истиче „подлост тих римских правних уређаја” и додаје – из угла који ће се екстензивније и далекосежније објавити у гласу Доктора из романа *На рубу њамеји* – да је он сам постао „крпа” и „бивши човјек” као и многи пре њега, као многи чија је судбина била залог не би ли Сципије Африкански остао „на конзоли” (KRLEŽA 1966: 238). Другим речима, субјекти попут Балочанског морају доживети суноврат не би ли се инстанце моћи сачувале своју позицију и објавиле се као репрезенти/симболи универзално-хуманистичког наслеђа.

Ипак, тим указивањем на расцеп између етике одговорности и реализације моћи, Балочански не пружа потпуну слику о томе како и зашто је постао „бивши човјек”. Разлоге тог суноврата је, и поред тога, могуће реконструисати: животни пут Балочанског од узорног члана грађанског друштва до изопштеника и, на крају, злочинца, заправо је одигран подобно смеру продора у свест потиснутих несвесних садржаја, а сама размера суноврата сведочи о степену оствареног потискивања. Томе је претходио грађански уређен породични живот Владимира Балочанског – „све се то гибало тихо и уредно из дана у дан, из године у годину по програму тачном као возни ред”, те се за Владимира Балочанског и његову супругу Ванду могло рећи да су били „савршено сретни људи” (KRLEŽA 1966: 141). Такав опис брачног пара Балочански добија иронијску ауру у светлу свих потоњих догађаја (фаталан однос са Бобочком, проневера и затвор, самоубиство супруге, убиство Бобочке). Тиме се дискретно сугерише да је и пре силазне животне путање постојало „семе” несреће у конструисаном „срећном” животу.

Јер, Балочански је упознао Бобочку и „*први њуи* у животу *прегао* се једној *по закону своја њијела*, без разума и без логике, просто по закону тијела, као што се предају дјечаци испод седамнаесте: *на милости и немилости!*” (KRLEŽA 1966: 142; истакао Г. К.). Путања његовог животног краха поседује, дакле, одређену законитост, а та законитост ступа на сцену са новим искуством – са радикалним продором потискиване сексуалности. Потискивање

таквог „закона тела” испоставља се као важан предуслов одржања декорације грађанског живота и класне привилегије, тј. управљање према грађанским моралним обрасцима ствара илузију да су виолентни потенцијали субјекта и капацитети самодеструкције – кумулирани услед потискивања – пацификовани и минимализовани. Да би се такви морални обрасци одржали, табуизација сексуалности постаје конститутивна норма за етику врлине грађанског друштва. Прожето том табуизацијом, грађанско друштво се открива као заједница у којој „влада ресантиман коме нема равна, ресантиман незадовољеног инстинкта и воље за моћ (...) [Т]у се покушава да се сила употреби за загушивање извора силе; ту се с јеткошћу и пакошћу гледа на сам физиолошки поредак” (Ниће 1990: 119).

Балочански, дакле, живи „живот *ѝроѝив* живота” (Ниће 1990: 121) и појава Бобочке у том контексту у први мах за њега има еманципаторску вредност. Након *морала ресанѝимана* Балочански почиње да живи управљајући се према векторима потискиваних захтева тела, дајући за право да говоримо о *еѝици жеље*, тј. о етици *оганосѝи* жељи која је порицана. Чак и ако се жеља разумева као „заснована у аморалу”, из психоаналитичке перспективе „полиморфно-перверзни нагон ипак пружа солидну основу за етику” (De Kesel 2009: 34). Другим речима, етичким се не сматра само оно „што задржава жељу у границама, већ и оно што их прелази или што је изричито против тих граница” (De Kesel 2009: 34). Верност потискиваној жељи у случају Балочанског, ипак, не значи и коначну трансгресију грађанске егзистенције – након виталистичко-еротског заноса који га је упутио „до најбитнијих скривености у њему самоме” (Krleža 1966: 154), Балочански ипак подлеже виолентним и самодеструктивним последицама ослобађања потискиване сексуалности, долази у сукоб са законом и клизи на маргину друштва, добијајући порив „да прегризе нечији гркљан” (Krleža 1966: 155). До краја романа он заправо постаје Други који је неопходан грађанском моралу ресантимана, јер се спрам Другог који живи по „закону тела”, сама заједница учвршћује у правоверности својих моралних пракси.

Верност *еѝици жеље* – којој подлежу и Филип и Балочански – указује се, следствено свему претходном, у својој амбиваленцији. Етика жеље генерише излазак из пасивног и по либидиналне потенцијале редукционистичког грађанског живота, истовремено откривајући и своје налиचे: потенцијално ослобађање виолентних снага у субјекту, разлистаних у отпору према сублимацији. Балочански и Филип тако постају два парадигматична субјекта модерне западне цивилизације, обојица у својим рефлексима чувајући, у различитом степену и с повременом недоследношћу, чежњу за ауторитетом хуманистичко-универзалистичке аксиолошко-етичке вертикале. Разлика је у томе што Балочански у својој етици жеље репрезентује последице затвореног, самодеструктивног круга *еѝике ресанѝимана*, док се у случају Филипа открива конвергирање сублимној Ствари, уз указивање несавладиве дистанца према Њој.

ДЕМОНСКА ЕТИКА И ЕСТЕТИКА. Филип се на крају романа сусреће са последицама неконтролисаног ослобађања насиља у Балочанском: у *црној свиленој* блузи (KRLEŽA 1966: 260) – што је на плану поступка иронично-аналогичко дозивање мотива црне свиле са мајчиног портрета – лежала је Бобочка прегриженог гркљана и „чинило се као да гледа” (KRLEŽA 1966: 260).⁹ Будући да узрок нечије жеље „може добити облик нечијег гласа или погледа који му неко упућује” (FINK 2006: 68), поглед мртве Бобочке – који у себи наизглед чува заостали траг живота – иронијски постаје рефлекс неугаслог рада жеље у Филипу, обављујући коначни тријумф недосезивог ужитка над главним јунаком романа.

Иако несталан и испуњен неурастенијом, Филипов однос са Бобочком је за последицу имао повремене узлете стваралачког ентузијазма главног јунака, посебно у сцени Филиповог описа Христа над гротескном, материјалном стварношћу.¹⁰ Ипак, Филипов ентузијазам је пре свега остаје у вербално-дискурзивној равни, не прерастајући у сликарску реализацију. Након олујне ноћи у којој поменуте идеје износи Бобочки, „напетост доживљавања” (KRLEŽA 1966: 174) није се обнављала у Филипу и његова идеја остаје, дакле, само у скицама. Замисао сликања монументалног Христа над гротескним симултанством стварности одраз је и Филиповог критичког става према западној цивилизацији која је показала „празну биланцу тих двијехиљаду-годишњих напора, да се од ових барбара створе људи” (KRLEŽA 1966: 170). Заковитлане имагинације и у потрази за начинима „одуховљења стварности”, Филип, дакле, жели да управо уметничким чином постави *аксиолошко-еџичку вершикалу*.

Чини се ипак да је сликањем глувонеомог детета, пре него фантазмом о представи Христа на платну, Филип најдаље одмакао у уметничком уобличењу своје особене етике, посредно и у трансформацији сопствене трауме. У време прилагођавања животу у Костањевцу, главни јунак је приметио „пред огромном окреченом плохом једне стијене, на сунцу, окренуто спрам сунца једно дијете (...) Био је страشان приказ, јер је одмах утврдио да је дијете глухонијемо” (KRLEŽA 1966: 106). Преносећи касније појаву тог детета

⁹ Вреди обратити пажњу и на то да је на почетку романа, када се Филип налази пред зградом свог одрастања, над улазом у зграду истакнута декоративна глава Медузе. Минуциозно повезујући мотиве кроз роман, Крлежа даје повода да уочимо аналошку везу између мртвог погледа Бобочке у последњој реченици романа и погледа камене Медузине главе. Иронично трајање жеље у мртвом погледу ка Филипу кореспондира са дејством Медузиног погледа – она скамењује и, следствено тумачењу у психоаналитичком кључу (FREUD 1997: 264–265), представља ироничну утеху фалусоцентричне позиције пред саму кастрацију (што се у делу одиграва са мајчином казном).

¹⁰ „Крист који би доиста ступио у ову нашу панонску грају, у овај смрдљиви метеж наших сајмова, тај треба да се осјети над стварима као метафизички судар са свим тјелесним, похотним, меснатим, поганским у нама (...) Филип је осјетио Христа над олтаром као оклопљеног, мраморног, michelangelovskog голог титана, с ногама као огромним тамним базалтним ступовима“ (KRLEŽA 1966: 142).

на платно, Филип је стекао утисак да је *лас* детета мумлао *над његовим илаином* као напукло звоно, но управо то прљаво, згрчено, кретенско тијело обасјано сунцем, *ијај сйравични ѓрч ѓред нечим ишамним и ѓлухонијемим у нама самима и око нас*, то треперење црвених гласилки у грлу глухонијемог дијетета, то је бацио на платно са таквом непосредношћу изражаја, да се послѣје и сам препао *демонске* снаге свог властитог потеза (KRLEŽA 1966: 106–107; истакао Г. К.).

Краткотрајна фокализација показује да се Филип смешта у универзалну позицију („у нама самима”), истовремено препознајући *ишаман* и *ѓлувонем* заједнички именитељ између више инстанци, између индивидуалног и надперсоналног, између унутрашњег света појединца и интерперсоналног „простора”, потенцијално и између људског и нељудског, односно свега оног што је „око нас”. Постоје, дакле, вектори значења који траже смисаоно „кондензовање”, међусобно се дозивајући по аналогији или при узајамном пресликавању налик одразу у кривом огледалу: најпре вектор неразговорног гласа дечака који имитира „глас свећенички” и урла „очајно, као *иза ласа*” (KRLEŽA 1966: 106); затим снага сугестије тог гласа на Филипа, одражена у евокативном трајању над самим платном; потом препознавање глувоће и немости као својства свега дистинктивног у односу на дечака, где је његов неразговорни глас заправо одговор на глувонемост као свепрожимајуће својство Ја и не-Ја; на крају, и Филипова перцепција „демонске” сугестије сопственог уметничког израза.¹¹

Дечаково опонашање свештеника испоставља се као гротескно-иронијско снижавање религијског дискурса који придаје смисао егзистенцији (у метонимијској вези – било којег дискурса као носиоца довршене истине о свету и човеку). Фоноцентрична позиција проповедника, носиоца логоса, бива дакле замењена дечјом имитацијом које се отелотворује на сликарском платну, уз уметничку реализацију која, по природи уметничког медија, носи афонични глас. Прецизније казано, на место свештеничке проповеди поставља се неразговорно урлање *као иза ласа*, као да у самом извору од којег се глас одваја постоји и *афонично урлање* које никада тај извор не напушта, постајући доступно тек у поређењу са делимично реализованим гласом у виду мутног звука. Филип је заправо наслутио да је неразговорни глас детета одраз дисторзије и немоћи нечујног гласа иманентног извору, *ласа иза ласа*, изворишта урлика са којим се *место чувања лојоса* открива у новом светлу. Јер, следствено психоаналитичким поимањем гласа као „места” симболички несводивог ужитка, „Закон, Ријеч, *лојос*, морао [се] непрестано борити с гласом као његовим Другим, као с бесмисленим носителем ужитка”, што је могао чинити једино тако да се ослони на „други глас, на

¹¹ Подсетимо се, Филип Латиновић стреми евокативној снази сликарског чина који би, у оквиру визуелног плана, синестезијски посредовао мирисе и звукове („[С]лике су незамисливе у својој савршеној реализацији без звукова и без мириса“, KRLEŽA 1966: 52). Чини се да се главни јунак том синестезијском дејству сликарства највише приближио управо на платну представљајући глувонемог дечака.

глас Оца, глас који прати Закон. (...) Ипак, је ли тај *нечујни њлас* (истакао Г. К.) који припада *логосу* уистину толико различит од анатемизираниог гласа који доноси неспутани ужитак и пропаст?" (DOLAR 2009: 55).

Случај глувонемог дечака тако постаје гротескно-метафорична представа извора логоса, при чему *нечујни њлас* Оца *иза њласа*, и дечаков неартикулисани урлик који Филип чује, заједнички именитељ поседују у атрибуцији „очајно”. И ауторитет логоса и несводиви ужитак иманентан гласу бивају доведени у везу са посебним, понорним регистром осећајности („очајно”), регистром који открива немоћ и субјекта продуковања гласа и ауторитета Оца. И глас дечака и афонични глас Оца препознати су као *мумлање*, тј. и истина о свету и ужитак који би ту истину да самодовољно надиђе добијају искривљено „лице”, те се услед тога чини уздрманом и ауторитет Закона и могућност задобијања ужитка. У огледалном пресликавању, таква истовремено и безгласна и оглашена позиција дечака постаје и представа Филипове уметничке спознаје о универзалној глувонемости, или, прецизније казано, сходно Филиповом искуству, о свеопштем „мумлању” као онтичком и онтолошком својству. Филипову слику отуд можемо, сродно Мунковом „Крику”, читати и у обрнутом смјеру: као пејзаж који у вртлогу нестаје у црној рупи уста, као да крик тежи томе да усише позадину у рупу, компримира је, умјесто да се кроз њу шири. Насликани крик је по дефиницији нијем, застао у грлу; црни отвор не производи глас који би га омекшао, испунио, дао му смисао, па је зато његова резонантност још и већа. (...) Ако је дезакузматизација представљала проблем одређења гласа чији је извор скривен, онда овдје имамо обрнути проблем: извор гласа којему не можемо приписати нити један глас, али управо из тог разлога глас представља још и боље (DOLAR 2009: 67).

Глас евоциран на Филиповој слици можемо, дакле, препознати као атипичан вид Филипове кореспонденције са универзалистичко-хуманистичким наслеђем о којем понекад критички промишља. Другим речима, управо уметничким средствима Филип најдаље одлази у проницању „дуплог дна” западне мисли, надилазећи искушење да западну цивилизацију разумева у нихилистичком кључу. Уместо церебралне критике и лamentsирања над европском баштином, *демонском* снагом своје уметничке евокације („и сам [се] препао *демонске* снаге свог властитог потеза”) Филип и логос и *jouissance* представља као мумлања, као „закривљена”, предјезичка, предлогичка, несимболизована полазишта мишљења и егзистенције. Следствено томе, и све „око нас” се препознаје као дисхармонични, дисторзирани свет „очишћен” од језика, фантазама, идеолошких надоградњи. За разлику од заузимања моралне вертикале у стремљењу сублимно-монументалној представи Христа над материјалном светом – што није резултирало сликом – настанак слике глувонемог дечака није подразумевао Филипово моралистичко изумимање из мноштва, већ пре огољавање, уметничким средствима, „материјала” из кога се „кондезује” Закон.¹²

¹² Не чуди што фигура глувонемог кривара Мишка више пута провејава кроз роман, у дискретној вези и аналогји са значењима Филипове слике глувонемог дечака. Преци-

Следствено свему томе, означавање Филиповог уметничког геста као *демонској* није „сигнал” некаквог (нео)романтичарског бунта, већ генеративног принципа самог стваралачког чина. Испоставља се да је огледални однос дечак-Филип омогућио да се у представи дечака на слици „отелотвори” *неразјовейно ѿраумајско Филипово језгро*, „мумлање” тог језгра и изостанак из језика, не и из сликарске/визуелне евокације. Ако је у пожару, са мишљу о Модиланијевим портретима, Филип био на „путу” ка сублимној Ствари, у случају сликања глувонеомог дечака главни јунак мења смер, *демонски* разграђујући *шлузију* о симболизацији онога „у нама самима и око нас”, лишавајући се заправо ауторитета сублимне Ствари и стремљења ка Њој. Пронашавши визуелни језик за „мумлање” своје трауме, Филип стоји „на мјесечини, у простору, међу звијездама” и осећа „како је добро бити жив” (KRLEŽA 1966: 107), краткотрајно пронашавши мир са собом и светом, истовремено осећајући и виталистички успон.

На путу утемељења свог идентитета, стварање слике глувонеомог дечака поседује посебну вредност за Филипа, будући да је главни јунак „субјект посебне судбине, судбине коју није одабрао, али коју свеједно мора субјективизирати” (FINK 2009: 78). Следствено Фројдовом уверењу да се то постиже стављањем „Ја (*најтрај*) у узрок, постајање нашим властитим узроком”, субјект такве трајекторије је „*ејички* мотивиран” (FINK 2009: 78; истакао Г. К.). Филип је најдаље стигао на том путу када је сликао глувонеомог дечака „*са нејосредношћу изражаја*” (KRLEŽA 1966: 107; истакао Г. К.), *демонски* саблазнивши своје интелигибилне снаге. Другим речима, не церебрално-критичким ставом – којим је неретко сагледавао друштво/цивилизацију – већ афективно-несвесним гестом уметничке природе, гестом лишеним рационалне експликације каква доминира нпр. у најави сликања Христа над материјалним светом, Филип омогућава да његово трауматско језгро добије провизорни *визуелно-синесјезујски ѿлас* у виду слике глувонеомог дечака. Ако је, дакле, и Филипова потрага за идентитетом морални чин у светлу етике прихватања и субјективизовања сопствене нежељене судбине, односно

зније казано, Крлежино приповедање у *Поврајку Филипја Лајиновића* посебно се ослања на метонимјско-аналогјске „додире”, те појава глувонеомог кравара отуд повезује наизглед удаљене мотиве и ситуације – проблем декаденције европске мисли и наслеђа (глувонери Мирко налази фигуру Европе на бику), и, с друге стране, индивидуална стања главног јунака, као и његове уметничке домете (сликањем глувонеомог дечака). Један од примера је и симптоматична иронична ситуација када Филип помисли да кравар долази код њега, не би ли му, након пронађене фигурице, продао још коју нађену ствар (KRLEŽA 1966: 235). Ипак, испоставља се да се уместо тог *глувонемој ѿласника* Европе појављује Балочански, парадигматична фигура пропасти европског, грађанског субјекта. Додатни иронијски заокрет остварен је описом Балочанског који се у једној од каснијих ситуација креће у „*глувонјемој муцавости*” (KRLEŽA 1966: 255). Таквим метонимјско-аналогјским повезивањем ликова, мотива, ситуација, Крлежа заправо повезује низ смисаоних тежишта романа, у распону од афоничног гласа Закона (иза гласа) до критичке визије Европе и представе декадентног, урушеног грађанског субјекта.

хватања „у коштац са тим случајним бацањем” (FINK 2009: 78), круцијална компонента такве *еџике* је *демонска/сџваралачка имаџинација*, очишћена од церебрално-моралистичких смерница.

Ипак, чини се да нешто другачији демон нарушава конституисање такве Филипове моралности – реч је, свакако, о Киријалесу („овај Грк или Рус, који ли је ђаво”, KRLEŽA 1966: 208). Реч је о фигури загонетне прошлости, са чијег лица се није „о том педесетогодишњем непознатом животу могло прочитати савршено ништа” и који је стајао „спрам земаљских догађања и питања на невјеројатно хладној дистанци, као да проматра живот из звјездане, стаклене даљине” (KRLEŽA 1966: 176–177). Својим радикалним антрополошким песимизмом и антиметафизичким, „сензуалистичко-материјалистичким становиштем” (BRAJović 2020: 234), Киријалес вербализује Филипове „најкрвавије истине” и сумње у надчулно оправдање уметности, изразито му реметећи стремљење ка стабилном идентитету. Филип, услед тога, пред својим опонентом понекад остаје „глухонијем, муцав” (KRLEŽA 1966: 181), што је у мотивској „мрежи” Крлежиног романа, видели смо, „сигнал” огољеног и рањивог трауматског језгра јунака.

Киријалес као двојничка фигура вероватно мистификоване предисторије – јер двојник „избегава метафизику порекла” (VARDOULAKIS 2010: 9) – указује се као „Филипово несвјесно”, као „дио Филипове особе, и самосталан романескни лик” (ČALE 2016: 154–155), али и као кључни фактор „’педагошког’ експонирања и (анти)телеолошког ревидирања Филипових паралишућих илузија о животу у модерном грађанском друштву” (BRAJović 2020: 233). У контексту етичких питања која отвара Крлежин роман, Киријалес заиста указује на Филипов мањак самосвести при формирању стваралачке оптике, последично и при заснивању етичких назора. Адекватан пример за то је Киријалесова реакција на Филипovu идеју да наслика „гњилокожне, жалосне, сиве људе како пролазе улицама, са својим болесним зубима и дуговима” (KRLEŽA 1966: 182): енигматични Грк са Кавказа тврди да то нису Филипова запажања, то су „прочитане странице, ишчепране без реда ту и тамо” те да „нема говора да би се таквим методама дало било шта учинити у животу, а најмање насликати добра слика” (KRLEŽA 1966: 182).

Такав неплодотворан Филипov приступ – као репетиција културолошко-идеолошки унапред задате опозиције индивидуалистичке чежње за (идеализованим) хуманистичко-универзалистичким вредностима и хипокризиског, декадентног грађанског друштва – конструкција је супротна *нејосредности изражаја* каква се манифестује при сликању глувонемог дечака. Киријалесов оспоравалачки став, независно од тога да ли је одраз стварног уверења или реторичке игре, објављује се у продуктивном смеру Филипovог специфичног етичког императива субјективизовања сопствене, нежељене судбине и стваралачког транспоновања трауме у визуелни језик сликарства.

У том контексту је посебно важно и Киријалесово материјалистичко порицање наднаравне природе уметности и акцендовање соматске егзистенције, јер су о нашем телу људи створили „необично ласкав појам о

наднаравној племенитости (...) заборављајући да то 'глазбало' није ништа друго, него једно необично заплетено и прилично дуго помично цријево с разним отворима и привјесцима" (KRLEŽA 1966: 199).¹³ Објављујући се као Филипов „наскривенији глас" (KRLEŽA 1966: 183), Филипов демонски двојник дезилузионистички преусмерава Филипа ка корпоралном плану, ка „нижој" разини егзистенције као унутрашњем „месту" са којег се „најскривенији глас" јавља. Јер „статус несвијеснога (...) тако крхким на онтичком плану, јесте *ейички*. Freud у својој жеђи за истином каже – *Шћио ѿог ѿо било, ѿреба ѿамо ѿоћи* – јер, негдје се то несвјесно показује" (LACAN 1986: 39; истакао Г. К.). На том путу негде је застао и Филип Латиновић.

УМЕСТО ЗАКЉУЧКА: ПОТРАГА ЗА ИДЕНТИТЕТОМ КАО ПУТ ЗАСНИВАЊА ЕТИКЕ. Етичку природу Крлежиног романа вреди посмарати из више углова. Најпре, као роман о уметнику, Крлежин текст доноси путању потраге за идентитетом. Та потрага, видели смо, тесно зависи од вишеструких и не увек компатибилних етичких смерница које следи главни јунак. Филип, с друге стране, углавном делује уз имплицитно поверење у кохерентност своје етичке потке, неретко манифестоване тиме што се сам Филип указује као субјект/чувар малограђански девалвиране хуманистичко-универзалистичке етичке вертикале.

Наведена етичка позиција главног јунака пример је, дакле, индивидуалистичко-субверзивног преиспитивања етике ресантимана малограђанског друштва и хипокризијског морала маске. Такво етичко полазиште, као што смо сугерисали, одраз је у основи грађанске идеализације и саморазумљивог поимања хуманистичко-универзалистичког етичког оквира, са делимичном свешћу – видели се у сцени одбране Јаге – о класној условљености друштвених односа и сопствене етичке перспективе. Трансгресивни отклон од поманутог става, повремено преточеног у симплификовани морализам, указује се као могућ тек у процесу упознавања сопствене (етике) жеље, односно у суочавању са сопственом траумом. Следствено идеји *ейичке жеље* коју нуди психоанализа, односно верности сопственој жељи, субјект на трагу такве доследности може завршити суновратом (Балочански), али може и да се окрене сублимној, недохватној Ствари, симболизованој у Модилјанијевим портретима (у Филиповом власништву) и контекстуализованој кризном егзистенцијалном ситуацијом уласка главног јунака у пожар.

У том случају, ипак, није реч о самом Филиповом стваралаштву. Када промишља о сопственом сликарству, у моментима дискурзивног кондезовања уметничке визије (идеја о сликању Христа) или у појединим случајевима приступа сликарском чину (портретисање мајке), остаци моралистичко-критичке перспективе се указују као спутавајући фактори креативног замаха.

¹³ Киријалесова становишта могу се, по блискости, посматрати у компаративном кључу заједно са поимањем уметности у „Предговору Подравским мотивима Крсте Хеге-душића" (в. KRLEŽA 1933).

Када мајчин портрет више не буде нужно извор неурастеније и почне да га *и*ривлачи, или када са *демонски* изненађујућом непосредношћу упризори глувонеомог дечака, уметност бива катализатор трансформације личне трауме али и *двойланске етичке њојке*: фројдистички интониране етике потраге за идентитетом и *поврајка узроку*, као и *етишке жеље*, увек неизвесне у крајњем исходу по субјект који се препусти таквој, неретко друштвено неприхватљивој моралности.

Крлежин роман тако надилази не само социјално-ангажовану „употребу”, заговарану од Крлежених опонената у сукобу на левици, већ и могућност да буде разумеван превасходно као уметнички вид рационалистичке критике изневеравања европског наслеђа. Евоцирајући *иуишању жеље* ненаметљивим али важним поступцима (изостанак Модилјанијевих портрета у даљем развоју мотивације лика и заплета, метонимијско-аналогичке везе мотива и (глувонемих) ликова, иронијско-амбивалента улога погледа Бобочке у завршним редовима, отвореност Филипове судбине на крају), односно самом кривољом Филиповог унутрашњег живота, Крлежа заправо сугерише комплексну антрополошку слику која *субјектј етишке жеље* предочава као инстанцу отворених и многоструких разрешења – од могућности сублимације, преко потенцијално разорних последица до провизорних стваралачких трансгресија трауматских полазишта субјекта.

Како у свему претходном сагледати јединствену етику *Поврајка Филија Лайиновића*? Следствено Бутовим уверењима са почетка, да етика књижевног текста зависи од рецепијентске корелације са имплицитним аутором дела – односно од нивоа препознавања и степена прихватања морала похрањеног у „подразумеваном аутору” – може се рећи да се морална имагинација *Поврајка Филија Лайиновића* опире кохерентној представи о једнообразним моралним координатама. Стиче се утисак да рецепијент потпунију слику о етици Крлежиног романа стиче када надиђе статичну опозицију критички субјект наспрам декадентно-хипокризијског грађанског друштва, прихватајући сложенију антрополошку слику коју Крлежа нуди, тј. прихватајући антрополошку представу која кореспондира са несвесно-трауматским полазиштем моралне и уметничке имагинације.

Испоставља се да етика Крлежиног романа заправо подразумева разлиставање диференцираних Филипових етичких позиција у различитим фазама живота. Скала етичких перспектива остварује се у широком распону: од критике (мало)грађанског друштва што, видели смо, подразумева донекле наивни морализам такође грађанске провенијенције, тј. пригушену етику (грађанске) врлине, преко церебралне критике западне цивилизације која тек провизорно поседује свест о етици одговорности леве идеолошке провенијенције, до интерференције вектора жеље, стваралачке и моралне имагинације. Поменута интерференција најдалекосежнији семантички резултат постиже у случају читалачке рецепције која сусрет жеље, стваралачке потребе и моралних оквира види као смисаоно поље непредвидљивих емпиријских резултата – од самодеструктивне судбине Балочанског, преко

Филиповог несталног стремљења према сублимној Ствари и ентузијастичких (не и уметнички потентних) промишљања о стваралачко-критичком надилажењу материјалне стварности, до стваралачке етике афективно-емпатичког уметничког чина и транспоновања трауме у уметнички вредан резултат. Следствено свему томе, може се на крају рећи да Крлежин роман сведочи и о трансгресијској снази етике жеље, као и о њеној понорно-деструктивној страни. Читалац, на концу, остаје инстанца која може да истакне или затаји све сугерисане нијансе етике *Повраћка Филипа Лайиновића*.

ИЗВОР

KRLEŽA, Miroslav. *Povratak Filipa Latinovicza*. Sarajevo: Svjetlost, 1966.

ЛИТЕРАТУРА

БРАЈОВИЋ, Тихомир. Стилема Крлежијана: директан неуправни говор. *Облици модернизма*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност. 2005, 125–139.

ВЕБЕР, Макс. *Духовни рад као њозив*. Сремски Карловци: Књижарница Зорана Стојановића, 1998.

*

BOOTH, Wayne. *The Company We Keep*. Los Angeles: University of California Press, 1988.

BRAJČIĆ, Tihomir. *Pedagoška fikcija*. Zagreb: MeandarMedia, 2020.

BRUKS, Piter. Frojdov 'Masterplot': jedan model pripovedanja. Preveo Predrag Brebanović. *Reč*. 57. 3. 2000, 229–244.

BUT, Vejn. *Retorika proze*. Preveo Branko Vučićević. Beograd: Nolit, 1976.

СЕКИЋ, Nenad. *Utilitarizam i Bentamova filozofija morala*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2019.

ČALE, Morana. *O duši i tijelu teksta: Polić Kamov, Krleža, Marinković*. Zagreb: Disput, 2016.

DE KESEL, Marc. *Eros and Ethics*. New York: State University of New York Press, 2009.

DOLAR, Mladen. *Glas i ništa više*. Prevela Anera Ryznar. Zagreb: Disput, 2009.

GREGORY, Marshall. Ethical Criticism: What It Is and Why It Matters. *Ethics, Literature, and Theory*. Edited by Stephen K. George. New York: Rowman and Littlefield Publishers INC. 2005, 37–62.

FINK, Bruce. *Lacanovski subjekt*. Prevela Ana Štambuk. Zagreb: Kruzak, 2009.

FREUD, Sigmund. Medusa's Head. *Writings on Art and Literature*. Stanford: Stanford University Press. 1997, 264–268.

KRLEŽA, Miroslav. Predgovor. Krsto Hegedušić. *Podravski motivi (34 crteža)*. Zagreb: Minevra. 1933, 5–26.

LACAN, Jacques. *Četiri temeljna pojma psihoanalize*. Prevela Mirjana Vujanić-Lednicki. Zagreb: Naprijed, 1986.

- LEVINAS, Emanuel. Trag Drugog. Preveo Branko Romčević. *Reč*. 71. 17. 2003, 293–406.
- NIČE, Fridrih. *Genealogija morala*. Preveo Božidar Zec. Beograd: Grafos, 1990.
- SARTR, Žan Pol. *Šta je književnost*. Preveli Frida Filipović, Nikola Bertolino. Beograd: Nolit, 1981.
- VARDOULAKIS, Dimitris. *The Doppelgänger*. New York: Fordham University Press, 2010.
- VATIMO, Đani. *Subjekt i maska*. Preveo Saša Hrnjez. Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2011.
- WOLF, Philipp. Beyond Virtue and Duty: Literary Ethics as Answerability. *Ethics in Culture*. Edited by Astrid Erll. Berlin, New York: Walter de Gruyter. 2008, 87–116.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Škakljivi subjekt*. Preveo Dinko Telečan. Sarajevo: Šahinpašić, 2006.

Goran Korunović

ETHICS OF THE NOVEL *THE RETURN OF FILIP LATINVIĆ*
BY MIROSLAV KRLEŽA

Summary

The paper first presented, with reference to the ideas of Wayne Booth, a basic idea of how the ethical aspect of a work arises in the correspondence between the recipient and the instance of the implicit author. Then, the analysis of virtue ethics, which is implicitly represented by the main character in certain critical reflections, was started, in order to further analyze the moral implications of Filip's portrayal of his mother. It turns out that Filip's demystifying perspective tentatively transforms into the possibility of an artistic transposition of trauma.

After interpreting the ideological oscillation of Filip's ethical position in certain circumstances (e.g. the defense of a young peasant woman against the Kostanjevac „elite“), Filip's actions along the path of desire are analyzed. Such an existential path in the crisis situation of saving the bull from the fire, splits into two relations: towards the impossible-deadly Thing (conceived in the potential disappearance in the flames) and towards the sublime, unsymbolized Thing, evoked in Modigliani's non-concrete portraits. The path of desire, even if it has a habit of rebellion against the ethics of civil society's resentment, can also end in destruction and violence, as in the case of the fate of Baločanski, a paradigmatic civil subject whose civil morality is based on the suppression of sexuality.

In the final part of the work, special emphasis is placed on Filip's painting of a deaf and mute child. In contrast to reflections on art (eg the idea of painting Christ over material reality), the act of staging a deaf and mute boy turns out to be the most ethically far-reaching act of Filip's self-knowledge, that is, the most effective form of transposing trauma into an artistic result. With the „demonic“ intensity and immediacy of that creative act, Filip fulfills the demands demanded by the ethics of self-knowledge understood in a psychoanalytical key, as a return to the source of inner motivations. At the end of the paper, the ethical modalities by which Filip guided himself in his search for identity are summarized, and, by referring again to Wayne Booth, attention is drawn to a special

anthropological picture that the recipient can perceive if he looks at the range of moral perspectives that guided Filip on his life's path.

Универзитет у Београду
Филолошки факултет
g.korunovic@gmail.com

Др Драган Бошковић

БОГ ПОЕЗИЈЕ ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ

Рад испитује поетску онтологију Десанке Максимовић, религиозне аспекте њеног песништва, смисао и знакове нуминозног, као и судбину Бога у постметафичко модернистичко доба. Хетеродоксија Десанке Максимовић у себи окупља „духовне“ маркере који осцилирају од хуманизма до (ортодоксног) хришћанства, од прасловенске религије до хришћанских јереси, од далекоисточног пантеизма до њој својственог естетског етнофлоралног пантеизма, од агностицизма до антрополошког митологизма, али наша пажња биће посебно усмерена ка уделу богумилства, кога посматрамо као темељ песничког погледа на свет и погледа с оне стране света Десанке Максимовић. И то песничког богумилства у коме човек, природа и онострано изнова граде свој космос, а њихов Бог, Бог поезије Десанке Максимовић, метафизички испражњен и обезличен, „ћутљив“ и загонетан, Бог цвећа, остаје друго име за модерничку дисеминативну трансценденцију, а тако и залог њеног песничког апофатизма, песничке гнозе и песничког агностицизма.

Кључне речи: Бог, хришћанство, богумилство, религија, поезија.

Иза поезије, прозе Десанке Максимовић лежи нешто дубоко, симболично, људско, нешто – рекли бисмо – битније од поезије саме. За саму поезију, опет, од поезије може бити битнија једино поезија, поетска егзистенција, поетски смисао бића. Као сваку поезију, тако и Десанкину, структурира поетска онтологија: биће песничког света које осмишљава себе Десанкиним песништвом. А то биће мисли и презентује себе стиховима умреженим у песничку, а тако и у културну логику знакова. Семиолошка и семиотичка структура њеног певања и мишљења обузела је, можемо рећи, цео свет: књижевни, антрополошки, социолошки, културолошки. И у мноштву знакова који прекривају симболички и семиотички карактер њених текстова, занимљиви су – посебно нам се учинило – место и значај једног аспекта њеног певања: поетска религија. Десанка није религиозни песник у егзактно-догмат-

ском хришћанском смислу, одмах бисмо подвукли, што нам њена поезија и потврђује. Њена „религиозност“ – о чему је у критици већ писано¹ – осцилира од атеизма до (православног) хришћанства, од прасловенске религије до хришћанских јереси, од далекоисточног пантеизма до, назовимо га тако, естетског етнофлоралног пантеизма, од агностицизма до антрополошког митологизма, и то, пре свега, фолклорног, етничког, националног, а тако и словенског², али до сада није, на пример, обухватније изложено место богу-милства, и у ширем смислу гностицизма у њеном стваралаштву.

Толико пута је у критичкој литератури цитиран став Јеле Спиридоновић Савић о Десанкиној поезији, да је она „израз једне дубоке религиозности“, и да

Свакако не може бити овде реч о религиозности која долази до израза кроз теизам или пантеизам, а још мање кроз догму какве било цркве, но она која се јавља у свом праоблику: у дубоком осећању повезаности са свим: природом, човечанством, космосом. А то религиозно осећање познаћемо, не што оперише појмовима и речима: 'Богом, свемиром, свељубављу' итд. но духом, којим је натопљено све што до израза долази, духом религиозности који једини омогућава: пуно разумевање, савршено уживљавање, преданост и љубав (Спиридоновић-Савић 1944: 138).

Тог Десанкиног неодређеног, комплексног и хетеродосног „духа религиозности“, и то као веома специфичног „религиозног духа“ у овом раду ћемо се и држати.

*

У тако непосредној и лепој песми *Зайочење* из 1927, која ће постати део циклуса *Молитва бојумилова* збирке *Зелени вишњез* (1930), налазимо следеће стихове:

Јер тешко је мени: нисам међу онима
што верују да за спас света Бог се роди;
и не надам се да стопе моје неко води,
и не крстим се давно под вечерњим звонима,

који ће поентирати:

¹ Детаљан преглед књижевно-критичких и научно-критичких текстова о проблему религиозности, Бога, молитвеног карактера Десанкине поезије, види у: ПЕТРОВ 2007. Најсуптилнију расправу о истој проблематици види у: Константиновић 1983.

² „У веома обимној научној и критичкој литератури постоје различита становишта, од гледишта да је њена поезија сва материјалистичка и сензуалистичка, преко тврдњи да у њој преовлађује пантеизам, до закључака о агностицизму или, сасвим супротно, да се њена религиозност заснива на догматици православне цркве или, пак, да је извор религиозности њене поезије у универзалном осећању љубави“ (ПЕТРОВ 2007: 7).

души су мојој блиски и браманци и богумили;
 ја не знам када жељу добру имам, када злу.
 И стојим као путник, на раскршћу, у час рани,
 где нема руке да укаже: којом стазом, којом пругом.
 Ја не знам којим путем Господ зове, којим брани.³

Браманац, каже Десанка, али пре гностик, манихејац, заправо богумил, у песми у којој, како се лепо изразио Иван В. Лалић, „нема путоказа на раскршћима добра и зла“, и у којој „лирски транспоновани /и адаптирани/ богумилски елементи нашли су се у оваквом контексту некако природно“ (1980: 61). Онај, дакле, богумил који ће већ у следећој песми исте књиге, истог циклуса, *Литија* (1925), насупрот обредне „побожне свите“ литијске, а у духу богумилског порицања црквене литературе, потврдити своју јерес:

О, Боже, послушај и мене
 што не знам светаца житије
 и не познајем тропаре,
 ни побожне песме литије,
 па ороси свенуле жаре
 по ливадама зеленим.

И у тој вери, „која, како песникиња каже, у срцу ’боли колико и сумња“ (Лалић 1980: 61), и у том јеретичком „незнању“, и иконоклазму,⁴ и у паганском/јеретичком култу природе („нек спусти се мир на нас благо као шумска свила / што пада на октобарске златне горе / и олтаре богумила“ (*Бојумилова молиштва*)), богумилско религијско искуство ће одјекивати и у *Тражим ѿомиловање* и у целокупном Десанкином опусу: најексплицитније у циклусу *Молиштва бојумилова* из *Зеленој вишеза*, књиге у којој је „поведена дискусија са трансценденталним“ (60)⁵ и у неколиким песмама из *Тражим ѿомиловање*, књизи у којој је „дискусија“ заострена до дијалогске поетичке структуре. Јер Десанкин опус јесте „доследност у ослушкивању сопственог унутрашњег диктата“ (58), у неодређеној фигурцији Бога као потврди нуминозног, и то онога кога је називала Богом, а који је тек ореол модернистичке постметафизичке трансценденције. Десанка ће константно у блиску игру доводити однос профаног и сакралног, оностраног и ононостраног, разума и вере, правоверја и јереси, модернизма и традиције, „декларативно“ симбо-

³ Стихови из поезије Десанке Максимовић наведени су према: Максимовић 2012а и Максимовић 2012б.

⁴ Богумили су учили да је „зло свака сила и богатство, свака раскош црквена, сваки украс храма, па чак и икона. Да се Богу треба молити ван цркве, у пољу и по брдима, задржавши од црквених обреда само словенске речи оченаша“ (Црњански 1088: 30).

⁵ „Да је Десанка Максимовић у ранијој фази пјесничког развоја водила дијалог и са богумилским хришћанским учењем, говоре нам у првом реду њене пјесме *Бојумилова молиштва* и *Бојумилска ѿесма* у циклусу ’Молитва богумилова’ збирке *Зелени вишез* (1930)“ (Шмуља 2012: 45).

лички афирмишући хришћански обзор, али упорно „размекшавајући“ га модерно гностичким и модернистички умноженим трансцендентним хоризонтом свога певања. Исувише, дакле, људски, исувише постметафизички, исувише прехришћански и постхришћански, исувише прасловенски, исувише пагански, исувише јеретички, исувише богумилски. Треба се подсетити да Јован Делић прецизно одређује да је позиција субјекта у књизи *Тражим ѿмоловање* „ближа Богу него цару“, позиција „одбране права на помиловање и праштање; позиција срца као врела милости и разумијевања“ (Делић 1999: 42), што је тврдња која деликатно допуњује увиде низа Десанкиних тумача, од којих ћемо, као типски, навести само исказ Александра Петрова, да се „ауторка обраћа не само цару Душану него и самом Господу када тражи помиловање“ (Петров 2007: 57). Једна молитвена и блага, света и посвећена позиција, једна близина одсутног Бога, додали бисмо Делићевом ставу, која је артикулисана од најранијег Десанкиног стваралаштва. Али, битније, овим Делићевим и Петровим увидима, и то у традицији већ огромног низа теоријских увида, неминовно се отвара следећи проблем: ког Бога?

* * *

Већ смо недвосмислено отворили питање удела богумилског религијског искуства и богумилског учења у Десанкиној поетској „религиозности“, које, понављамо, до сада није обухватније испитано.⁶ У амалгаму не само хришћанске, него опште религијске хетеродоксије, словенских митолошких знакова, знакова хришћанства⁷, гностицизма, у том „комплексном виђењу божанског“ заснованог „на преплитању паганског и хришћанског доживљаја света“ (ШЕАТОВИЋ 2023а: 263–264)⁸, на оној „паганској спрези православља са хришћанством“ (Глигорић 1965: 8), богумилство се, као један од темеља религиозног „пејзажа“ поезије Десанке Максимовић намеће као веома битно упориште. Јер богумилство је у себи окупило сва горе побројана духовна искустава, и зато је немогуће јасно утврдити „колико у њему има старих, паганских, словенских традиција и обичаја, колико отпадања од црквеног православља, колико отпора и реформе балканског католицизма“ (ЦРЊАН-

⁶ Ако изузмемо студију Саше Шмуље, који је компаративно истражио богумилство код Десанке и Мака Диздара, и то са нагласком на транспарентније присуство овог феномена код Диздара (види: Шмуља 2012), Десанкино „богумилство“ је код наших критичара остало тек у општим назнакама.

⁷ Мноштво старозаветних и новозавесних личности (Адам, Ева, Авел, Ноје, Аврам, Исак, Мојсије, Рута, Свети Илија, Исаија, Убоги Лазар, апостоли Јуда и Матија, неверни Тома, Свети Петар, Свети Лука, Свети Јован, Свети Павле, Марија Магдалена...), хришћанских светитеља (Свети Сава, Света Петка, Свети Стефан Дечански, Свети Блез (Блаж), Света Јефимија, Света Тереза Авилска, Света Јованка Орлеанка, Света Маргарита (Антиохијска), Света Катарина (Александријска)...) Христ, Богородица..., испуњаваће Десанкино дело.

⁸ „Понела је из детињства и домаћег огњишта мит о религији, ону паганску спрегу православља са хришћанством“ (Глигорић 1965: 8).

ски 1988: 29). Богумилство је, такође, било једна, не тако мала опсесија међуратних модерниста, од Дучића до Крлеже, на пример, ако хоћете и до Црњанског, који је у књизи о Светом Сави оставио неколико драгоцених и богумилству наклоњених страница, оном богумилству које је, како сматра Црњански, било и остало један аутентични антрополошки и религиозни израз наше духовности и културе. Није ли Десанка такође препознала тај иманентни зов нашег антрополошког и нашег модернистичког бића? Није ли, такође је толико пута констатовано, Десанкина поезија, посебно књига *Тражим њомиловање* окренута жртвама, мученицима, страдалницима, обесправљенима, преступницима, сужњима, пониженима, и то не само као етичка и социјална (са)свест њеног певања?

Чудна је магијска моћ религиозне душе, да дошав тамним подсвесним путем било с другом душом људском или бивствовањем природе,⁹ осети с изванредним интензитетом њихов живот као сопствени, њихове потребе, радости и болове као сопствене (Спиридоновић-Савић 1944: 138),

записаће Јела Спиридоновић Савић. Саосетити, тако, и живот богумила као свој; емпатија са богумилима као, историјски и људски и културно посматрано, жртвама. Зато песнички субјект у песми „За јерес“:

Благоразумевање молим
за јерес што се шири
у пределима царства твојега.

Разумевање за јерес, за богумилску јерес коју, подвући ће Црњански у својој књизи о Светом Сави, „немилосрдном строгошћу истребио је, међутим, Немања“, истребио је „нову веру, хришћанску јерес, што се беше раширила по Балкану и његовој земљи: богумилство“ (Црњански 1988: 32), и „при истребљењу богумила Немања се показа у страшном лику немани“, и „Немањина казна била је страшна“, закључујући: „после Немање у Србији се више ништа не чује о њима“ (32). Богумилство је било у односу на официјелно хришћанство нешто друго, али не и у односу на антрополошки идентитет Срба, Словена, јер „тој тамној бури душе“, „Богумилству треба признати да је и оно учествовало у стварању нашег средњовековног човека и да је од значаја и за нашу средњовековну просвету“ (29), и јер „У сећању на

⁹ Поред богумилства, наши модернисти артикулишу и једну опсесију природом, природом као антрополошко-митолошки исписаним текстом, природом као паганским и пре-хришћанским знаковним системом (нпр. Настасијевић, Растко Петровић), и у самом хришћанству истичу баш те моменте „преступа“ природе (тела) у односу на цивилизацијске нормe (разум), преступе природе и човека, а тако и мистика и светитеља, у односу на метафизички појмљеног Бога. У Андрићевом коментару његовог превода „Химне сунца“ Светог Фрање Асишког забележено је: „Дао је у овој песми на јединствено прост и узвишен начин пун израз и својој дубокој вери и својој готово паганској љубави за природу“ (Андрић 1981: 88).

словенско паганство, у силаску у народ, богумилство блиста од оне велике светске жеђи за дубином душе и победом над телом“, да је „балканско богумилство необичан, словенски, духовни полет“ (33), као и да је оно део „свих других мистика, отпадника од раскошног, залудног и празног хришћанског сјаја цариградске и римске цркве тога доба“ (29–30)¹⁰, „а у Босни се истицало као борац за све што је словенско“ (32), и „означавало дубоко благостање у земљама Кулина Бана о коме народ прича“ (32). Оно је, закључује Црњански, „ипак сачувано негде у души народној“ (30).

* * *

Послушајмо сад, после Црњанског, и Десанкине стихове из низа песама књиге *Тражим ѿомиловање*. Прво из песме *Пројлас*, у којој је формулисана осуда богумила:

бабун, богумил и јеретик,
слабић који на суду не говори право,
човек који скрнави иконе светих,
биће сурово кажњен по законима мојим,

и из песме *О јереси*, где се осуда наставља:

Ако се јеретик,
који чита друге оченаше
и причешћује се хлебом без кваса,
ожени хришћанком,
да се изагна иза брегова
и таласа
богоугоднице земље наше,
ван домашаја
немањићког сунца и његова сјаја,
да му се одузму и жена и деца –
без њиног пристанка или са пристанком.

И ако јерес не усхте да мења,
да му царевог не буде опроштаја,
да се не враћа са даљних обала;
али да му, грешнику,

¹⁰ У време када делују богумили на Балкану, по целој Европи ничу различити духовни покрети: „Цело западно хришћанство преживљавало је тешке кризе. Јављали су се безбројни духовни покрети као реакција на официјелно црквено хришћанство, које се све више удаљавало од идеала еванђеља и првог хришћанства. Ницале су секте (катари, албићензи итд.) и шириле се хагло, у облику не увек јасних, али привлачних идеја о бољем и праведнијем животу. римска црква, огрезла у политици и ратовима, делила је велике опросте и подизала крсташке ратове против опасних раскољника“ (Андрић 1981: 85-86).

свакога јутрења и вечерња
за спас звоне звона
велика и мала,

и из песме *О бабунској речи*, у којој се властелин од богумилства може новчано искупити:

Ако властелин рекне реч бабунску
било које јереси и смера,
ако помери ишта на небу
и у псалтиру,
да донесе шаку перпера
и да се пусти на миру.
(*О бабунској речи*)

А сада ево и стихова из песама у којим их Десанка искупљује:

Тражим помиловање
за прогнане
богумилске апокрифе
и романе
(*За апокрифе*),

и:

Иду царским друмом људи
ожежени, модрица пуни.
Ко су они, ко су они?
То су јеретици
и бабуни
(*Иду царским друмом*),

да бисмо наишли на стихове у којима се у духу Десанкине свеопште хуманистичке правде искупљују и људи који могу бити жртве богумила:

за оне на које иконокласти
подижу хајке,
а иконоборци их чекају
из заседа,
за људе о којима патријарси
говоре да су богумили,
а богумили
да су изневерили прво хришћанство
(*За људе који јасно виде*),

да бисмо у наведеној песми, као и у песми *За јерес*, наишли и на јаснији Десанкин критички отклон према јеретцима уколико посежу за моћи и престају бити то што јесу:

за човека који се опире сили,
па долазила од Скита или од Хуна,
или јој у залеђини било царство,
или је вршила над човеком
шака бабуна.

(*За људе који јасно виде*)

Не окупља ли Десанка све жртве, од божанских (Христ, Јахве, словенска божанстава), до људских (богумил, историјске личности, ратници, блуднице, алкохоличари, наивни, савремене – политичке, идеолошке – жртве, итд)¹¹, од моћника који су жртве себе самих или ће тек постати жртве, до немоћних који су жртве моћника¹²; не искупљује ли и себе, поистовећујући се са карактерима и друштвеним улогама, као „песникињу“, као „нероткињу“, као „наивну“ („за њих, за себе, / за свакога човека / тражим помиловање“ („За наивне“)), као ону која се „спотиче преко прага“ („за оне који нису слични мени / и за оне мени истоветне“ (*За оне који се сјојичу њреко ѓраја*)); не искупљује ли она све грешнике, надилазећи идеолошки обојену хуманистичку етику¹³; не надилази ли и метафизичке законе искупљујући и божанства („Тражим помиовање за богове, / за глас рђави што их бије“ (*За бојове*)). Није ли гностички схваћен, изван добра и зла, човек жртва „пада“, „бачености“ у свет, онтолошког „ропства“ и онтолошког „изгнанства“ у истом свету, а излаз из тог света остварује се антрополошким „памћењем“ и есхатолошким „носталгијом“, па самим тим кривица није људска, нити вољна, „прагрех“, него је „божанска“, настала пре стварања света. И Десанкини кривци, „грешници“, једноставно, нису криви („О, нисам крива ја што немам моћи / да, када јутром пробудим се добра, никад вечером не омркнем зла. / О, ја сам никла из мајушног тла / где дани утичу у ноћи“ („Богумилска песма“)), с оне стране су хришћански појмљеног греха, с оне стране етике, с оне стране добра и зла, одвише обесправљени и одвише људи. Није ли богумил, опет, најелементарније име за човека, „симболичко портретисање јеретика као човека свих времена и свих простора“ (Голиљанин-Елез 2017: 99). И, не отварајући дубље гностичку метафизичку топографију и хијерархију –

¹¹ „Десанка Максимовић посветила је своју лирику спасу човековом. Богумилски. Овом збирком [*Тражим ѓомиловање*] подигла је задужбину својој поезији. Задужбину љубави и душе“ (Глигорић 1965: 8).

¹² О смислу жртве у Десанкиној поезији, види: Јовић 2005.

¹³ Колико год жртва за искупљење Других јесте и хришћански идеал љубави и спасења, толико је, у тадашњем модернистичком моменту, можда треба читати у контексту Хајдегеровог постметафизичког поимања „бриге“:

„Брига је нагон личности; она гура личност да успостави себе у свету. Али управо је импулс личности да буде код куће у свету извор тога да она буде жртва света. Личност се ковитла околу, гоњена властитом бригом, и у овом ковитлацу, који представља врхунац само-острањења, она открива личност за коју брине“ (наведено према: Таубес 1986: 111).

1. врховно божанство, Прво Биће, чији су гностички „атрибути и метафоре: Светлост, Живот, Дух, Отац, Добро – али не Створитељ, Владалац, Судија“ (ЈОНАС 1986: 22); „Страни Бог“¹⁴, „потпуност добра“ (ТАУБЕС 1986: 108); и

2. Демиијург, инфериорни лик „несавршеног, слепог или злог творца“, „пародија библијског створитеља“ (ЈОНАС 1986: 23); „идентификација демиијург-ђаво је у потпуности изворна новом дуалистичком покрету рођеном у Бугарској у X веку“ (СФАМЕНИ ГАСПАРО 1986: 56); „према богомилској доктрини творац овога света је једно Господње створење“ (56).

– констатоваћемо да је субјект певања у *Трајим ѿмиловање* заузео позицију човека, и то не тек човека него човека човечнијег од човека, најхуманијег могућег „натчовека“, неограниченог етичким начелима, а неименовани цар или метафизички адресат законодавног, крутог, легалистичког божанства, затвореног у себе самог („ја сам цар заробљен законима / које прописујем сам“ (*О ѿрашишању*))¹⁴ позицију Демиијурга. Рецимо, такође, да тај, христоликији од Христа, божанскији од божанског, женски милосрдни субјект свој глас упућује и оном иза и изнад цара (Демиијурга), изнад и иза себе самог, трансцендентном, бахтиновски појмљеном нададресату, једној идеалној позадини сваког дијалога која, у крајњим консеквенцама, увек подражава Бога:

аутор исказа с мање и више свести претпоставља вишег *нададресаћа* (трећег), чије апсолутно тачно разумевање очекује или у метафизичкој даљини или у удаљеном историјском времену. [...] Тај трећи се уопште не јавља као нешто мистично или метафизичко [...] него исходи из природе речи која увек жели да буде *услишаном*, увек тражи одговарајуће разумевање, и не заустављајући се на тренутном разумевању пробија се све даље и даље (Бахтин према FRANKEN 1979: 120).

Овај „невидљиво присутни“ нададресат, „који стоји изнад свих учесника у дијалогу“ и који заправо произлази из потребе дијалога да буде схваћен као и из потребе молитве да буде услишена, иманентно поетички обликује и субјект, и Другог, али посебно Трећег, који презентује и друштвене релације, и божанство, и Бога, песничку надсвест, трансхуманистички и транссоцијални и трансидеолошки суд чија се „пресуда“ или „услишење“ оставља за нека будућа времена: она времена која су с оне стране времена и која никада доћи неће. Тај дијалогски Трећи, чија интервенција је константна, трајна и заувек одложена, заправо је – „богумилски“ – несазнатљив а *увек ѿприсујни* реципијент, који све обухвата, услишава, зна увек више и разуме увек боље.

¹⁴ Цар је „свој сопствени заробљеник, осуђен на ово противуречје својом осуђеношћу на суђење и на суд, на систем вредности, један аксиолошки човек“ (Константиновић 1983: 85), а песнички субјект осуђен на молитвено праштање: „Молити за апсолутан опроштај, то значи оптуживати суд и суђење; опростити свакоме, то је осудити суд и суђење“, чиме недвосмислено „увеличава неправичности и свирепости озакоњене њиме [Царем]“ (81–82).

У Десанкиној поезији проговара, дакле, човек, жена, али као метони-мија оног више од жене, човека, проговара богумил и жртва, која ће у *Тражим њомиловање* говорити „у име једног емотивно дефинисаног, али јасно надређеног поретка ствари“ (ЈАЛИЋ 1980: 65), и обраћати се – „не скрушено, молбено, него императивно“ (66) – инстанци властодршца, заправо тој оно-страној, неодређеној метафизичкој надистанци. Или, преведено на богумилски језик: невидљивом и несазнатљивом врховном божанству, рецимо: (над)божанству, јер Десанкин Бог је „ванпојамни, вечно-противуречни и недостижни тоталитет“ (KONSTANTINović 1983: 48). Преведено, опет, на језик постхришћанске метафизике, постметафизички песник-човек – невидљивој и несазнатљивој трансценденцији: обраћајући се божанској надинстанци, људска надинстанца у њено име говори. Посредством, дакле, човекове личности – кјеркегоровски „окренуте од света“, која „стоји у голој изолацији, транснатурална, трансетична, пре апсолутног духа, она је бог који није од овога света“ (ТАУБЕС 1986: 107) – само ћутљиво и одсутно божанство говори, разговарајући са собом, сопственим милосрђем, и, обрнуто, посредством божанства сама људскост разговара са собом: у немости божанског, законодавна људскост са милосрдном људскошћу, људско добро са људским злом. Не заборавимо да је „у неким [гностицим] системима једно од његових [врховног божанства] тајних имена ’Човек‘“ (ЈОНАС 1986: 22), као и „да је средиште сваког гностичког мита човек, а не Бог“, и то човек као „странац у свету и на тај начин одстрањен од свог дома“ (ТАУБЕС 1986: 108), човек „у потрази за самим собом“ (КВИСПЕЛ 1986: 70). Не заборавимо ни да је људска надинстанца Десанкиног песништва: песникиња. И то песникиња која сопственим кенозисом, самопражњењем, рехабилитује или изнова раскрива наддискурзивну позицију песништва, а тако и позицију песничке, надљудске самилости, и њене основне тежње „ка божанском, као божански апсолутном о коме сања ’занесењак или песник‘“ (KONSTANTINović 1983: 84).

„Кроз алтернитет историјске и индивидуалне свести“, наведимо Сању Голијанин Елез,

песник постаје посредник који сучељава прошлост и садашњост (збивања и појаве) са илуминативним портретом Творца-господа (другог неименованог, безгласног јунака ове књиге) као ’празним местом истине и праведности’ (Кордић) (Голијанин-Елез 2017: 100).

Можда је овај дијалог тек солилоквиј људскости саме, позив личности упућен себи самој, или унутрашњи монолог самог божанства, дијалогски самоискупљујући разговор манихејски или ничеански схваћеног (врховног) бића. Или још даље: разлиставане гласова у одсутности божанског и људског; дијалог постметафизичких трансценденција; дијалог безгласности; празнина разговара са празнином; гностици би – што су негативни онтолошки атрибути акосмичке личности врховног божанства (види: ЈОНАС 1986: 22; ТАУБЕС 1986: 108) – рекли: „дубина“ са „дубином“, „амбис“ са „амбисом“,

„не-биће“ са „не-бићем“, „зове се из даљине у даљину“ (ХАЈДЕГЕР, према: ТАУБЕС 1986: 111). Поезија разговара са поезијом, додали бисмо, у поетски унутрашњем дијалогу, јер када говоре Богови, божанства, биће када говори, позовимо се опет на Хајдегера, они говоре песнички.

Зар, закључимо, вредност Десанкине песничке метафизике није у томе што се у њој уопште не именује трансцендентно биће – субјект књиге *Тражим ѿмиловање* нити зазива Бога нити га назива Богом, божанством – и што га оставља у тајни несазнатљиве, безимене и дисеминативне трансценденције, која не превазилази богумилски дуализам, богумилско метафизичко и физичко осећање, Божије странствовање. Јер тај, још од ране поезије:

Бог, кога је овде тражила Десанка Максимовић, јесте бог савршене илузије и савршене невиности у њој, или бог незнања добра и зла, и због тога бог који се не даје уму, бог у сумњи, у очајању и кајању због те сумње, а не мање бог који се јавља у страху од смрти. То је бог који нас не познаје, или који је равнодушан, и бог који нас не разликује од наука крсташа (KONSTANTINović 1983: 16–17).

Вредност Десанкине метафизичке песничке илузије, или „привиђења“, како би рекао Црњански (1988: 33), и јесте управо у овој неизговореној и заувек одложеној праведности, љубави и милости коју формулише песнички субјект – онај људски субјект који је, као постметафизички, заувек одложеног идентитета (у обећању, у доласку), и који је, реинкарнативно, био и пре себе самога: „Неко ко ће тек бити ја полуспава“, „пред мајку будуће мене“, „наздравља сићушном створењу / што ће се једном у мене прометнути“ (*Неко ко ће ѿек бићи ја*) – а којом се поетски искупљује историјска и транс-историјска, и хумана и трансхумана, социјална и транссоцијална, етичка и трансетичка људска патња и неправда, и тек можда назначује рехабилитација античког уверења „о коначној хармонији људске и космичке природе“ (ТАУБЕС 1986: 107), али не и теолошки појмљена есхатолошка заједница. Јер, „где нема знања добра и зла, нема ни знања пријатеља и непријатеља: у незнању све је једно – јединство је могућно само у незнању“ (KONSTANTINović 1983: 20). Или у песничком апофатизму.

* * *

То би био наш одговор на питање религиозности, Бога, богумилства, хришћанства, па и хуманизма, испреплетаних и међусобно самопревазилазећих у бескрају Десанкиног постметафизичког песничког хоризонта. А академска коректност нас обавезује да се подсетимо и Константиновићеве тврдње:

у њеној поезији до најновијег времена (до књига *Тражим ѿмиловање* и *Немам више времена*) најчешће нема онога богумилског агностицизма који ће она, као незнање добра и зла, објавити тематски у књизи *Зелени вишез* (у циклусу Богумилова молитва) (KONSTANTINović 1983: 34),

али и одговора који је, на трагу Ивана В. Лалића, а који је делом сагласан нашем, формулисала Светлана Шеатовић –

Да ли је то био хришћански Бог или словенски бог Перун, или снага која произлази из снаге природе јаче од свих научних достигнућа и филозофских и верских учења? То је сила над силама која штити себра и његову кућицу кромпира, и сироту кудељницу, и лепоту што под коритом спава. [...] а како рече Иван В. Лалић, код Десанке Максимовић није један Бог сабран у жижу као апсолут који све разрешава – он је расут у хиљаду могућности (2023б: 95-96),

– прекидајући Лалићеву реченицу, који поентира: „а песникиња нам спонтано саопштава да свака од њих може да буде, или јесте, права“ (Лалић 1980: 61), док пре овог навода Ивана В. Лалића у тексту Светлане Шеатовић код Лалића стоји:

Бог о коме и коме пева Десанка Максимовић присутан је свуда и нигде га нема; он је милосрдан и равнодушан, поверљиво присан и неухватљив, благи исповедник и странац, „сејач страха“ и песников пријатељ. То је израз једне религиозности која се тешко концентрише на предмет; религиозности пројектоване у немир интимног света (61).

У овом контексту сагледано, чини се да не би био одржив први део следеће тврдње да у књизи *Трајим њомиловање* и њеној песникињи „пре је реч о једном начелно хришћанском осећању, него о целовитом религијском искуству уграђеном у ткиво и слојеве песничке књиге“, јер начелног хришћанског осећања нема, а целовитог, мада – поновимо Лалића – „расутог у хиљаду могућности“, духовног искуства има, што показује и јасније формулисан наставак ове тезе, да

Помиловање и милост за сужње и понижене тражи песнички глас који надилази и историју хришћанске вере, синтетишући претхришћанска веровања којима је био прожет народ чију историју и историју веровања сажима Десанка Максимовић (Шеатовић 2023б: 92),

којој можемо додати и тезу Александра Петрова: „и као хуманистички манифест, и као хришћански проткано дело и као синтеза прехришћанског и хришћанског веровања у снагу човека и природе“ (1982: 32). И изнова додати: и као израз јеретичког, гностичког апофатизма, модернистичког, постхришћанског апофатизма, или, ако хоћете: богонеспознања. И насупрот Константиновићевој тези да у Десанкиној поезији „до најновијих времена [...] најчешће нема онога богумилског агностицизма“ констатовати да је баш богумилски агностицизам једна од константи Десанкиног певања, можда и пресудна. Пресудна у уможеној структури њене „поетске духовности“. И зато, код Десанке, све одједном: и хуманизам и панхуманизам, и агностички теизам и естетски етнофлорални пантеизам, и митологизам и панмитологизам, и

хришћанство, и јереси, богумилство, модернистика онтотеологија... Ако овоме, опет, додамо да је богумиле красила, како каже Црњански, „нека азијска самилост и братство са свим живима“ (1988: 32), и ако

Мотив праштања (централни мотив у лирици Десанке Максимовић) већ ту се негде јавља у стилу изразито хришћанске религиозности [...]: праштање јесте одбијање разлике између добра и зла, одбијање етичког знања: праштање је функција невиности (апсолутне наивности) (KONSTANTINOVIĆ 1983: 19),

а:

Пут духа Самилости ка другом јесте, због тога, пут несреће другог; самилосна љубав јесте љубав у несрећи. [...] она је и глува и слепа за радост (77),

јер она је „апсолутно–безгранична и над–гранична, измирујућа, милост према свему и свачему (и свакоме)“ (77), па зато:

сви смо ми, под самилосним погледом ове песникиње, осуђени на несрећу. [...] Самилост [...] је апсолутно–безгранична и над–гранична, измирујућа, милост према свему и свачему (и свакоме) (77),

није ли онда та милост, самилост, то помиловање у Десанкиној поезији долазило не само – како се то све учесталије у текстовима о Десанки закључује – из хришћанства¹⁵, него и из неких других, удаљенијих, историјских и метаисторијских антрополошко-религијских даљина, а та „праштајућа доброта, која иде до хришћанског свечовештва али не мање, и увек, и до одбијања учествовања у свету“ (79). И, поновимо са Шеатовић, надилазило хришћанство, и то онако како је Десанкин пантеизам, што је сматрао Милан Богдановић, „прелазило границе обичног пантеизма“ (1989: 143), или онако како, што ми сматрамо, Десанкино богумилство надилази само богумилство. Да би остало то што јесте, богумилство:

Књига *Трајим ѿмиловање* је потпуна артикулација основног духа дотадашње поезије Десанке Максимовић, зато што је завршна фаза

¹⁵ Овакви закључци воде порекло још од Константиновића: „То је биће које претходи свету (биће или идеја), и то је Толстој, али који овде није случајно дозван: њега дозива, као 'апостола љубави', дух Самилости. Апсолутна љубав је безусловна, али зато и ван-историјска и против-историјска. [...] Десанка Максимовић из *Трајим ѿмиловање* призива овог Толстоја. Она у свом сну о апсолутном праштању није безусловна: условљава је хришћанство, кроз њену сопствену историју: од 'бегунице' од сопственог Ероса у природу – ка богу цвећа – преко сна о блаженству монашког одрицања и горко-сетног смирења у 'завичају', до потпуног преображаја девојачке 'невиности' у култ апсолутне невиности која ће се морално доврхунити у култу радости самилосног праштања“ (Константиновић 1983: 81).

ове „бегунице од света“, те тражитељке бога у цвећу и блаженства у монашком повлачењу: крајњи, и лирски најразвијенији, реторично–патетични израз њенога хтеног „занесењаштва“ и њене систематски тражене наивности и невиности. То је, заиста, рефлекс предсмртног, агонијског Толстоја или, тачније, то је толстојевштина, њено богумилство, али не само као веровање у неискоренљиви дуализам добра и зла, светлости и таме [...], него и молба за опроштај: недужни смо јер не разликујемо добро од зла, и јер не можемо из овога дуализма никада да се спасемо. Нико није крив, јер су сви у моралном незнању и немоћи; човек је неизменљиво жртва и тога мора бити свестан. [...] Императив милосрђа, [...] не убијајући ни људе ни животње, изванредно је истакнут, али никако једини: макар и нагонски а не само свесно, кроз покушај Десанке Максимовић да се, накнадно, саживи са духом богумилства, има у њеноме духовном и душевном опредељењу и нечега што је павлићанско, ближе извесном радикализму од манихејског богумилства: читав свет је дело злог бога (а Стари завет надахнут је искључиво овим злим богом): држава је оличење зла, у коме најтеже, најнепоштедније страда сељак. Молба за помиловање, у књизи *Трајим ѿмиловање*, због тога је и покушај „лирске дискусије“ са државом, али је, пре свега, покушај апсолутног незнања, манифестација религијске утопије духа савршене невиности или наивности као духа савршеног незнања (KONSTANTINOVIC 1983: 86).

* * *

Направимо на овом месту још једном отклон од уобичајене интерпретативне матрице која аутоматски поистовећује антрополошко и религијско, било ког Бога са Христом, било какав духовни и поетски знак са знаком Христа, понављајући чињеницу – која и није и не може бити крајњи аргумент – да Десанка ни једном у *Трајим ѿмиловање* није поменула име Христо-во, као ни име неко друго име Божије; помиње га само „цар“, и то конвенционалним ројалистичким формулама: „и мада владам по милости бога, / нисам бог да праштам“ (*О ѿрашћѣању*); „јер милост бога / штити најпре царске дворе / и колибе кудељница сиротих (*О сиротѿој кудељници*). Направимо сада и следећи отклон: патриотизам, национална историја и загладаност у традицију не производе линерано ортодоксију; знакови и симболи хришћанства, такође, не значе аутоматски хришћанство. А, како смо видели са Црњанским и Константиновићем, и како можемо видети у историји религија или у каталогу најразличитијих традиционалних и савремених духовних искустава, самилост је општерелигијска, а тако и богумилска колико и хришћанска, па се не може једнозначно и без остатка тврдити – чиме Константиновић изнова самом себи опонира – да „без идеала хришћанског самилошћа књига *Трајим ѿмиловање* је незамислива. Она је со соли религијског искуства Десанке Максимовић.“ (1983: 89), нити да Десанкину поезију краси „усмереност на теме хришћанског милосрђа и хуманости у најширем смислу те речи“ (ШЕАТОВИЋ 2023а: 269), јер је немогуће одредити удео хришћанског

у хуманизму или у богумилству, и обрнуто: да ли је оно хришћанско у хуманизму и у богумилству – хришћанско, хуманистичко или богумилско. Не заборавимо да „јерес’ подразумева најприснији и најсложенији однос према ортодоксији, при чему одбојност и привлачност иду руку под руку“ (ТАУБЕС 1986: 106), а „Та нејасна ’бабунска’ вера наша“, додаје Црњански, „заслужила је зато да се о њој каже да је и она била привиђење Христа“ (1988: 33).

Свест о традицији је свест о историји као поновљивости искуства, док је свест (и савест) јеретика вођена само његовим (јединственим) осећањем света. [...] Из првотности доживљаја сваког јеретика рађа се знање о непоновљивости и јединству човека и света (он *тврди да пре њега / није било пожара ни вулкана, / ни месечина, ни сунаца*) (2017: 99–100),

наводимо Голијанин Елез, и настављамо са Десанком:

ни ињем посутих шума, ни снега,
да историје реке тек од јуче
пене се и хуче.

(*За јерес*)

Јеретик, дакле, не историзује, није човек ресентимана, он заборавља, прашта, баца се у оно сада свога искуства, јер:

Јерес врхунске безазлености (наивности и невиности) јесте управо јерес оних који – знајући да историја нити почиње нити завршава са њима, – у додиру са светом, у живоме постојању, јачи су од овога знања и доживљавају свет као да пре њих „није било пожара ни вулкана“ (KONSTANTINović 1983: 22).

И не само Десанкин, јеретик је у својој бити модеран, аутентичан, актуелан, савремен као Христ што јесте увек савремен; ни Христ ни јеретик нису и не могу бити традиционални. Црква може, религија исто. И Десанка може, и јесте. Не опиру ли се јеретици тоталитету уврежених идеолошких и културних традицијских, историјских и религиозних матрица, нису ли творци увек нове савремености. Иако уз јеретике у песми „За јерес“ ставља и велможе, и једне и друге критички подводећи под људе „кратковиде и ускогруде“, „Десанка Максимовић никако није међу овим ’јеретичима“; јер:

нема првог дана живота и света у њима, нема ни најмање првородности, оне „јереси“ којој Десанка Максимовић у позно своје доба, и у мољењу за свеопшти опроштај свима и свему, није могла да опрости, јереси „јеретика што тврди да пре њега / није било пожара ни вулкана / ... / да историје реке тек од јуче / пене се и хуче / ... / да велика светковина људског живота / тек с њим поста“ (KONSTANTINović 1983: 22),

и:

није Десанка Максимовић доживела ниједну експлозију и ниједно померање гла. [...] нема пожара, и нема вулкана тамо где има свемоћи знања о свему „пре мене“ и „после мене“, где има јасно усимболисано сећања али где има и отицања: тамо је то отицање, а не апсолутност онога што се дешава један једини пут [...] што је једно и непоновљиво и у својој непоновљивости апсолутно, она непоновљива и неповратна (22),

да би их онда оправдавала придружујући им младе људе. „За свачије мишљење детињасто / и јеретично“, закључује Десанка песму, додирујући овде и сажимајући, њеној поетици ипак удаљена основна поетичка начела модернистичке и авангардне поетике: примитивни човек, архајска култура, детиња визија света. Али, колико год била наклоњена јеретичима, Десанка је далеко од „јереси“ авангардне модерности.¹⁶ Јер Десанкина је „безазленост увелико већ довршена: њени симболи (птице, на пример, или лептири, или мрави) одавно су познати. То је традиционализам, а не наивност“, будући да „права наивност нема традиције: она је незнање и несећање. Она сваког тренутка почиње испочетка“, „у том свету савршено нејеретички традиционалистичком [...], симболички већ недејственом (сваки симбол је већ дешифрован пре него што се Десанка Максимовић нашла пред њим)“ (22).

Опет, све нас наведено доводи до:

најширег симболичког значења јереси као слободоумља, оригиналности, напредне мисли и сачуване првотности доживљаја јединства бића и света, што је илуминативно веже и за мисију песништва, песника-жртвеника-јеретика – без историје и ван историје (Голијанин-Елез 2017: 100).

Да, песник-јеретик, песник-жртва, песник-дете, али код Десанке Максимовић на плану става према свету, не и на плану авангардног инвентивног поетичког отпора насиљу стереотипа цивилизацијског, културног, религијског и језичког поретка. У сваком случају, тај свој став према свету Десанка „смешта“ у своју песничку уметничку визију и света и онога ван света.

А то Десанкино искупитељско „смештање“ световног и религиозног у уметност, и његово осмишљавање посредством естетског и природног („еколошког“), „смештање“ религиозног у културни контекст, сакралног и

¹⁶ „Ту нема мишљења које је 'детињасто и јеретично' али нема ни изворне детињске невиности. Детињство је 'јеретично'; оно је без традиције и без гробова. Оно је без историје и без морала јер је пре Историје и пре морала. Оно тридесетих година овога века није тамо где су облаци и птице: и облаци и птице одавно су изгубили невиност. Они нису више наивни. [...] Простор наивности померио се: Десанка Максимовић је одвише конзервативна да би била наивна. [...] Наиван је Растко Петровић, а не она. [...] Наивност у пољима и шумама Десанке Максимовић је презрела и остарела. [...] Максимовић, међутим, управо и хоће (као и В. Массука, уосталом), у свом инфантилистичком хтењу малолетства када сања да се врати у завичај“ (Константиновић 1983: 24). „То није само (као што се критици причињавало најчешће) конвенционалност литерарна, она што је наслеђена из лектире, с много романтичарске фразеологије [...] против које су најзначајнији српски песници овога доба, од Растка Петровића до М. Настасијевића, имали да траже могућности поезије управо као нове могућности наивности“ (26).

чуда у флору, посведочиће и овај мали молитвени пасаж из једне француске путописне белешке:

Негде у Француској, не врло далеко од Париза, на средокраћи путева који воде за Фонтенбло, Немур и Корбеј, стоји у пољу капела по начему, можда само по тренутном утиску и расположењу, слична старој цркви у Бранковини; негде у Француској неки човек, уметник [Жан Кокто], по много својих особина друкчији него ја, доживео је капелу у граду Мији ла Форе (Milly-la-Fôret) онако како сам ја у детињству доживљавала цркву у завичају. [...] Шта да се моли човек, шта да каже, у капели којој је песник одузео стереотипност цркве, где се на једном месту налазе биљке, људи, анђели, животиње и звезде, где се човек осећа близак свему живом као у прапочетку живота. Ја сам замолила светог Блеза, древног Јерменина, који је исцељивао тела и душе, да и мени кад год, док сам у сну, каже траву чији мирис мења навикнуто у необично, цркву претвара у храм детиње радости, у изненађења и пријатељства између људи и свега живог и неживог“ (Максимовић 2012в: 174–175).

* * *

А уместо формалног закључка, један мали осврт на претходни цитат, и на Десанкин, назваћемо га, „религијски лук“ из перспективе Радомира Константиновића. У наведеном пасажу изнова су Десанкина поетика и пост-метафизика на делу: иностранство-завичај, естетско осмишљавање црквеног амбијента, не природа као храм Божији, него црква као естетски храм природе, уметност, сликарство, сан, светитељ (Свети Блез)¹⁷, молитва, и „магијски“, да не кажемо „богумилски“ мирис траве који онеобичава стварност, цркву преображава у природни амбијент, у изненађење, у детињу радост, и све окупља у једну целовиту стварност. Није ли онда доследно и херменеутички тачан Константиновићев опис Десанкиног „религијског лука“, од ранопоетског „преображавања Жене у Сестру“, на путу који „ка манастиру монахиње, кроз чија ће ’мутна стакла’ да гледа самилосно-сестрински свет с ону страну манастира, води кроз цветна поља“ (KONSTANTINović 1983: 15), до живота „међу цветовима, на путу ка идеалној наивности која је сушта невиност“, и истовременог бекства од нечовечности света, технологије, модернизације, до повратка завичају, кога испуњава „рајска јасност [...]“, по наслеђу патријархално–рационалистичке Бранковине из њене митологије завичаја“ (35), па до повратка у:

некакав домаћинско–патријархални космизам, који се исказује миром завичајнопознатог, и тихо-утешне безбедности коју то завичајно-познато нуди. Бог завичаја јесте само онај „велики небески кмет“: тиха кроткост, која небо претвара у олтар, а деда кога се сећа песникиња, у своме инфантилистичком враћању у завичај, – у тој завичајности која је ти-

¹⁷ Или Свети Блаж, у нашим крајевима познат као Свети Влахо, заштитник Дубровника.

пична, и код ње, инфантилност: жудња за умањивањем, повратком под окриље старијег као познатог, – јесте онај који се осмехује док, тим осмехивањем његовим праћен, у цркву сеоску силази бог (25),

што је „не само бекство од човечанства без бога него и од самога њеног бога који је тама незнања“ (47), и до, у позној фази њеног стваралаштва, слике истог света:

из кога сви оду, али остане цвет; свет цвећа а не људи, свет туге, у осамљености, али и свет превазилажења те туге, откривањем пантеистичког свејединства, свет „посвећивања“ природе (15).

Естетског етнофлоралног пантеизма, како га називамо, и како видимо из Десанкиног цитата смештеног у хришћанску цркву у Десанкином „француском“ запису. Од природе која „је божја природа или велики храм у коме чиндејствује сам свемоћни бог (сасвим шантићевски иако без Шантићевог заслепљујућег злата)“ (19), „у коме је чекала да јој се бог објави (бог, као бог цвећа)“ (47), Бог који је „само у цвећу и међу птицама“ (20), „бог њен је или бог цвећа или бог птица које шареном својом лепотом позивају на блаженство незнања, али блаженство недосежно“ (45), али и човек, јер

човек није ни цвет ни птица, него можда богумил, онај који у незнању не налази тихо певушећу лакоћу него таму и страх, а његов бог ће, после сваке гозбе на ливади, да се објави као „богумилско“ незнање разлике између добра и зла (45),

до цркве, Божијег храма у коме „чиндејствује“ песничко-естетски уобличена природа.

Није ли онда доследно и херменеутички тачан Константиновићев опис Десанкиног „религијског лука“, запитали смо се. И више него тачан, и опет у прилог нашој тези о богумилском и естетско-етно-флорално-пантеистичком религиозном обзору као залеђу целокупне Десанкине хетеродоксије. А тај њен Бог, о коме смо заправо ову нашу расправу и водили, и на крају наше расправе остаје одсутни, загонетни, непознајни, ћутљиви Бог. Да је којим случајем другачије, да га је могуће у крајњим консеквенцама одгонетнути, описати, именовати, ни Десанкину поезију, али ни њега самог не би красила заувек одгођена коначност сазнања и тумачења једне озбиљне поезије и једног озбиљног песничког Бога. У Десанкиној поезији Бога богумила, Бога цвећа. Бога Десанке Максимовић.

ИЗВОРИ

Максимовић, Десанка. *Песме. Целокућна дела Десанке Максимовић*, том 1. Љ. Ђорђевић, Р. Вучковић (прир.). Београд: Задужбина Десанка Максимовић, Службени гласник, Завод за уџбенике, 2012а.

- МАКСИМОВИЋ, ДЕСАНКА. *Песме. Целокућина дела Десанке Максимовић*, том 2. С. Тутњевевић (прир.). Београд: Задужбина Десанка Максимовић, Службени гласник, Завод за уџбенике, 2012б.
- МАКСИМОВИЋ, ДЕСАНКА. *Проза, Целокућина дела Десанке Максимовић*, том 5. Н. Мирков Богдановић (прир.). Београд: Задужбина Десанка Максимовић, Службени гласник, Завод за уџбенике, 2012в.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- АНДРИЋ, ИВО. Легенда о Св. Франциску из Асизија. *Историја и легенда. Сабрана дела*. Београд: Просвета, Загреб: Младост, Сарајево: Свјетлост, Љубљана: Државна založba Словеније, Скопје: Мисла, Титоград: Побједа, 1981, 84–95.
- БОГДАНОВИЋ, МИЛАН. Десанка Максимовић: Песме. *Десанка Максимовић, Сјоменица о 100-годишњици рођења*, Ваљево, 1989.
- ГЛИГОРИЋ, ВЕЛИБОР. Поезија Десанке Максимовић. Поводом збирке *Тражим ѿмиловање*. НИН 737 (1965): 8.
- ГОЛИЈАНИН-ЕЛЕЗ, САЊА. Модерност словенских импулса (дијалог аутор – јунак) у песничком делу Десанке Максимовић – онтолошке премисе словенског братства. *Наслеђе* 37 (2017): 87–108.
- ДЕЛИЋ, ЈОВАН. Поезија праштања и милосрђа. *Бацићина*, 9–10 (1998–1999): 34–43.
- ЈОВИЋ, БОЈАН. Хришћанско и паганско у поезији Десанке Максимовић и Миодрага Павловића (неколика запажања о сличностима и разликама). *Хришћанско и ѿапанско у ѿезији Десанке Максимовић*, Ана Ћосић Вукић (ур.). Београд: Задужбина Десанке Максимовић, 2005, 115–136.
- ЈОНАС, ХАНС. Одређивање типолошких и историјских граница гностичког феномена. *Градац јули-октобар* (1986): 19–28.
- КВИСПЕЛ, ЖИЛ. Гнозис и психологија. *Градац јули-октобар* (1986): 67–76.
- ЛАЛИЋ, ИВАН В. *О ѿезији дванаест ѿесника*. Београд: Слово љубве, 1980, 58–68.
- ПЕТРОВ, АЛЕКСАНДАР. Са Богом их је троје. *Збирка Тражим ѿмиловање: зборник радова*. Ана Ћосић-Вукић (ур.). Београд: Задужбина Десанке Максимовић, 2007, 5–66.
- СПИРИДОНОВИЋ-САВИЋ, ЈЕЛА. *Сусрећи*. Београд: Српска књижевна задруга, 1944.
- СФАМЕНИ ГАСПАРО, ЂУЛИЈА. О историји гностичких учења. *Градац јули-октобар* (1986): 53–59.
- ТАУБЕС, СУЗАН АНИМА. Гностичке основе Хајдегеровог ниҳилизма. *Градац јули-октобар* (1986): 106–116.
- ЦРЊАНСКИ, МИЛОШ. *Свети Сава*. Шабац: Глас Цркве, 1988.
- ШЕАТОВИЋ, СВЕТАНА. Поговор: Иза штита поезије. Десанка Максимовић, *Иза шћићииа ѿезије: изабране ѿесме, оводом 125 ѿодина рођења и 30 ѿодина рада Задужбине „Десанка Максимовић“*. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“, Народна библиотека Србије, 2023а, 261–276.

ШЕАТОВИЋ, Светлана. Поговор: Тражим помиловање – у сусрет 60. рођендану. Десанка Максимовић, *Тражим помиловање: лирске дискусије с Душановим закоником*. Београд: Задужбина „Десанка Максимовић“, Народна библиотека Србије, 2023б, 87–96.

ШМУЉА, Саша. *Поезија и проза: Интертекстуални аспекти у збиркама поезије Тражим помиловање Десанке Максимовић и Камени спавач Мака Дизгара*. Бања Лука: Филолошки факултет, 2012.

*

FRANKEN, Lynn. Poor terrestrial Justice: Bakhtin and Criminal Trial in the Novel. *Comparative Literature* Spring 1997, Vol. 49, Issue 2 (1979): 113–128.

KONSTANTINović, Radomir. *Biće i jezik u iskustvu pesnika srpske kulture 20. veka V*. Београд: Prosveta, Rad, Novi Sad: Matica srpska, 1983.

Dragan Boskovic

GOD OF DESANKA MAKSIMOVIC'S POETRY

Summary

The paper reinterprets the poetic ontology of Desanka Maksimovic, religious aspects of her poetry, meaning and signs of the numinous, as well as the fate of God in postmetaphysical modernist age. Desanka Maksimovic's heterodoxy comprises "spiritual" markers oscillating from humanism to (orthodox) Christianity, from early Slavic religion to Christian heresies, from Far Eastern pantheism to characteristically Maksimovic's aesthetic ethno-floral pantheism, from agnosticism to anthropological mythologism, but we have primarily focused on the presence of Bogomilism in her poetry, which we regarded as the foundation of Desanka Maksimovic's poetic worldview and the view beyond this world. It is the poetic Bogomilism we focus on, within which man, nature, and the otherworldly repeatedly construct their cosmos, while their God, the God of Desanka Maksimovic's poetry, metaphysically drained and depersonalized, "taciturn" and mysterious, the God of Flowers, as we have proven, remains another name for modernist disseminative transcendence, and, consequently, the guarantee of her poetic apophaticism, poetic gnosis, and poetic agnosticism.

Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Одсек за филологију
Катедра за српску књижевност
Лицеја Кнежевине Србије 1А, Крагујевац
boskovicbdragan@gmail.com

Др Драгана Ж. Бедов

СКРИВЕНА ИГРА С БОГОМ – ШТА КРИЈЕ „НОВО РУХО” СТАРОГ ВУЧОВОГ ДЕЛА*

Друго издање књиге *Корен вида* – објављено за пишчева живота – знатно измењено у односу на прво штампано издање, уводи у видокруг јавна залагања и настојања Александра Вуча у деценијама после Другог светског рата и отвара питање о томе у којој мери пишчев ангажман може бити посматран одвојено од његовог дела, с обзиром на чињеницу да су интервенције у другом издању вршене – највероватније – с тежњом да рано надреалистичко остварење ретроактивно постане усклађено са потоњим друштвеним ангажманом.

Кључне речи: Александар Вучо, роман, надреализам, послератна књижевност.

Осамдесет и пета годишњица живота Александра Вуча обележена је јубиларним – другим и последњим издањем књиге *Корен вида*, која је изашла из штампе 1983. године.¹ Написано и објављено давне 1928, то дело жанровски неухватљиво и у знаку раног надреалистичког говора и експерименталних „антилитерарних” настојања – једно је од значајнијих остварења на које ће се надовезати припрема колективног наступа београдских надреалиста почетком тридесетих година 20. века и свакако дело које ће под одредницом „романа” обележити у извесном смислу надреалистичку епоху у српској књижевности. Као такво, оно би требало да и у каснијим прештапавањима остане аутентично и верно првом издању као поуздан сведок језичких и стилских настојања, доследног трагања и освајања поетског израза у правцу необичних језичких обрта и неуобичајених слика и спојева срачунатих да у надреалистичком маниру изазову изненађење. Природно је очекивати да поменуто јубиларно издање у том смислу буде поуздано,

* Рад је настао у оквиру истраживања за пројекат Антологијске едиције *Десет векова српске књижевности*.

¹ Издавач је Просвета, аутор поговора је Јован Делић, а рецензент Петар Џаџић.

поготово с обзиром на чињеницу да је писац и даље био активан и у могућности да уради ауторизацију. Утолико је занимљивије поређење првог и последњег издања *Корена вида*, јер не само да су евидентне бројне интервенције, него се чини да је сам текст поред озбиљне редактуре претрпео неку врсту цензуре,² будући да нема друге речи којом би се могло оправдати изостављање одређених делова текста.

Најрадикалнију измену претрпео је свакако пасус у којем Вучо у надреалистичком маниру исписује редове препознатљивог презрења и неприхватања средине и друштва на које је осуђен, а који гласи:

„Мрзим, о из најдубљег дна моје душе мрзим све вас, који сте границама израђавали земљу и небо; вас, који сте откинули парче и заволели ваше ограде; вас који сте узјашили зидове, небо и јабуку; вас, који сте гнојавим концима зашили дубоке поноре! О, ви *црвени*, жути, плави, зелени, црни... Побеглао сам из ваших кавеза и немојте ме никад више позвати, ни ви за ваше непомичне касе, *ни ви за ваше сервилне чекиће*, ни ви за ваше расплакано жаљење, које ево испљувам као најодвратнији комад меса.” (Вучо 1928: 40).³

У јубиларном Просветином издању изостали су делови: „О, ви црвени” и „ни за ваше сервилне чекиће”, који несумњиво асоцирају на комунистичке симболе. Такође, у пасусу који отпочиње узвиком, догодиле су се промене:

„*Боже, оче мој мили!* Казали су ми да су те слушали у шумама, побеснелим и заљуљаним, али кад сам хтео да те чујем, прошао сам кроз бело јутро у непомичним стаблима. Учинило ми се ипак, да је твој лик запловио у бистром планинском језеру, али кад су бацили камен да се замути тиха површина, убедили су ме, да си их преварио и да су узалуд клечали пред твојим сликама.

Сад те видим у собама, у које из мрака кришом продирем погледом [...]” (Вучо 1928: 28).

Читава прва реченица у којој аутор зазива Бога, именујући га „оче мој мили”, изостављена је у редигованом издању, нема сумње по истом кључу као и претходна избацивања. Једноставно, Богу – тако доживљеном – ту

² Познато је да је Јулијана Вучо, пишчева супруга, предано радила на редакцији свих издања књига и текстова Александра Вуча. Тешко је поверовати да су уочене измене могле бити спроведене без консултације са писцем, али се не може без резерве тврдити ни да је у питању аутоцензура. С друге стране, види се да је текст пажљиво приређиван за штампу, евидентне су интервенције на плану језика и стила, с тим што је промена редоследа речи често ишла на уштрб ритма, а замена појединих израза одузимала изражајност тексту. Придев „огромно” у препознатљивим Вучовим спреговима „огромно осећам”, „то ме огромно мучи”, „јео сам огромно”, „да зарадим огромно новца” – доследно је замењен придевима „снажно”, „многа”, „силно”, у зависности од контекста, а евидентне су и друге интервенције.

³ Исти пасус у Просветином издању налази се на страници 36. (Курзив у свим наводи-ма: Д. Бедов.)

више није било место. Да сегмент од два пасуса не би изгубио смисао, јер без помена Бога не би се могло схватити коме се аутор обраћа, следећи пасус је у првој реченици добио једноставну допуну: „Сад те, *боже*, видим у собама, у које из мрака кришом продирем погледом [...]” (Вучо 1983а: 24).

Потребно је запитати се због чега је 1983. године – пола века од објављивања раног надреалистичког дела – било нужно на овај начин мењати рани Вучов текст⁴ и чистити га од свега што би могло да заличи на критику комунистичког система, макар она била изречена пре педесет и пет година и да ли је 1983. партијност још увек држала извојевану победу над свима који су у неком тренутку правили или били принуђени да праве компромисе о питању стваралачке слободе.

У последњој књизи Александра Вуча *Фрајментии*, објављеној две године пре смрти – исте 1983. када из штампе излази и поменуто издање *Корена вида*, може се између осталог прочитати део у ком, свдећи неку врсту коначног рачуна, животног и стваралачког, аутор – у једној врсти исповедног записа – сумира сопствене „урођене непромишљености”. Поетским језиком издвојене су укупно три. На првом месту то је „ум у служби непровидности”, на последњем „имагинација на висини која тоне”, а на другом су „идеолошка’ физичка насиља над уметношћу” (Вучо 1983б: 168). Дакле, исте године када записује да је једна од три његове „урођене непромишљености” – насиље над уметношћу у име идеологије – Вучово рано остварење из 1928. претрпело је, чини се, управо такво насиље. У том смислу, ауторов запис из *Фрајментии* могао би се можда читати као наговештај дијалога са савешћу, а можда је просто декор који употпуњује лamentsирање над „проклетом старости”, записе о стваралачком чину, пролазности живота, самоћи и коначном нестанку...⁵

Ако се, ипак, одмакнемо за коју годину и оставимо догађаје из 1983, већ помињање *Корена вида* враћа на почетке Вучовог стваралаштва, на које

⁴ Друго наведено одступање узгред је поменуто у докторској дисертацији из 2017. Наиме, Биљана Андоновски ће указати на неке разлике између два издања поменутог дела – посматрајући Вучов *Корен вида* преваходно из перспективе доприноса експлицитној и имплицитној поезици антиромана – и у сегменту „Друга лица *Корена вида*”, без упуштања у анализу и тачно навођење уочених разлика, констатовати следеће: „као посебан тип употребе другог лица у *Корену вида* може се издвојити неочекиван, и у другом издању романа донекле модификован, прикривен и ублажен, пример обраћања Богу” (Андоновски 2017: 189–190).

⁵ У једном приказу књиге из 1985. године може се, између осталог, прочитати и духовито запажање које уједно функционише и као вредносни суд: „Ако бисмо поистоветили аутора ових фрагмената са лирским субјектом који је пред нама; књига би се лакше отворила. Наиме, када не зна шта ће и како ће са рукама, наш аутор пише фрагменте. И то не пише обичне фрагменте, како би необавештени читалац могао да помисли (очекујући при том необавезност, маргиналије...), већ пише фрагменте тврдо решен да њима испуни своју последњу књигу. Наравно да писац тврдо решен да пише своју последњу књигу мора отклонити и све могуће неспоразуме у вези са својим делом, поновити све важније странице свог дела (читаоцу се нуди квинтесенција), али и подсетити, и себе и друге, на догађаје из свог живота...” (Ненин 1985: 194).

упућује и сам писац једним текстом из 1978. године, где се подсећа раних начела и преокупација о „слободној и ослобађајућој” поезији, која је била „основни и трајни мотив” животних и стваралачких опредељења:

„Одмах морам рећи да добрим делом надреализму треба да захвалим што под поезијом не подразумевам само њен ужи смисао (песништво у стиху и прози), већ читав један животни став, једно трајно становиште према себи и људском друштву, тачније, један одређени однос и стабилно држање пред многобројним проблемима који не престају да шибају човека.

[...]

И после распада групе продужило је у мени да живи духовно стање усмерено против догматизма, разних затуцаних ритуала и робовања прагматизму. Рушећи у себи прагматично схватање истине, моје мисли и осећања усмеравали су се у правцу радозналост испитивања и докучивања неконвенционалног морала, а пре и изнад свега једног спонтаног песничког стварања, које је неминовно захтевало и слободан људски живот” (Вучо 1978: 1).

Истини за вољу, заличиће то као да писац сам себе демантује у само пет година разлике, али је инсистирање на трајним наслеђима стеченим на стваралачким почецима убедљиво до те мере да би била јерес и помислити на рецимо спремност да се у извесној мери затамни сопствена надреалистичка прошлост. А баш то се догодило са раним надреалистичким делом које се у новом руху појавило дорађено правоверном партијском руком спремном да ипак не доводи у питање тешко освојене „стваралачке слободе”. Могло би се убедљиво доказати да је Вучов јавни ангажман после Другог светског рата одавао управо правоверног и поузданог партијског човека, али одговор на питање чија је рука интервенисала у поменутом случају – остаје отворен.

Подсећања ради, у периоду када му је било поверено уређивање *Сведочанства* објављиваних током 1952,⁶ објавио је Вучо у том часопису и два текста који се морају издвојити као репрезентативни пример пропагандно-политичког усмерења. Најпре то је чланак поводом објављивања књиге *Случај Андрије Хебранга* (Вучо 1952а), заправо „романсираног” приказа догађаја из перспективе иследника Мила Милатовића током вођења истраге против Хебранга, оптуженог за „издају државе”.⁷ Патетика и извештаченост

⁶ Иако је улога часописа у процесу извесног ослобађања уметничког израза од идеолошких стега током педесетих година неспорна, не може бити пренебрегнута чињеница да су *Сведочанства* покренута одлуком партијског врха и да на уредничко место није могао доћи неко ко није био поуздан у партијском смислу.

⁷ Књига је заправо интерпретација догађаја у вези са хапшењем и саслушањима Андрије Хебранга, бившег министра у влади ФНРЈ, ухапшеног 1948. под оптужбом за наводну сарадњу са усташама током окупације и потказивање загребачких комуниста, као и за то да је био руски шпијун због подршке резолуције Информбироа и одавања тајни Совјетима. Хебранг кривицу није признао, нити се одрекао Информбироа, а живот је завршио под неразјашњеним околностима у Главњачи. Окружни суд у Београду 2009. године рехабилитирао је Хебранга.

неодвојиви су од данас, у најмању руку, изненађујућих реченица које се Вучо не либи да напише о „необичном утиску” Милатовићеве књиге који га је „нагнао” да о њој пише, проузрокованог не само „услед богатства заиста веродостојног доказног материјала о једном ни мало једноставном случају издајства” – који је Вучо могао и да очекује „од једне савесне, енергичне и неуморне истраге” – нити „неморалним” ликом Андрије Хебранга, него је за ту необичну импресију заслужан „поступак којим је истрага вођена и потресни психолошки животни роман, који је иследник морао да преживи и који је преживео спроводећи истрагу тим својим јединственим поступком” (Вучо 1952а: 5). Ако се томе дода супротстављање зверских метода иследништва познатих у свету, безмало хуманом, у Вучовој представи, Милатовићевом начину доласка „до истина потребних за потврду лажи”, означеном као „готово академски дуел мисли и речи”⁸ и лични доживљај о „новом друштву, још савршенијем”, у домовини у којој се позив политичког иследника обавља „по диктату једног унутрашњег императива” – комплетан је утисак о типичној матрици по којој је деловала књижевна идеологија. На сличној, али у политичком смислу далеко безазленијој пропагандној основи постављен је и прилог о значају *Зайиса из Ослободилачкој рати* Родољуба Чолаковића (Вучо 1952б), конципиран тако да означи „трајност и вредност”, али и „уметничке” домете, дневничке и мемоарске литературе из ослободилачке борбе, без обзира и на саме напомене њихових аутора о документарној и хроничарској интенцији, у којем је тешко рећи да ли више изненађује Вучов избор наведених одломака из поменутог дела или закључни вредносни суд о Чолаковићевом делу.⁹

Јавно заступање идеолошких премиса, иманентно и многим његовим делима,¹⁰ није дакле Вучу било страна. С тим у вези, занимљивој квалифи-

товао га је уз образложење да је високи политички званичник Хрватске и Југославије током и после Другог светског рата, био жртва прогона и насиља из политичких и идеолошких разлога. Са данашњег становишта, јасно је да је књига Мила Милатовића, генерала Удбе и Хебранговог иследника, пропагандно, сензационалистичко и контроверзно штиво.

⁸ Као да је Вучу и цитирани опис недовољан, наставиће да бележи како је од првог сусрета Милатовића са Хебрангом па до њиховог последњег иследничког дијалога трајао „тај дуги, упорни, увек будни, даноноћни двобој, без икаквог другог оружја до компликованог сплета мисли са ројевима оштрих копаља, дуго припреманим замкама, плимама и осекама”, да би поентирао како и да ништа друго осим тог „иследничког жара” није дато, ни онда књига не би била само документ, него „једно драмско ткиво” (Вучо 1952а: 5).

⁹ Бунећи се против схватања о хронички као нижем литерарном роду и евентуалном извору грађе за будуће уметнике и инсистирајући на својеврсном „уметничком узбуђењу” које Чолаковићево дело у њему изазива (конкретно, људска драма која изазива поменуто узбуђење, крије се иза описа прве диверзантске акције 1941) – уз обиље навода из књиге, Вучо ће закључити: „Писац ствара своје уметничко богатство помоћу малих и великих уштеда које му људско друштво поверава. Његова је обавеза да врати дуг. Мислим да је то Родољуб Чолаковић у својим ’Записима’ учинио.” (Вучо 1952б: 1).

¹⁰ У том смислу незаобилазна је свакако Вучова плакета стихова из 1945. године *Тийови ѿионири*, али и рецимо *Мас’йогон’и* (1951), у којима се чита препознатљива тенденциозност...

кацији по којој је Вучо, један од „тринаесторице надреалистичких апостола”, за „часном трпезом надреализма” био спреман да се формално усагласи са „доктрином и митологијом надреализма”, али да је притом и највероватније „потајно (да други не виде) самога себе уштиную за бутину или, можда, чак и одигао једну ногу од земље, неприметно али довољно свакоме детету да, говорећи оно што други од њега очекују да каже, ипак сачува свој сопствени морални интегритет” (Константиновић 1983: 395) – могао би се приписати призив малициозности. Међутим, она је заправо пречица до чињеница које су одредиле Вучов стваралачки пут, одређене фазе у његовој песничкој еволуцији (и револуцији), промене у осећању и поимању света, поетичке и програмске циљеве и средства којима су ти циљеви остваривани. Те чињенице су Вучова припадност надреалистичком покрету и припадност комунистичкој партији. Није поуздано тврдити да је прва припадност одређена осећањем, а да је друга резултат убеђења, али је неспорно да је Вучово стваралаштво део противречности и дилема у вези са надреалистичким покретом у Београду, од његових почетака, утицаја који су видљиви и након формалног престанка рада групе, све до избора пута којим су надреалисти имали да прођу, избора условљеног најпре личним опредељењима, а потом временима која су диктирала одређена правила по којима се стварало и живело. На почетку тог пута стоји, дакле, прихватање „поетике” надреализма, у најширем схваћеног као велика авантура стваралачке слободе, а потом ће тај пут бити обележен – надреалистичким речником казано – усклађивањем „живљења” и „мишљења” током прилагођавања „постулатима реалног живота”.¹¹

Да је Вучово усклађивање текло глатко, сведоче чињенице из његовог живота из којих је читљив немали утицај који је после 1945. године имао. После Другог светског рата Вучо се врло брзо нашао на бројним важним функцијама са којих је активно учествовао у креирању уметничког и културног живота земље. Значајно је навести да је најпре постављен на место директора Државног издавачког завода Југославије (1945), потом је именован за председника Комитета за кинематографију (1946), директора „Звезда филма” (1948), главног уредника часописа *Сведочансџива* (1952),¹² и на крају три пута је узастопно од 1952. на конгресима биран за генералног секретара Савеза књижевника Југославије, одакле се 1961. и пензионисао. Нема дилеме да је Вучовом положају погодновало његово образовање, књижевно, али и одређено административно искуство, стечено у међуратном периоду током рада у Београдској трговачкој комори, као што је непорецива чињеница да су од тог положаја неодвојиви ауторитет и друштвена моћ. Вучов утицај нарочито је постао изражен после 1954. и пада дотад моћног партијског иде-

¹¹ Термини су позајмљени из програмског текста Марка Ристића и Душана Матића *Узјред буди речено* (1930: 118–119).

¹² Као уредник *Наше стварносџиви*, од симпатизера комунистичке партије, Вучо је постао један од проверених и поузданих партијских људи, што се може видети по бројним функцијама које су му после 1945. године повераване.

олога Милована Ђиласа, на чијој мети се као уредник *Сведочансџава* нашао 1952. године.¹³ О томе да је уз Јосипа Видмара и Мирослава Крлежу, Вучо „заузео кључно место у Савезу књижевника Југославије и неколико година био у ствари први човек Савеза”, сведочи Предраг Палавестра описујући околности које су погодиле томе да је Вучо могао да отвори врата Савеза угледницима са Запада, које је требало уверити у „либерални европски дух и ширину културних погледа нових југословенских антисталиниста”. Бележећи личне импресије које сведоче о Вучовој неприкосновеној позицији, Палавестра закључује:

„Добар организатор, окретан, вешт и лежеран, искусан у финансијским и у административним пословима, лепоречив и самоуверен, некадашњи француски ђак и добар зналац неколико језика, Вучо је од Савеза књижевника направио елитну салонску копију совјетског строго хијерархизованог Савеза књижевника као партијско-државног повереништва за књижевност. [...] Заједно са својим старим надреалистичким колегом и пријатељем Марком Ристићем [...], првобитно југословенским амбасадором у Паризу, а потом врло утицајним председником државне Комисије за културне везе са иностранством, Вучо је у својим рукама држао готово све југословенске међународне културне и књижевне односе, што је и Савезу књижевника, под његовим руководством, давало велики ауторитет и несумњиву друштвену моћ” (ПАЛАВЕСТРА 1995: 10).¹⁴

За разлику од поменутог Марка Ристића, са којим га везује и надреалистичка прошлост и чији је ангажман „правоверног” комунисте и послушника режима после Другог светског рата познат по, најблаже речено, недостојним иступима, Вучо се у том смислу ипак чувао, иступајући јавно ређе, али обављајући своје дужности партијског човека, не одричући се почаст и признања у виду функција које је обављао и награда које је примао. У складу са таквим поретком, вероватно је могуће мирне душе одређене „интервенције” на последњем издању *Корена вида* подвести под неминовност... Али та неминовност имала је и своју цену. Цена коју је платио Марко Ристић може се делимично ишчитати из коментара да „Београд не заборавља: издају, подлост, нељудскост, бахатост” (Тодоровић 2021: 678), којим је пропраћена

¹³ Вучов уреднички осврт на поезију младих уметника коју доносе *Сведочансџава* (Вучо 1952в) и покушај пледирања за један другачији и у извесном смислу ослобођенији поетски концепт, постаће повод за отворен и беспоштедан напад у ком се Ђилас (1952), неће разрачунавати само са Вучом, него са свим оним што би могло бити евентуално надреалистичко наслеђе у књижевности (и шире), које не само што је означено као јалово у литерарном смислу, него по већ устаљеном шаблону – и погубно за друштвени (социјалистички) прогрес.

¹⁴ Палавестрино сећање на луксузне и укусно опремљене просторије Савеза смештеног у згради у Француској 7, заједно са Удружењем књижевника Србије, које су му биле познате из времена када је као уредник *Књижевних новина* радио у истој згради и лично интониран доживљај Вучове позиције, допуњени су наведеном констатацијом.

констатација да је Ристић у својим позним годинама доживео самоћу и забрав, а да је на његовој сахрани 1984. године било „неколико десетина грађана са све политичарима”.¹⁵ Ни Вучов последњи испраћај није изгледао много другачије, ако је судити по сачуваном сведочанству:

„Пре неколико дана сахранили смо Ацу Вуча, који је у Београду имао много противника, и они му, наравно, нису дошли на сахрану. Али на тој сахрани није било ни оних којима је Вучо за живота верно служио. Тако ћемо и ми отићи, без опроштаја од оних с којима се нисмо слагали и без поштовања оних којима смо угађали.”¹⁶

А да су поштовање и признања били важни Вучу, нема дилеме.¹⁷ Када је београдски надреалистички покрет добио своје званично књижевно-историјско утемељење књигом Ханифе Капицић-Османагић, Вучо није скривао своје задовољство, о чему сведочи један од његових последњих интервјуа,¹⁸ јер иако је познато да је „главни јунак” те књиге ипак Марко Ристић, Вучовом стваралаштву у њој посвећена је значајна пажња.¹⁹ Међутим, о томе колико је Вучова лојалност била награђена, говори ипак податак да безмало

¹⁵ О малом броју људи на Ристићевој сахрани оставља сведочанство Миодраг Протић: „Чекамо, света мало, увредљиво мало – за Београд [...] А доста службеника протокола – градског, републичког и савезног (Марко је на крају именован за члана Савета Федерације, неке врсте почасног сената без икаквог утицаја), уз њих по неколико функционера, тројица-четворица, можда и петорица нас ’људи из културе’ [...] Говори председник Града Богдан Богдановић [...] После говора, ковчег почиње полако да пропада у подрумско ништавило крематоријума, уз – Интернационалу из поквареног аутомата, који прво кркла избацујући прашину, музику час прејаку, час преслабу, нечујну, испрекидану... Дадаизам сахране не успева да пређе у надреализам: остаје приземно суров и разоран. Покуњени излазимо из капеле, сусрећемо Богдана: ’Јеси ли видео, само двадесетак људи’, шапуће згранут.’” (Протић 2000: 541).

¹⁶ Наведено је, према сећању Предрага Палавестре, изрекао Васко Попа, приликом случајног сусрета током ког су њих двојица превазишли неспоразуме и обновили прекинуте односе (ПАЛАВЕСТРА 2013: 207).

¹⁷ У *Фрајментима* Вучо се неће устезати рецимо да цитира постскриптум писма Мирослава Крлеже из 1958. године који гласи: „Прочитали смо Ваше ’Јавке’. Бела је одушевљена. Каже: ’Вучо је класа. Marseilleski детаљ искрцавања после бродолома, стричеви, куповање новог руха и све оне бабе итд. – па то је сјајна литература. Зашто је А. В. тако тих и скроман?’ [...] Бела има право. Одувијек сам волио Вашу прозу, али од старачке шкртости никад нисам успио да Вам то довољно нагласим” (Вучо 1983б: 60–61). Колико му је стало до похвала чак и када може, према сопственим речима, још само да пише фрагменте фрагмената, показује и изјава из 1982. године: „Оно мало фрагмената које ми је Давичо објавио у часопису *Даље* имало је одјека: Чолаковићу је то блиско, вредно, Роди Андрићу занимљиво, живописно, а неколико кратких лепих речи рекао ми је и Марко Ристић...” (Мирковић 1985: 80–81).

¹⁸ У интервјуу из 1967, Вучо ће с нескривеним задовољством, уз назнаку да се ради о њему „драгој књизи”, цитирати делове из студије *Српски надреализам и његови односи с француским надреализмом* Ханифе Капицић-Османагић, која се појавила годину дана раније (Вучо – Мирковић 1967: 690).

¹⁹ У оквиру поглавља *Године 1931. и 1932.*, наћи ће се пет страница под насловом: *Поејски израз Александра Вуча* (Капицић-Османагић 1966: 305–309).

четрдесет година после његове смрти нема његових сабраних дела,²⁰ која је, ако је веровати сачуваним сећањима на разговоре са њим – прижељкивао пред крај свог живота и која су му највероватније била обећана.²¹ Изгледа да компромиси и идеологија, уметничка (и људска) посрнућа, остају ипак (дуго)трајна обележја која је тешко превладати.²²

Сумарној оцени о нашим надреалистима као интегралном делу комунизма, којем су искрено или неискрено служили и по којој је непобитно да су се, барем већина њих „обилато окористили сластима власти”, али да су „данас, упркос бројним покушајима истраживача, домаћих пре свега, да их ставе у исту раван са светским авангардним појавама, пре свега надреализмом, полако пали у заборав” (Тодоровић 2021: 685),²³ можда најбоље парира податак о покушају систематизовања целокупног Вучовог стваралаштва и о судбини књиге *Књижевно дело Александра Вуча (надреализам, ѿезија, роман и ѿоеѿика)*. Наиме, Милентије Ђорђевић објављује 2019. године по-

²⁰ Милосав Мирковић приредио је избор из Вучовог дела 1980, ако је судити по објављеним сећањима на његове разговоре са Вучом, највероватније уз Вучове сугестије (Вучо 1980).

²¹ „... Зар ти се чини да ми 'Просвета' може објавити чак осам књига Сабраних дела. То је много, гломазно. Романи могу да иду у четири а песништво у две књиге. То је довољно, и превише! А волео бих да и 'Фрагменти' уђу у Сабрана дела, иако ће тек ове јесени изићи први пут, премијерно.” (Мирковић 1985: 82).

²² Интересантна је у том смислу прича о делима Марка Ристића. Године 1984, под уредништвом Милице Николић и Николе Бертолина, Нолит је почео да објављује *Дела Марка Ристића*. Од укупно десет предвиђених књига, објављено је три. Седамнаест година касније објављивање је преузело издавачко предузеће „Слио”, које је објавило четврту књигу, да би се пета књига предвиђена Нолитовим издавачким планом појавила тек 2007. године, под покровитељством Фонда Јелене М. Јовановић, сестричине и јединог наследника Марка Ристића. Паузу од седамнаест година и појаву четврте књиге у издању новог издавача и историју изгубљеног па нађеног рукописа четврте књиге Ристићевих дела можда најбоље објашњава констатација: „Бертолино нам то не говори директно, али зашто не рећи и то: и данас постоје црне листе у српској књижевности. (Најчешће су они који су некада креирали те црне листе сада на њима!) Марко Ристић јесте на тој црној листи и отуда се овај издавачки потез посебно мора поздравити. Са надом да ће Издавачко предузеће 'Слио' *Дела Марка Ристића* изгурати до краја” (Ненин 2003: 258).

²³ У том смислу треба поздравити потез организатора међународног научног скупа „Поетика немогућег: Душан Матић, Александар Вучо, Марко Ристић и њихов песнички круг од авангарде до позног модернизма”, одржаног у фебруару 2019. године и напоре да се уз истицање потребе „за превазилажењем досадашњих оквира српске књижевне критике уз помоћ савремене теоријско-филозофске методологије тумачења поетике немогућег” објави зборник у којем ће бити сабрани резултати истраживања преко тридесет професора и научних истраживача из Србије, Хрватске, Црне Горе, Македоније и славистичких центара у Немачкој, Француској, Пољској и Украјини. Организатори поменутог скупа су Институт за књижевност и уметност и Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”, а научни скуп посвећен надреализму организован је у оквиру пројекта *Смена ѿоеѿичких ѿарадиѿми у српској књижевности 20. века – национални и европски контексти*. Објављивање зборника радова било је најављено за 2020. годину.

менути књигу, те је природно очекивати савремену студију о Вучовом стваралаштву. Међутим, већ у другом пасусу аутор нас упућује на „недавно објављену књигу Милана Радуловића *Модернизам и српска идеалистичка филозофија*”. То „недавно” је пре равно 30 година, јер се књига на коју аутор упућује појавила 1989. Дакле, толико су „свежи” и судови о Вучовом делу. Поред тога што Ђорђевићева књига ниједним сегментом (техничко уређење, лектура и коректура...) не задовољава елементарне критеријуме који би се у издаваштву ипак морали подразумевати, што је подједнако одговорност и аутора, који се свом тексту очито од 1992, јер је вероватно у питању текст докторске дисертације одбрањене те године под истим називом – није враћао, али и издавача – чији подаци не откривају много, као што то не открива ни чињеница да у Србији само две библиотеке поседују примерке ове Ђорђевићеве књиге, у њој налазимо и закључни вредносни суд који је, чини се, и 1992. и 2023. речитији од сваког коментара:

„Нема сумње Александар Вучо је створио велико песничко дело, ипак, он није био поета типа Милоша Црњанског. Уосталом његова интересовања била су окренута у другом правцу. Али чини се да је време 'као мајсторско решето' пажљивије премерило Црњансково од Вучовог дела. Због чега се то тако десило не можемо баш са сигурношћу рећи – разлози су сигурно бројни. Из тих разлога (познатих и непознатих) Вучово песничко дело данас захтева превредновање.”²⁴

* * *

У формалном смислу, Вучов ангажман после Другог светског рата, особито од 1952. године – и поред поменутих компромиса које је праврио – у процесу извесних померања граница наметнутих стваралачком изразу, вероватно не може бити оспорен. Неформално, друго, редиговано издање *Корена вида* из 1983. године књижевна је чињеница за себе. И позиције које је заузимао и друштвени утицај рефлектован са таквих позиција,²⁵ опет су сведочанство за себе, али сведочанство које открива да су „греси младости”

²⁴ Ако се изузме цитирани део – о чијој би се „смислености” могло расправљати да суштински није тачан и ком ће додуше следовати „логичан закључак” да ако је Лаза Костић „после онолико стихова, за собом оставио само једну” – мисли се на песму *Santa Maria della Salute* – „по којој ће га поколења памтити”, онда је Вучо „бар половином од поменутих песама, оправдао своје песничко постојање”, има у Ђорђевићеве књизи запажања која би могла бити подстицајна, али свакако не у облику и форми који су им дати 1992. године (Ђорђевић 2019: 80–81).

²⁵ Ако се и занемари одређени луксуз и живот на високој ноzi који се назире из топлих сећања Вучове унке Јулијане на породичне одморе на Бледу, у Дубровнику или рецимо Мошћеничкој Драгој, са Ивом Андрићем, немогуће је пренебрећи оно што се чита из следећег записа: „Хотел 'Крим' је деда најрадије бирао за наше ручкове (јер је деда био тај који је одлучивао за све нас). Тамо нам је указивана посебна пажња, претпостављам и зато што је то била наставна база чувене бледске Угоститељске школе. Пуно младог света, келнерског

– све оно „неодољиво некористољубље”, надреалистичко жигосање комфора, конформизма, „свих компромиса” и „кукавне личне среће”²⁶ – морали бити заборављени и обрисани, јер јавни ангажман у деценијама после Другог светског рата открива само једно – компромиса са привилегијама које оданост комунистичком систему подразумева, није било.²⁷ Такве одлуке – сви су показатељи – плаћају се и по окончању земаљског битисања.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Андоновски, Биљана. Поетика надреалистичког (анти)романа у српској књижевности и европском контексту” (докторска дисертација). Београд, 2017.
- Вучо, Александар. *Корен вида*. Београд: С. Б. Цвијановић, 1928.
- Вучо, Александар и др. *Позиција надреализма*. Београд, 1931.
- Вучо, Александар. Не само документ – Миле Милаговић: *Случај Андрије Хебранга. Сведочансџва I/7* (1952а): 5.
- Вучо, Александар. Запис о записима [Седми јули – празник народног устанка у Србији]. *Сведочансџва I/9* (1952б): 1.
- Вучо, Александар. Једна панорама младе поезије. *Сведочансџва I/12* (1952в): 4–5.
- Вучо, Александар, Милосав МИРКОВИЋ. Поподне у редакцији. *Дело XIII/13/6* (1967): 686–701.
- Вучо, Александар. Несводљива реч: запис о модерном песништву и поетском роману. *Књижевне новине XXX/557* (1978): 1–2.
- Вучо, Александар. *Песме и њојеме*. Прир. Милосав Мирковић. Београд: Српска књижевна задруга, 1980.
- Вучо, Александар. *Корен вида*. Београд: Просвета, 1983а.
- Вучо, Александар. *Фрајменџи*. Београд: Нолит, 1983б.
- Вучо, Јулијана. Андрић и Вучови – сећања. *Свеске Задушбине Иве Андрића XIV/1* (1995): 49–56.

и куварског. Свакодневно сви из кухиње излазе да поздраве деду који, увек добро расположен и насмејан, прави разне шале” (Вучо 1995: 53).

²⁶ Термини су преузети из познате брошуре *Позиција надреализма*, коју поред осталих чланова београдске надреалистичке групе на првом месту потписује Александар Вучо (1931: 1).

²⁷ Помињући позне године наших надреалиста, бележећи године њихових смрти – Матића, Ристића, Вуча, Коче Поповића, Вана Бора, Петра Поповића и Ђорђа Костића и сумирајући њихове животне приче, Предраг Тодоровић ће забележити: „Али да су до гротескног довели своје животе у старости, у односу на своје аспирације из младости, ти старци огрезли у луксузу, друштвеним признањима, ласкама, такође је истина. Да је тешко одвојити дело од човека, за нас је неспорна чињеница. У овом писању бавили смо се превасходно њиховим ангажманом у јавном животу државе, како предратне, тако и поратне, њиховим уклапањем у правила игре, која су одлично следили, мајсторски се прилагођавајући менама и сменама” (Тодоровић 2021: 699–700).

- БИЛАС, Милован. Вучови „докази” слободе. *Књижевне новине* VI/64 (1952): 2–3.
- БОРЂЕВИЋ, Милентије. *Књижевно дело Александра Вуча (надреализам, поезија, роман и његова књижевност)*. Beau Bassin: GlobEdit, 2019.
- КАПИЦИЋ-ОСМАНАГИЋ, Ханифа. *Српски надреализам и његови односи с француским надреализмом*. Сарајево: Свјетлост, 1966.
- КОНСТАНТИНОВИЋ, Радомир. Александар Вучо. *Биће и језик: у искуству јесника српске културе двадесетог века*, 8. Београд – Нови Сад: Просвета – Рад – Матица српска, 1983, 395–456.
- МАТИЋ, Душан, Марко РИСТИЋ. Узгред буди речено. *Немогуће* 1 (1930): 117–136.
- МИРКОВИЋ, Милосав. Вучо ми је казивао: последњих година. *Дело* 31/12 (1985): 78–86.
- НЕНИН, Миливој. Без пламена: А. Вучо: *Фрагменти*, Нолит, Београд, 1983. *Књижевна критика* 16/3 (1985): 194–195.
- НЕНИН, Миливој. Повратак Марка Ристића: М. Ристић, *Око надреализма I*. прир. Никола Бертолино, „Слио”, Београд 2003. *Литературна Мисао српске* 179/472/1–2 (2003): 256–258.
- ПАЛАВЕСТРА, Предраг. Андрићева писма Вучу. *Свеске Загужбине Иве Андрића* XIV/11 (1995): 9–16.
- ПАЛАВЕСТРА, Предраг. *Некрологе*, 2. Београд: Завод за уџбенике / Досије студио, 2013.
- ПРОТИЋ, Миодраг Б. *Нојева барка*, 2. Београд: Српска књижевна задруга, 2000.
- ТОДОРОВИЋ, Предраг. Српски надреализам или писци у „служби народа” – једна пазна. Игор Перишић, Владан Бајчета (ур.). *Авангарда и коментари*. Међународни научни зборник радова у част проф. др Гојка Тешића. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2021, 677–701.

Dragana Bedov

HIDDEN GAME WITH GOD – WHAT IS HIDDEN IN THE “NEW COAT”
OF AN OLD BOOK BY ALEKSANDAR VUČO

Summary

Aleksandar Vučo's novel *Koren vida* had two editions during the writer's life. However, in comparison to the early surrealistic edition from 1928, the repeated edition from 1983, printed on the occasion of the writer's 85th birthday, reveals numerous interventions that cannot be classified only as innocent stylistic alterations because there are significant changes and omissions of some parts of the text. In accordance with the noted interventions, the paper analyzes the question of Vučo's public engagement in the decades that followed World War II – the decades in which he had great influence and actively participated in creating the country's artistic and culture life. In connection with

that, there is an open question of possible (un)rewarded loyalty, on the consequences that stem from compromises made in favor of ideology and longevity of artistic (and human) downfalls.

Учительски факултет
Универзитет Едуконс, Нови Сад
dbedov@yahoo.com

Др Гордана Вулевић
Др Жанета Ђукић Перишић
Мср Соња Јаничић

МУХСИН-ЕФЕНДИЈА И НИКОЛА:
ПСИХОДИНАМИКА ЛАСКАЊА И ЛАКАНОВ ПОЈАМ
ОБЈЕКТА МАЛО А

У раду се, уз ослонац на Лакановој теорији стадијума огледала, разматра Андрићев роман *Омерпаша Лајнас*. Тежиште рада је на разумевању односа између ласкавца Мухсин-ефендије и других јунака – пре свих са Мустај-бегом, тј. Николом, Омерпашиним братом. Посреди је нарцистичка страст која се, међу осталим, карактеристично очитује у Мухсиновој улизичкој благоглагољивости. Отуд, Мухсиново ласкање поприма функцију аналогну функцији *имаја*, са којим се, у складу са Лакановом теоријом, идентификује субјекат огледалног поистовећења. Идентификујући се, управо, са сликом о себи, *имајом* који Мухсин-ефендија својим ласкањем буди, Мустај-бег почиње да му верује и да се фантазматски преображава, постижући (само тобожњу) *имајинарну* целовитост. То, даље, чини срж Андрићевог грађења наративне основе саме приповести.

Кључне речи: Иво Андрић, Жак Лакан, Омерпаша Латас, ласкање, огледална рефлексја, објекат *мало а*, имаго.

Током педесетих и шездесетих година прошлог века Андрић је радио на роману *Омерпаша Лајнас*. У том истом периоду Жак Лакан, гласовити француски психоаналитичар, развијао је основне претпоставке своје теорије. Колико нам је познато, њих двојица никада се нису сусрели. Овај текст, надамо се, може послужити као (свакако накнадна, али ипак потенцијално плодна) прилика да се тај сусрет, посредством сучељавања њихових, дела ипак некако догоди.

Иво Андрић је у једној од својих свезака прибележио да никада није писао књиге него „рашивене и разбацане текстове који су се с временом, са

више или мање логике, повезивали у књиге-романе или збирке приповедака“ (Андрић³ 1981: 201). Језгро Андрићеве књижевне уметности јесте прича, а приповетка његов основни жанр. Његове велике епске творевине, *На Дрини ћуџија* и *Травничка хроника* настале су уланчавањем, повезивањем мањих приповедачких форми око једне осе, а недовршени роман *Омерџаца Лаијас* склопљен је од релативно независних приповедних целина. Осмотримо ли ствар и са друге стране, из обрнутог угла, видећемо да многе Андрићеве приповетке, управо због постојања општег плана у њима, иако се завршавају више него ефектним поентама које су драгуљ Андрићеве приповедачке уметности, изгледају као делови неке могуће веће целине.

У стварању романа Андрић се, дакле, углавном служи приповеткама као посебним, заокруженим „комадима“ тако што их ниже, повезује и „пакује“ (речено језиком савремене психоанализе – *кон-фигурише*) у форму романа. Поступком сижејног компоновања делова Андрић се користи, пре свега, у роману *На Дрини ћуџија*, али и други његови романи, *Омерџаца Лаијас*, па и *Проклећа авлија*, у мањој мери и *Травничка хроника*, настали су по сличном принципу. Реч је, заправо, о једном ширем методолошком начелу конструктивних принципа Андрићеве романескне прозе.

Спојене, фрагментаризоване форме које представљају довршене, кохерентне приповедачке целине, у романима добијају посве ново, контекстуално значење које писац гради на јединственој основи: у вишеградској хроници осу око које се оне сабирају представља биографија и хронологија моста са широко раширеним низом збивања која прате његову историју и јунака који њиме ходе, у роману о потурчењаку Мићи Латасу из Јање Горе догађања се рефлектују кроз Омерпашин лик, док су збивања у *Травничкој хроници* фокусирана на један кратак и буран историјски период у Травнику који се на различите начине реперкутује на личне историје судеоника. Релативно праволинијске структуре чини се роман *Госпођица* у којем се хронолошки, поступно прати развој патологије једног лика.

Дуго припреман, мукотрпно писан и неокончан роман *Омерџаца Лаијас* полако се, током низа година, помаљао оделитим поглављима која су штампана у периоду од 1950. до 1967. године. У том периоду Андрић је објавио четрнаест, од укупно деветнаест поглавља која чине роман о Омерпаши Латасу: *Сликање* (1950), *Лейто* (1951), *Код сјеновићој хана* (1953), *Младић у њворци* (1954), *Муријад-џабор* (1957), *Вейар* (1957), *Часови цршања* (1958), *Лаж* (1958), *На ланцу* (1958), *У вечерњим часовима* (1960), *Свајтови* (1961), *После* (1963), *Слика* (1966), *Жилавка* (1967). За живота нису били објављени фрагменти *Аудијенција*, *Историја Саида-хануме*, *Мухсин-ефендија* и *Никола*, *Фебруар месец у Сарајеву* и *Оглазак*.

Основна идеја Андрићеве поетике – склапање (*конфигурисање*) романа од мање или више повезаних, али и потенцијано независних приповедних целина – пружало је слободу и могућност да се деветнаест фрагмената склопи у могућу целовиту романескну структуру. Свакако, ауторска, мајсторска

рука није, нажалост, дала коначан облик роману, али се целина, са празницама или грубим шавовима, могла пројектовати.

Иако је већина фрагмената тога романа објављена, Андрић, чини се, није имао снаге да га уобличи у целину. Давнашњу замисао о великој сарајевској хроници, у којој је, судећи према припремној грађи, имао намеру да приповеда и о годинама пре Омеровог доласка у Сарајево и после његовог одласка, свешће Андрић на приповест о две године Омерпашине страховладе средином 19. века (1850–1852). Тај ће роман бити објављен први пут тек по Андрићевој смрти, организован према концепту приређивача Радована Вучковића.

Личког Србина, бившег аустријског кадета Мићу Латаса који ће постати Омерпаша Латас и високо се успети на лествици турске војне власти, Андрић посматра мање као округлог и немилосрдног ратника, што је он уистину био, а више као комплексну и слојевиту личност, са свим драматичним противречностима које имају упориште у његовом конвертитству. Писца мање интересује спољашња, јавна страна историје, војни Омерпашини подухвати, битке, окршаји и настојања да у крви угуши отпор босанског беговата царским реформама, иако та историјска сцена стално фигурира као позадина збивања. Не желећи да пише историјски роман, Андрић своју пажњу концентрише на приватну страну историје, на померања и потресе у личностима које пашу окружују и делују у његовом кругу.

Лик Омерпаше Латаса стоји као средиште у којем се, као у каквом сочиву, сабирају многобројни ликови и догађаји. Његов карактер представља својеврсни лакмус, који показује односе међу ликовима. Он је као нека врста невидљивог а свеprisутног подтекста, палимпсеста који својим постојањем и деловањем дефинише и открива карактере и збивања романа. У роману ликова и портрета, каквим се с једне стране указује Омерпаша Латас, сви јунаци обележени су Омерпашиним поступцима: на све њих, без обзира на то што их писац ретко описује у директном контакту са Омерпашом Латасом, главни јунак баца своју мрачну сенку. Али, управо зато што се у односу на његов лик карактери одређују, то је и роман једног лика. Тиме и наслов романа добија смисао.

Ако би идеју романа требало свести на једну раван, онда би се повест о Омерпашу Латасу могла најпре разумети као прича о превери и губљењу идентитета, те о издаји властите суштине. Драма отпадништва од вере и нације као да стоји у средишту Андрићевога романа и покреће не само главнога јунака, већ и многе друге ликове, чинећи од њих нестабилне и децентриране карактере без правог и здравог ослонца у животу (Ђукић Реришић 2012).

Средишњи део романа о Омерпашу концентрише се на различите видове приватног живота у пашином Конаку, на низ сликовитих портрета. Међу њима се, поред његовог рођеног брата Николе, турским именом Мустај-бега,

истиче и карактер ласкавца Евет-ефендије који живи са задатком да повлађује свему што је званично мишљење и пашин став.

I

Мухсин-ефендија је понешто угојен педесетогодишњак, али ипак снажан и покретљив човек, белих ретких зуба, о чијим дужностима и положају унутар Омерпашиног Конака нико са сигурношћу није могао ништа да каже. На платном списку у Конаку води се као канцеларијски службеник, али, заправо, он нема ни канцеларију ни задужења. Уколико би питали неког од житеља Конака у чему се састоји дужност Мухсин-ефендије, он би са изненађем слегао раменима и одговорио: „Па Мухсин је Мухсин... Како да ти објасним? Ето тако – *Евей-ефендија*“ (Андрић² 1981: 260).

То име објашњава и његов положај у Конаку. Попут *Да-ефендије* који је, према предању, у древна времена на султановом двору, непрестано ишао за султаном и потврђивао сваку реч његову, Мухсин је одобравао све што кажу други, нарочито виши и старији од њега. Његов посао био је да „повлађује свему што је званично, потврдно, повољно и похвално, а да сузбија и заташкава све што је непријатно и нескладно, противно општем владајућем мишљењу, свако порицање, сумњу, отпор, распру или обрачун“ (Андрић² 1981: 261).

Временом, он је постао отеловљење (некритичног) оптимизма. Без обзира на очигледну штету, болест или неуспех унутар Конака (или у широј заједници), за њега је све било добро, или бар на путу да тако постане.

Речник му је био оскудан. Састојао се од стотинак речи, углавном похвалних и пријатних. Ефекте своје беседе појачава специфичним смехом, који је, како каже Андрић, „био усађен у њега, као нека справа-чегрталка“ (Андрић² 1981: 262). Тај смех, који долази из његових пушачких плућа производећи звук просутог грашка по стакленој плочи (*ppp-иши-ссс*), јавља се на крају сваке његове реченице, у функцији је потврде његовог оптимизма. То је „трубни знак његовог безусловног хваљења свега и сваког, и неограниченог слагања са свим и свачим. На таласима тог смеха плове и поскакују његове речи као ситни бродићи од хартије. Сви познају тај смех, и сви знају да он ништа не стоји, ништа не значи, ни на шта не обавезује, а ипак утиче на сабеседника и постиже свој циљ“ (Андрић² 1981: 262).

Када би случајно наишао на Омерпашу, већ би издалека заклонио лице рукама, као да штити очи од јарке светлости и рекао: „Сунчев сјај бије од Тебе! Сунчев, није друго, ето“ (Андрић² 1981: 264).

Сераскер је при сусрету са тим гротескним бићем, ипак, успоравао корак. Одмахивао је руком као да се брани од његових речи, али се и пригушено смешкао. Није био у потпуности имун на његово бестидно ласкање.

Нарцизам је озбиљна бољка. А Омерпаша је, по свему судећи, патио од ње.

II

Мухсин-ефендија је, у томе је тајна његове речитости, вазда настојао (а неретко и успевао) да *изоишћии реалноси*.¹ Тај механизам (заједно са Мухсиновом манипулативношћу) временом је хипертрофирао, те је постао слеп за стварност око себе. Крештавим гласом понављао је: „Лијепо, шућур, лијепо“ или „Добро, доброо“, не увиђајући да његовом оптимизму понекад није било ни време, ни место. Тако је, међу осталим, једва живу главу извукао при сусрету са официром, Татарином, коме је који дан пре тога жена умрла на порођају, заједно са мушким новорођенчетом. Пролазећи поред њега, и не гледајући коме заправо говори, рекао је: „Здраво, живо, весела ти мајка!“ Официр је његове речи доживео као увреду и стиснуо песнице. Изгледало је да ће га смождити. „И ко зна шта би било са веселим Евет-ефендијом да га дежурни официр, који се ту задесио, није повукао за рукав, шапћући љутито: „Склањај се, будало матора, видиш да ћеш погинути“ (Андрић² 1981: 264).

Мухсин ефендија (то јест његов говор) постао је временом нека врста кривог огледала које је (његовом окружењу у Конаку) рефлектовало идеализовану реалност. Из слике *ше и шаке оїледалне рефлексиие* изостајало је, бивало је *изоишћииено*, све што би било угрожавајуће или непријатно, или што би могло нарушити ауторитет старијих и моћнијих од њега.

Житељи Конака нису били пријемчиви за ефендијино ласкање и потврђивање. Свесни да својим празнословљем никада ништа није променио, нити је коме помогао, прихватили су га таквог какав је био. Неки су га чак сматрали потребним, с обзиром на то да су се многи у Конаку међусобно сукобљавали, вређали и понижавали. Свима је изгледало природно да тај, у суштини бескористан човек, ревносно обилази Конак, изговарајући реченице без стварног смисла и ефекта: „Да си ми здрав и узбрдо брз!“; „Машала, машала“; „Добро је и боље ће бити“ (Андрић² 1981: 263).

Упркос социјалној дистанци, група га је толерисала. Није га *изоишћиила*. Међутим, његов утицај на људе из окружења био је невелик. Становници Конака су били резистентни (Лакан би рекао) на *нарциситичке и генитификацииие* саприпадне стадијуму огледала.

¹ У тексту *Неуройсихозе обране* Фројд уводи механизам *изоишћииавања* сматрајући га типичним за психозе. Уколико се догоди да его изопшти (*verwirft*) неподношљиву репрезентацију заједно са њеним афектом, и третира је као да никада са њом није био суочен, та одбрана не резултује неурозом, већ психотичним стањем халуцинаторне конфузије. У халуцинаторној конфузији, каже Фројд, его не само што изопштава неприхватљив идеациони садржај, већ се, с обзиром на то да тај садржај коинцидира са реалним догађајем, повлачи из реалности. У прилог својој тези Фројд наводи да се у сваком азилу могу наћи мајке које су изгубиле децу и која носе парче дрвета у свом наручју (FREUD 1894).

III

Какав је смисао, за нашу тему релевантне, Лаканове *теорије стигацијума оћледала*?

Лакан у први план истиче *процес сукцесивних поистовећења* који доводи до крајње специфичног *преображаја* субјекта у настајању. Преображаја, који се дешава при (*chez*) субјекту када усваја *слику* (LACAN 2004).

Субјекат у настајању долази на свет у *неуролошки незрелој форми*. Због недовршеног *процеса мијелинизације*, он није у могућности да координише нити своје покрете, нити сензације. Услед тога, каже Лакан, *селф неонајуса* није целовит, већ *фрагментисан* (LACAN 2004).

Дете не бивствује у вакууму. Окружују га други, целовити, координисани други. Фасцинирано координисаношћу „бригујућег другог“ (Лакан га назива објектом мало *a*), субјекат у настајању фантазматски (конкретна Лаканова реч за то је *имаинарно*) *најушћиа свој примарни хаос и изражи себе, своју целовитост и координисаност у комјакћином тешићалију дрући*. Другим речима, он се *поистовећује са објекћиом мало a*, са својим *оћледалним ообразом*, тј. са својим *имаинарним парњаком*. Тиме, уверава нас Лакан, он постиже *имаинарну* (дакле, никако не реалну) целовитост и координисаност. Она претходи оној потоњој, стварној, оној која се не заснива на поистовећењу, већ на сазревању нервних структура. Лакан инсистира на томе да раскорак између имагинарног поистовећења и стварно остварених компетенција никада, заправо, у потпуности не бива превазићен. Док је човек жив, он бива у пољу динамичког прожимања нарцистичког (имагинарног) и оног другог, у овом случају (условно речено) стварно задобијеног капацитета за уцељење самог себе.

Нарцистичке идентификације резултују формирањем Ја у којем субјекат, заправо, губи себе. То се дешава јер се у самом исходишту генезе Ја налази *имаћо* другог. Лакан је често говорио, парафразирајући Рембоа: *Ја – ћио је дрући*. У бити самог преображаја је, дакле, *оћућење* (LACAN 2004).

Улазак субјекта у *симболички поредак* (то јест поистовећење субјекта са својим местом у симболичком поретку) које настаје *интервенцијом Имена Оца*, подразумева још једно отуђење. Овога пута у игри је отуђење од нарцистичке, фантазматске стопљености са *имаћом* мајке. Отуђујући се од нарцистичке стопљености са мајком, и заузимајући своје место у симболичком поретку, субјекат ће избећи Едипову судбину – да буде и син и муж својој мајци и отац и брат својој деци (LACAN 2004; ЈЕВРЕМОВИЋ 2000).

Поставља се питање: колико је симболички субјекат слободан у односу на нарцистички поредак имагинарног? Јасно је да је апсолутна независност у том смислу немогућа. Непоклапању имагинарног и (поменутог) реалног уцељења субјекта саприпадно је непоклапање симболичког и тог истог имагинарног. Отуд, Лакан је, за разлику од Кохута, сматрао да су *сви психички поремећаји бићино нарцистички*. Оно што их међусобно разграничава није присуство или одсуство нарцизма, већ су то односи које субјекат

заузима у односу на тај исти нарцизам. Неуротични субјекат достиже ниво симболичке медијације и успева, са већом или мањом муком, да се дистанцира од нарцистичког. За разлику од њега, психотични субјекат пада у имагинарно и губи се у њему (LACAN 2004; ЈЕВРЕМОВИЋ 2000).

Нарцизам је, дакле, неминовна карактеристика човековог субјективитета, што све вуче корене из нарцистичких идентификација карактеристичних за стадијум огледала.

IV

Како смо рекли, Мухсин-ефендија својим ласкањем и хваљењем није ништа променио нити коме помогао. Ипак, његове речи нису лишене сваког ефекта. Када то кажемо, пре свега, мислимо на *њихове имаинарне ефекте*.

Имамо у виду Омерпашиног млађег брата Николу. Био је то висок човек, за главу виши од сераскера, али много неуспешнији од њега. Лењ и невелике памети, похађао је разне школе и започињао многе послове, али ништа није завршио, нити шта постигао. Као већ ожењен човек, отиснуо се у свет и нашао ухлебље на имању једног бољара у Молдавији. Када је чуо вест да његов чувени брат борави у Букурешту, решио је да га потражи. Сераскер, који се присећао свог порекла и рода, одлучио је да га прими и да му помогне. Убрзо, без велике помпе, Никола је заједно са својим сином прешао на ислам. Тако је и постао војни службеник у Интендантури.

Никола (сада Мустај-бег), као много пута пре тога, прокоцкао је пружену прилику. Он се, вели Андрић „две-три године кочперо у официрској униформи и гордио својим родом, али се у исто време показао и као оно што је стварно био: нерадник и причало бујне маште а мале памети. У додиру са официрима почео је и да пије. Јавила се некад залечена сушица и стала да га нагриза споро али неумитно. Није више био ни за какав посао и вукао се као сенка уз сераскера, из места у место“ (Андрић² 1981: 266).

По доласку у Сарајево, болест му се погоршала и захватила гласне жице, те је могао да говори само шиштавим гласом. Повремено, када је био трезан, излазио је у чаршију, војнички поздрављао и разговарао са дућанцијама и то искључиво на турском језику. Поносио се тиме што је у њиховим очима био речит човек, „који зна савршено турски, има фин изговор и служи се бираним речима“ (Андрић² 1981: 266).

После неколико недеља таквог живота, западао је у мрачно стање, затварао се у собу и опијао до бесвести. По свему судећи, раздирала га је грижа савести због преласка у ислам. Закључан у соби, са ћебетом на вратима и јастуцима у прозору, сам и изолован од свих, већ после друге чаше западао је у немир. Ударао се по глави, уздисао и шетао по соби да би потом сео за синију, почео да се крсти и изговара „Славне молитве“ (тачније, *славске молићеве*) које је слушао у детињству. Наздрављао је имагинарним гостима, плакао када га изда памћење па не може да изговори текст неке здравице

или молитве. Онда некако настави, па опет запне и са напором се сети једне од последњих реченица. Изговора је што може гласније, а онда се, онако пијан и агитиран, превија у пасу и удара главом о синију.

Дуго остаје у том савијеном положају. Потом живе и устане. Све му је некако бистро и јасно. У тим тренуцима, јављају се свадбарске песме и здравице. Пуни чашу и наздравља: „Напили смо са крувом класом, а сада ћемо са вином и добрим гласом. Ако је ово вино виновина, родила нам брда и долина; ако ли је ракија жеженица, родила нам проха и шеница! Здрав Омере, који си до мене! И ти Кокане, ако те допане!“ (Андрић² 1981: 268–269).

Једна реч, Омер, вели Андрић, издвојила се из реченице и сукнула као метеор. То је његов брат, Мићо, од кога стрепи и коме завиди. Одувек је он, Мићо, мисли Никола, био Омер. Није он то постао приликом турчења и сунећења. То име је од детињства носио са собом. Тај његов брат му је противник од пре рођења, јер је већ тад појео и његов „део колача који се зове свет“ (Андрић² 1981: 269), противник који се не да савладати нити поразити.

Тај његов брат, који се (*џобоже*) одувек зове Омер, једнако је окрутан према беговима побуњеницима, својим супарницима и рођеном брату и братанцу. Он меље све пред собом, безобзирно и свирепо. На све је спреман, осим на мало људскости и саосећања. Никола, коме је јасно да је губитник, да је све своје шансе проиграо, те да за њега нема више места ни у једној војсци и држави, покушава да о свом положају и осећањима разговара са братом. Да му отвори срце и изјада се. Наместо саосећања, његов чувени брат му говори да је неспособан и безвредан, „да ништа на свету не значи и ништа не уме и не може да буде. За плуг није био, за сабљу није, за перо још мање; хришћанин и поданик није умео да буде, ни муслиман и господар да постане; не уме ни мудро да ћути ни паметно да говори; нема ни снаге ни храбрости, ни стрпљења ни лукавства. Није друго до једно ништа које није ни за шта. Чак ни моћна заштита оваквог брата на оваквом положају није му помогла. Према томе: ништа“ (Андрић² 1981: 270).

То је било равно психолошком убиству.

Следећи пут је било још горе. Сераскер, прекинувши његов излив осећања, рече да би му најбоље било да сконча. Ако не може да се тргне и оздрави и живи као прави царски официр, нека се убије као човек. Мустајбег је, обливен хладним знојем, једва остао на ногама након разговора са братом, хладнокрвним убицом.

V

Мухсин-ефендија је, по Омерпашином налогу, посетио Николу како би га разговорио и развеселио. По свом обичају, засу га хвалама и ласкањем. Слеп за све око себе, не примећује да је Никола у тешком стању те да се може десити да се проведе као са Татарином. Рече му да здраво и добро изгледа: „Машалах, машалах! Говорио сам ја то и раније. Нема ту болести,

само назеб. Назеб, ништа друго! И ево, како сам рекао, тако и јесте. Хвала богу великом!“ (Андрић² 1981: 272).

Испрва, Мустај-бег скоро да не слуша тог човека из чијих уста теку бујице речи хвале и повлађивања. Мухсин, занет сопственом беседом, прича о његовом добром здрављу, Омерпашиној слави, уређености царства и васељене, лепоти и складу свега што постоји. Све то Никола само напола слуша и схвата. У недоумици је да ли да га избаци из собе или да га удави, или да, можда, у тој соби сконча од сопствене руке. А Мухсин везе ли везе: „Још дан-два па да се дигнеш и да изиђемо у чаршију, међу свет. Људи ме једнако питају за тебе. Гдје је, кажу, онај паметни човек, лијепе ријечи, и господског соја и држања? Пожељели смо да га видимо и чујемо“ (Андрић² 1981: 272).

Никола почиње да га слуша. Испрва, збуњен је Мухсиновим речима које пружају сасвим другачију (свакако, не реалну) слику о њему. Према тој слици, он није онај исти човек који је до малопре био – бескорисан и безвредан, ни муслиман ни хришћанин, човек који није ни за шта и који је ништа. Човек, коме би било најбоље да се убије и часно оде са овога света. Слушајући, све више се поистовећује са *оілегалном рефлексіјом* коју мајсторски убедљиво креирају Мухсинове речи. Вуче га *нарцисіичка сіірасіі* која, говори нам Лакан, генерише огромну (управо *нарцисіичку*) енергију ега (LACAN 2004). А Мухсин својим ласкањем ту страст подржава: каже му да недостаје својим друговима, официрима као неко ко је умео и да се нашали и да нареди. А можда недостаје и неким девојачким или удовичким очима које су га већ запазиле док је пролазио чаршијом.

Мухсиново ласкање за Мустај-бега поприма функцију аналогну функцији Лакановог објекта мало *a*. Он, Мустај-бег, девастиран сераскревом речима, које га бацају у хтонски дубоко доживљени соматски хаос доводећи га тако до ивице лудила, бива фантазматски уцељен Мухсиновим речима. Почиње све пажљивије да га слуша. „И то, пита се, зар и то може бити? Јесте да је овај Евет-ефендија излапела а препредена будала, али зар баш све што он каже мора бити лаж? Зар не би бар нешто од тога, бар случајно, могла бити истина? На крају, и онај који лаже и ласка, и он настоји да оно што каже буде ближе истини, и што вероватније. И лаж и ласкање могу, остајући то што јесу, и нехотице да нам осветле неку ствар“ (Андрић² 1981: 273).

Мухсинова беседа поприма, како смо рекли, аналогну функцији *имаіа* са којим се идентификује субјекат огледалног поистовећења. Поистовећујући се са сликом о себи, *имаіом* који Мухсин-ефендија својим ласкањем евоцира, сераскеров брат се преображава и постиже *имаінарну* целовитост. Он постаје оно, што је тренутак пре тога веровао да није. Сада, ситуација је промењена. И то управо благодарећи ефекту Мухсинових речи. Не верује више Омерпашиним речима. Зашто би оне морале да буду истина, а ово што говори Евет-ефендија глупост и лаж? Истина је да је болешљив, али је жив, а то је најбитније. И болесни људи могу имати углед и уживати поштовање других. Истина је да није ни Никола, ни Мустај-бег, али тако не мора остати.

Истина је да тренутно не види излаз, али то не значи да га неће угледати. И онима који се налазе на ивици самоубиства често се отварају нове могућности.

Мухсин-ефендија је и даље говорио, али га Мустај-бег више није слушао. Тапшао га је по рамену и испраћао, сав обузет мислима о томе „како ће се срести са људима, шта ће коме казати, и какав ће став заузети према сваком поједином од њих, а нарочито према сераскеру који му је ипак брат и своја крв. И осећао је како ће за све то бити довољна ова снага што у њега однекуд наилази, и желео само да што пре крене“ (Андрић² 1981: 274).

Његова снага, више пута смо то овде нагласили, потиче од *фаниџазмај-ској* (дакле, још једном, никако реалног) *у-целовљења њејовој Ја*. То се, видели смо, дешава управо описаном, у Лакановој теорији детаљно разрађеном, логиком *субјекта који усваја слику*. Сама слика, подсетићемо, овде фигурира као директини ефекат Мухсинове ласкаве беседе. Проблематика разумевања динамике и тока психичког развоја овде се прожима са важним, али не нужно само клиничким, увидима који се тичу много шире постављеног контекста разумевања човека.

VI

Поглавље *Мухсин-ефендија и Никола* Андрићевог романа *Омерџаца Лаџас*, за разлику од већине других који су објављивани у часописима, није штампано за пищевог живота. Не може се знати када је тачно поглавље о ласкавцу Мухсин-ефендији и Омерпашином брату Николи заправо настало, али на основу неких детаља може се претпоставити како је лик Евет-ефендије почео да се формира. На једном месту у *Знаковима ѿоред ѿуџа*, наводећи у фусноти податак о извору информација – *Борба*, 1. III 1957, Андрић пише: „Постоји прича да је на двору неког султана био нарочит чиновник чија је титула гласила: еветефендија (Цалић-Валс: 2009). Његова једина дужност била је да „клима главом у знак одобравања на све што султан каже“ (Андрић¹ 1981: 74). Није потребно много смелости да се претпостави да је окидач за портретисање не само једног новог јунака романа, него и за реализацију целог поглавља, лежао заправо у занимљивој причици о типу личности и специјалном занимању које је постојало на турским султанским дворовима. И одиста, видимо да је једна мисао, један историјски податак, пронађен случајно у листу *Борба*, у одељку резервисаном за забаву и занимљивости из света, постао родно тле и иницијални корак за стварање лика Евет-ефендије.

Та проста, ситна чињеница из историје османске царевине вероватно је привукла Андрићеву пажњу јер га је, од ране младости, занимао феномен ласкања и природа ласкаваца. У једној белешци из *Плаве књије*, 1956. године писац вели: „У читанкама латинског језика из којих сам учио у гимназији било је много говора о ласкању и ласкавцима и штети која од њих долази,

али нама дечацима није то било јасно. И доцније сам у својој лектири наи-лазио код многих писаца на места о ласкању и ласкавцима о којима се увек говорило са гнушањем и највећом осудом; па и ту се мени увек чинило да је реч о нечем ружном и опасном, али нечем што је далеко од света у којем ја живим, више предмет моралних разматрања и судова него ствар свако-дневног, стварног живота. Нешто као страшна и код нас непозната тропска болест. Тек у зрелим годинама, кад сам завирио у тзв. ‘реалне односе’ и сукобе интереса и амбиција, ја сам почео да схваћам какав отров и колика опасност лежи у том што називамо ласкањем“ (Андрић³ 1981: 177–178).

У фрагментима из *Свезака* он показује немали зазор од ласкаваца и ласкања. Ласкање је, вели Андрић, опасно као и претња и уцена, можда још опасније јер напада човека на непрепознатљив начин. Андрића забрињава како човек може бити манипулисан, ухваћен у мрежу привида и обмане креираних посредством ласкавих речи. Притом, не упропаштава човека вештина ласкавца, већ је то његова властита *нарциситичка сћирасиј*. О томе Андрић каже: „У ствари нису вешти и подмукли ласкавци они који нас искоришћују и упропашћују, него то чини наша сујета која живи у нама и која само чека да је они заголицају и пробуде, а после, после ми само наседамо сваком и најпровиднијем ласкању и дајемо му и преко оног што тражи“ (Андрић³ 1981: 178). Стога, наставља Андрић, није довољно одстранити ласкавца из свог окружења, већ борбу против ласкања треба водити у себи, како бисмо сујету, ту људски слабост, у корену сасекли.

VII

Уз сав свој зазор од ласкања, које је сматрао подмуклим и опасним, писац је својом имагинацијом креирао карикатурални лик Мухсин-ефендије, релативно безопасног бића које није ни штетно ни корисно. Његов говор, како је речено, житељи Конака доживљавају као пуко наклапање. Ипак, тај и такав Мухсинов говор је у сусрету са Николом, произвео *имагинарно* у-цељење.

Андрић је описао (а пре тога, свакако, препознао) психодинамику ласкања. Између ласкавца и његових речи и самог конкретног објекта (тј. *йлена*) његовог ласкања успоставља се нарочит однос поистовећења. Тај је однос, видели смо, по много чему аналоган односу између субјекта у настајању и објекта мало *a*.

Овде, како би прича била потпуна, ваља додати још нешто. Лакан за тај исти однос каже да је *еројичан*. По природи ствари, управо, због своје огледално-нарцистичке природе, он почива на истој енергији за коју важи да, управо она чини могућим организацију страсти на којој и само Ја почива (Лакан 2004). Није тешко погодити, зашто је понекад тако тешко одолети ласкавцима. И сâм Андрић се пита: „Кад слушам како неки људи невелике памети и несигурна укуса хвале моје поједине књиге, ухвати ме истински

страх. Једино се још тешим да је све то само обично ласкање. Стога још дуго после таквих разговора, ја у сећању изазивам глас тих хвалилаца, и тражим у њему призивок неискрености, и при том се, са страхом питам: а шта ако заиста мисле и осећају како говоре?“ (Андрић¹ 1981: 277).

Отпорност сваког конкретног субјекта на заводљиве гласове ласкаваца, био он, попут Андића, велики писац или не – он, Андрић непогрешиво је то осетио – почива на стабилности и флексибилности симболичког поретка. Једно је *осећајџи*. Друго је *мислиџи*. Када је у питању поменуто *осећајџи*, сви смо потенцијално рањиви. Ласкање лепо належе на ганутљиву сентименталност. На увек претећу урушљивост структура самог субјекта. Но, још једном, Андрић се слаже са Лаканом. *Мишљење*, тј. секундарни процес, као директна тековина *симболичкој њоретјка*, чини могућим *дисјанцирање од већ њоменуџој ласкавој џласа*. И не само то. Мишљење, нарочито ако је креативно, еманципује субјекат изложен ласкању од сопствене сентименталности. При том, немојмо губити из вида, *мисаоносџ* је битна одлика Андрићевог списатељског умећа. Међу осталим, и данас га по томе препознајемо.

Да није тако, Андрић нам никад не би оставио причу о Омерпаши Ласку, његовом несрећном брату и трагикомичном ласкавцу.

ИЗВОРИ

Андрић¹, Иво. *Знакови њоред џуџа*. Београд (и др). Просвета (и др). 1981.

Андрић², Иво. *Омерџаџа Лайџас*. Београд (и др). Просвета (и др), 1981.

Андрић³, Иво. *Свеске*. Београд (и др): Просвета (и др), 1981.

ЛИТЕРАТУРА

ЈЕВРЕМОВИЋ, Петар. *Лакан и џсихоанализа*. Београд: Плато, 2000.

ЦАЛИЋ-ВАЈС, Весна. Порекло идеје о Евет-ефендији и њена уметничка транспозиција у Андрићевом роману *Омерџаџа Лайџас*. *Свеске Загужбине Иве Андрића*, год. XXIX, св. 26 (2009): 176-210.

*

ДУКИЋ ПЕРИЋИЋ, Џанета. *Писац и прича: стваралачка биографија Иве Андрића*. Нови Сад: Академска књига, 2012.

FREUD, Sigmund. The Neuro-Psychoses of defence. *SE*, vol. 3. London: Hogarth Press.

LACAN, Jacques. *Ecrites: A Selection*. New York. Norton, 2004.

Gordana Vulević
 Žaneta Đukić Perišić
 Sonja Janičić

MUHSIN-EFENDIJA AND NIKOLA: PSYCHODYNAMICS
 OF FLATTERY AND LACAN'S CONCEPT OF THE *OBJECT A*

Summary

In the paper, based on Lacan's theory of the mirror stage, Andrić's novel *Omerpasha Latas* is discussed. The focus of the work is on understanding the relationship between the flatterer Muhsin-effendi and other heroes – above all with Mustaj-beg, i.e. Nikola, Omerpasha's brother. In between is a narcissistic passion which, among other things, is characteristically manifested in Muhsin's sycophantic condescension. Hence, Muhsin's flattery takes on a function analogous to that of the *imago*, with which (according to Lacan's theory) the subject of mirror identification is identified. Identifying, precisely, with the image of himself, the *imago* that Muhsin-Effendi evokes with his flattery, Mustaj-beg begins to believe him and transforms himself phantasmatically, achieving (only an apparent) imaginary wholeness. This, furthermore, forms the core of Andrić's construction of the narrative basis of the story itself.

Др Гордана Вулевић
 Универзитет у Београду
 Филозофски факултет
 Одељење за психологију
 Чика Љубина 18–20, 11000 Београд, Србија
gvulevic@f.bg.ac.rs

Др Жанета Ђукић Перишић
 Академска књига
 21000 Нови Сад, Србија
 Булевар Михаила Пупина 22
zanetadjp@gmail.com

Мср Соња Јаничић
 Универзитет у Београду
 Филозофски факултет
 Одељење за психологију
 Чика Љубина 18–20, 11000 Београд, Србија
janicicsonja@yahoo.com

Мср Драгана Јовановић

О ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛНОМ НЕМИРУ У ПРОЗИ МОМЧИЛА МИЛАНКОВА

У раду ће бити проблематизоване три збирке прича Момчила Миланкова: *Одломци тирајања за Мајом* (1957), *Црвени кровови* (1960) и *Појџонуло осирво* (1967). Осврнућемо се на поетичке оквире Миланковљеве прозе у првој објављеној збирци, а затим на сличности и отклоне препознате у другим двома збиркама. Иако препознат као писац града, Момчило Миланков на свом приповедном почетку креће од света природе. Покушаћемо да размотримо значења таквог стваралачког лука и да укажемо на јединствену позицију Миланковљевог јунака, односно антијунака, али и на временско-просторне оквире прича који утичу на стварање специфичне поетике недешавања.

Кључне речи: поетика недешавања, егзистенцијални немир, мотив кривице, време мушких.

Живот Момчила Миланкова, омеђен границама једног века, обележио је немали број књижевних остварења са јединственом тематском окосницом. Иако остао у сенци проучавања богатог XX века када је реч о српској књижевности, сасвим је извесно да је у периоду свог стварања ипак био запажен. У години (1958) када Бранко Ћопић својим романом *Не тјујуј, бронзана стиражо* завређује НИН-ову награду, у ужем избору нашао се и роман Момчила Миланкова *Јесењи дојањај*. Осим тог, Миланков је објавио и романе: *Човек с лоптом* (1961), *Клуја на крају светиа* (1964); док је недовршени роман *Банатска хроника* (1981) објављен постхумно. Објавио је три збирке прича, хронолошким редом: *Одломци тирајања за Мајом* (1957), *Црвени кровови* (1960), *Појџонуло осирво* (1967), али и збирку изабраних прича *Време мушких* (1963). Момчило Миланков је објавио и збирку есеја *Јунак нашој доба* 1973. године. Зоран Глушчевић приређује изабране приче Момчила Миланкова 1981. године, насловивши их *Лейња варка*. О Момчилу Миланкову и његовом стваралаштву приређен је свега један зборник. Поводом седамдесетпетогодишњице пишчевог рођења 1999. године зборник су приредили Михајло

Пантић и Васа Павковић. У новије време Срђан Вучинић приређује изабране приче са насловом *Ухваћен у мрежу њредвечерја* (2016), осветливши стваралаштво Момчила Миланкова са становишта корелација са филмском уметности и усмеривши се ка елементима егзистенцијалног трилера у прози тог аутора, за ког ће истаћи: „реч је о једном од ретких самосвојних и правих приповедача стрепње и неспокојства у модерној реалистичкој прози српског језика” (Миланков 2016: 251). Сматрајући да на Момчила Миланкова треба подсетити и у нашем веку, у овом раду ће бити дат осврт на тематско-мотивске преокупације у збиркама прича аутора чије стваралаштво левитира од реалистичког ка високомодернистичком опредељењу у књижевности, те доноси особену атмосферу тескобе, преносећи је са отворенијих предела у градску средину, у којој ће доживети пуни замаха.

*Ове приче у сивари су
историје њроушћених моћности
да се човек докоја среће.*

(Глушчевић 1999: 106)

1. Поетички оквир ПРОЗЕ Момчила Миланкова / О збирци *Одломци трагања за Малом*. Осећање тескобности карактеристично је за прозу Момчила Миланкова, у средишту прича је угрожен положај субјекта, који често није у стању да лоцира и конкретно одреди порекло и разлог егзистенцијалне несигурности. Напросто, осећање је ту и као терет јунаци га носе из приче у причу. Осим тескобности, Миланков гради и тзв. поетику *недешавања, досаге*, чију посебност истиче и Михајло Пантић, указавши на њу као на својеврстан изазов књижевности XX века (в. 1999: 27–28). Наведено доприноси изградњи особеног приповедачког стила Момчила Миланкова, по речима Драгана М. Јеремића приказује *свеи необичнои у најобичнијем*, проналазећи у баналном „необично, несвакодневно, небанално” (Исто: 95). Осим што се за већину прича као заједнички чинилац може издвојити градски амбијент, заједничка је и јединственост осећања главних јунака из збирке у збирку. Премда ће и Павле Угринов одредити Момчила Миланкова као *њравои њрадскои њисца* (в. Исто: 17), захваљујући првој објављеној збирци *Одломци њрагања за Мајом*, уочавамо да је град само резултат каснијег књижевног усмеравања. Одакле креће Момчило Миланков? На свом списатељском почетку Миланков приказује отвореније пределе, села, планине, пристаништа, слободно речено – гранична подручја. Као што долази до постепеног просторног измештања из света природе у свет градске средине, тако се трансформише и облик страха. У првим причама страх је конкретно узрокован и приближно би се могла одредити природа тог осећања. Међутим, касније страх губи упориште, са спољашњег плана на унутрашњи план се преноси сентимент неспокојности, немира од ког јунаци не могу побећи јер проистиче из њих самих. Сагледање у целини збирке прича пружају пресек стања не само човековог живота на половини прошлог века, већ и књижевне уметности која за циљ има да

тај живот изрази и опише. Прве приче збирке *Одломци њирања за Мајом* доносе слику дивље природе снажног симболичког потенцијала: природа је запрљана, далеко је од романтичарски идеализованог простора бега. То илуструје друга прича збирке: „Мочвара” показује да бег није могућ и да се брзо окончава. Простор мочваре се ту јавља симболом чистоте, незапрљаности ратом, премда на крају остаје „окрвављена и туђа” (Миланков 1957: 36). Испоставља се да не постоји чист простор у времену ратова.¹ Ако се у причи *Дивља њајка* на крају могао наслутити макар привид бега, наредна прича потврђује да је само реч о слутњи. Мотив слутње и привида функционише као окосница приповедачких тенденција Момчила Миланкова и у касније објављеним причама.

Прва Миланковљева збирка специфична је по фреквентности конкретних података: имена јунака, поднебље, наслућивање конкретног друштвено-историјског момента. Уочљиво је и просторно померање; дешавања прве и друге приче уско су повезана са мочваром на шта упућују и наслови *Дивља њајка* и *Мочвара*, да би већ у наредној причи *Сџарац* дошло до измешатања ка, условно речено, припитомљеном подручју, ка простору човека јер је радња ситуирана у станичном ресторану. Остварен је утисак мотивског надовезивања прича. У причи *Сџарац* приказан је један од узрока кулминирајућег, егзистенцијалног немира. Страх је конкретизован – везује се за историјски тренутак, за Други светски рат и прогон Јевреја.² Страх проистиче из спознаје о немогућности избегавања деловања историјских механизма. Прича *Дивља њајка* одсликава симболичку представу јединке оштећене деловањем ратних апаратура посредством ликова Владимира и Павла, заточених у стању трајног немира. Не постоји никакав поуздан пут нити бег. Иако у првим причама конкретно узрокован, немир остаје трајно унутрашње стање јунака:

Они су у селу ком није знао имена, а које га је болело својим светлостима, они су по свим другим селима до којих више није имао снаге да се довуче, они су у мочвари уз реку, мрачни и прикривени и због њих се никад више неће заплавити брежуљци на другој обали. Круг се опет затворио. Био је још широк, али тврђи и сигурнији (Исто: 26).

¹ У периоду између два рата Душан Васиљев ће заискати: „Ох, дајте мени само још шаку зрака / и мало беле јутарње росе” (VASILJEV 1955: 4), а алтер-его Милоша Црњанског утеху потражити у трави: „Лежаћу по цео дан у трави и гледаћу небо. Сваки дан ће имати нову боју. И те боје умириће моје очи, а ја сам сав миран, кад ми се смире очи” (CRNJANSKI 1992: 123). Ипак до олакшања и смираја у природи не долази, напротив долази до још једног, драстичнијег крвопролића.

² Прича *Сџарац* јесте ауторов допринос сагледавању негативне слике која је кулминирала током Другог светског рата према Јеврејима. Иако се јунак сам не ода, иако је глувонем, његова позиција је безизлазна. Представу глувонемога Јеврејина можемо посматрати и као симболички приказ њиховог страдања. Више не говоре, јер их нема, нити чују јер се њима нико и не обраћа. Познато је да од стране нациста Јевреји нису били третирано као људска бића.

Плави брегови делују недостижно од почетка, али на крају Павле запажа да се „по падинама плаве шуме” (Исто: 28). Магла која надлази поново упућује на то да је све било само тренутни привид, што отвара ново поље ка тумачењу прозе Момчила Миланкова, а реч је о варљивости чула. Без обзира на то колико су слике детаљно описане испоставиће се да њихова уверљивост увек почива на субјективној визури, било да је приповедање у првом лицу или доживљеном говору у трећем лицу. Самим тим што је субјективна, перцепција је и искривљена, иако у највећем броју случајева рационално представљена.³ *О човеку и њсу* је прва прича збирке *Одломци њраћања за Мајом* испричана у првом лицу једнине. Одвија се у атмосфери спарине, оморине, што ствара утисак привида и за јунаке и за читаоце. „Туђе очи” – запажа јунак – не постоје, „моје су невредне у овом случају, оптерећене једном излишном истином, за коју већ и више нисам уверен да ли је заиста истина” (Исто: 127).⁴ Чула не пружају валидне информације, обмањују јунака – сумња у било какву истинитост, карактеристично обележје међуратне и послератне књижевности, налази своје место и у прози Момчила Миланкова.

Да не постоји воља као таква, те да историја и догађаји делају за себе потврђује запажање јунака приче *Трајови*: „Нешто се одиграло у близини док су они спокојно седели крај обале, нешто што није имало никакве везе са њима па опет су их ови људи увукли у цео тај догађај” (Исто: 49). Без обзира на војнике – људски фактор као одређујући по појединца, у наставку се као активни субјект јавља апстракција: „немир му је одузео снагу” (Исто: 50). Да је реч о осећању које се преноси са унутрашњег света на спољашњи свет показује опис: „разлио [се] обалама, расцветао се по гранама дрвореда, одјекује у стражарским корацима на насипу” (Исто). Жан-Пол Сартр ће о сродном окупирајућем осећању у својој *Муци* (1938) писати на следећи начин: 1) „То је апстрактна појава која не почива ни на чему. Да ли сам се ја променио? Ако то нисам ја, онда је то ова соба, овај град, ова природа; треба изабрати” (SARTRE 1964: 14); 2) „када будем прогоњен у својој соби, нећу знати куда да идем” (Исто: 31);

3) Ништа се није променило, а, међутим, све постоји на други један начин. Не могу да опишем; то је као Мука, а, међутим, то је управо супротно: најзад ми се дешава пустоловина и кад себе упитам, видим *дешава ми се да сам ја ја и да сам ја овде*; то ја пресеца ноћ, срећан сам као јунак из романа (Исто: 77).

Нешто раније, Сартр ће деловањем свог јунака објаснити значење и значај *Њусћоловине*, мотива који завређује своје место и када је реч о прози Момчила Миланкова. Наиме, реч је о моменту спознаје пре догађања нечег

³ Изузетак би могла представљати прича „Зид” из збирке *Црвени кровови*.

⁴ Мотив хајке, кључно обележје приче „О човеку и псу” као да се наставља и надграђује у делу Бранимира Шћепановића *Усћа њуна земље* (1974).

великог што указује на промену у устаљеном поретку: „Али тај мршави догађај није истоветан с другима: сместа се види да је он испред великог једног облика чији се цртеж губи у измаглици и човек себи каже, такође: 'Нешто почиње'” (Исто: 56). Изузетак је приметан у причи *Одломци тирајања за Мајом* у којој се дешава обрнуто: велики догађај је претходница недешавању: „На улици се одиграло нешто гнусно, нешто што изазива револт и гађење истовремено, десило се једно убиство животиње и сви су људи унаоколо сада племенити и добри. Зато им се и не разилази тако брзо” (Миланков 1957: 112). То је и један од ретких исказа у ком се уочава етичка парадигма, док прича *Одломци тирајања за Мајом* упућује и на постепено повлачење са пристаништа/обале ка периферији и граду. Писац пажљиво и са склоношћу ка детаљима гради естетику немира не само унутар јунака, већ и у њиховом окружењу. Немир се преноси, као у причи *Смрт Антона слејо* са Антона на појаве које га окружују „које су ту и које ће остати на сунцу у некој својој смешној и бесмисленој функцији” (Исто: 53). Међутим, већ на наредној страници затичемо простор који је *активан*: разливена тмина предсобља, скелети жутих плетених столица који секу његову погрбљену фигуру (Исто), изглед тепиха који се пробија, сто и слике „уоквирују таму” (Исто: 54), пејзаж зјапи.⁵ Простор се доживљава као претња, међутим као што је већ указано – у првој збирци за страх постоји разлог и уско је повезан са друштвено-историјским моментом:

Ето, то је тај страх гушен три године по дугим самотним ноћима, паљен равничарским ветром, то је та граница страха до које је доспео овог јутра, а све је мирно, све поражавајуће обично, јер ово је друга јаруга и она не памти ништа. У њој није стајао са списком и оловком у руци. Све је то било у оној првој, на рубу усека од иловаче. Сам није никада убијао. То су радили други. Он је само прецртавао та имена, сва до последњег. Али ипак је једно остало непрецртано. Његово име на пресуди. Сад је и оно дошло на ред. Али не ту, да буде раван оном шаренилу сељачком, исти у блату иловаче са њима. Не ту. Зашто је данима пиљио у пејзаж напуштене циглане? Зар је само јаруга уточиште? Шта ће му нож? Све друго, само не тако исто, тако глупо и тако јадно исто као и оног пролећа (Исто: 66).

Срђан Вучинић запажа да је у причи *Смрт Антона слејо* видљив преломни моменат Миланковљеве прозе, јер у њој аутор чини „заокрет ка интроспективној, помереној унутрашњој перспективи” (Миланков 2016: 254). Антон је некадашњи војник са чином, о чему сведочи сачувани копоран. Од почетка у причи се изневеравају хоризонти очекивања: иако се прича зове *Смрт Антона слејо*, способност проматрања околине оповргава да је

⁵ Светислав Басара ће 1982. године у причи *Увод у схизифренију* такво персонификовано преношење психичких стања човека на предмете који га окружују означити синтагмом „психоза намештаја” (в. 1982: 5).

јунак слеп. Ипак, прича јесте о његовој смрти, премда до ње долази у апсурдном часу – када јунак одлучи *да живи*. Универзалност страха од смрти, увек инспиративна тема уметности, карактеристична је и за оне који су на неки начин вршили улогу целата. Ипак, на том месту, важнији постаје изостанак свести о монументалности те кривице наспрам страха од проказивања.

Звоњава је оно што Антона омета и дестабилизује његову намеру да изврши самоубиство. Утисак који се ствара је да, иако приче нису повезане у најужем мотивском смислу речи, њихове радње могу да се одигравају синхроно на различитим местима, те тако чине тоталитет једног света.⁶ Звоњава у наредној причи *Клуџа* указује на тачно време, али носи и негативан предзнак уколико се неко не појави на заказаном месту у заказано време. Испоставља се да не симболизује кашњење, већ смрт. Осим тог начина, тоталитет се остварује и тиме што јунаци нису једностранни – могу бити и жртве и целати, угледни чиновници или биографи, људи без кривице или уз јасну свест о њеном постојању.

Пишући о значају ефекта тишине у Чеховљевој прози Миланков запажа да је таква атмосфера потребна из следећих разлога:

Да што је могуће боље оцрта амбијент пустоши у људима и око њих. Да потенцира недешавање. Или, још одређеније, да разоткрије све оно што нам због нечега изгледа као дешавање, а у ствари је само слепо кретање некуда без икаквог ефекта, кретање по уској и неодредиивој стази бесмисла (MILANKOV 1973: 22).

Чини се да мотив тишине долази и као потврда о несврховитости људског делања; оно што Миланков запажа код Чехова може се сагледати и као вредност његове прозе: „свевлада” судбине се са јунака преноси на тоталитет дела, али и на публику; долази готово до нивелације разлика између света унутар књижевног дела и света ван. У таквом амбијенту и тишина добија просторну димензију, као у причи *Суџон на празици тишине*:

Изгледа ми као да се овај сутон већ одиграо, само се треба сетити кад. Знаш: Овде већ почиње свет у који сам се вратио, ово је ивица тишине, можда нешто грубље порубљена но што је памтим, али свеједно, почетак јој је као и само језгро, све је у њој једнако и нерешиво (MILANKOV 1957: 132).

Повратак у тишину се јавља као револт, једини који јунак још може испољити, али који је уједно и антиреволт – ратне околности и заточеништво диктирају темпо субјектове егзистенције и обесмиле су сваки вид побуне,

⁶ У тексту *Трајом једне импресије*, а поводом прве збирке Момчила Миланкова, Светлана Велмар Јанковић истиче: „Личности из приповедака Момчила Миланкова као да су обележене неким чудним проклетством. Из њих еманира један немир и он их чини међусобно сродним; овај немир, због кога су сви јунаци Момчила Миланкова један другом браћа чини се да је само видна последица дубоко укорењеног страха” (1999: 73).

учиниле да потисне повод и смисao корака који су га бацили у жице (в. Исто: 133). На том месту у причи може се потражити одговор за стање у ком ће субјект Миланковљевих прича наставити да егзистира и када се временски удаљи од ратних година – обитава у тишини, заборавивши на сврховитост сваке побуне и (ре)акције. Подела на два живота – унутар логора и ван њега, јунак извештава да „свега је нас неколико дочекало крај оног живота међу жичаним зидовима” (Исто: 130) – „оправдава” потпуно одсуство потребе за укрштањем та два животна пута у нарацији. Када у причама из наредних година буде тематизовао мотив кривице приметно је да је она у неким ситуацијама готово апстрактна, јунак је осећа као своју и постојећу, али изостаје или свест о природи те кривице или потреба за њеном конкретизацијом и контекстуализацијом. Кривица рађа страх који постаје патолошко стање јунака који обитава у градској средини, на улици или у стамбеном простору, али изостаје рационално-логичко упориште таквог стања.⁷ У таквим околностима рађа се јунак каквог помиње Сартр у мотоу свог дела *Мука*, цитирајући Селина: „То је неки момак без колективног значаја, једва нека индивидуа” (SARTR 1964: 5), а Милош Црњански готово три деценије пре Миланкова у свом *Дневнику о Чарнојевићу*: „Ни вере, ни мира, ни кућишта, никад ничега” (CRNJANSKI 1992: 58). И јунаци Момчила Миланкова су такви – индивидуе без колективног значаја, чак иако су некад представљали одређену вредност, то припада прошлости.

У прози Момчила Миланкова могуће је приметити неколико типичних ситуација: човеков живот у рату је ништаван, човекова егзистенција након рата је обесмишљена и човеков живот након радног века, у пензији, често је монотон и дисфункционалан. Такав онтогенетски развој јунака готово да се може испратити хронолошким распоредом збирки Момчила Миланкова. Приметан је изостанак кајања, и када су свесни да носе печат некаквог греха из прошлости или кривице, јунаци их напросто носе уз себе, у себи. Чак и кад та прошлост запоседне њихову садашњост путем параноидних помисли не теже искупљењу или правдању на било који начин.⁸ Напросто, поредак прихватају онаквим какав је и живе са тим наталоженим оловом у себи, а тако је и описана кривица у причи *Ухваћен у мрежу њређвечерја* (в. Миланков 2016: 80) из збирке *Појноуло остврво*.

2. Сличности и отклон или о даљем току развоја ПРОЗЕ Момчила Миланкова – на примеру збирки *Црвени кровови* и *Потонуло острво*. Мике Бал фабулу означава логиком радње коју чини четири конститутивна елемента:

⁷ Гојко Божовић запажа: „Субјекту приповедања Момчила Миланкова није неопходна историја или неки други поремећени тренутак из области великих криза да би се осећао лоше и тескобно у свету. Сама сива свакодневица довољна је за спознају о отуђености егзистенције” (1999: 40).

⁸ Могуће је да нема жеље за искупљењем или подношењем казне за почињену кривицу, јер не постоји поверење у репресивне апарате. Под директивом неких од њих почињени су највећи злочини у историји човечанства.

догађаји, актери, простор и време, који различитим начинима граде специфичну причу (BAL 2000: 16). Када је реч о прози Момчила Миланкова долази до изневеравања читаочевог хоризонта очекивања што запажа и Павле Угринов, указујући на особеност те прозе: развијање фабуле без праве намере да се она до краја развије, а сви елементи који је чине само учествују у процесу грађења једног стања (в. 1999: 13). У прилог томе Угринов додаје и да Миланков описује „градске људе *изнутра*”, они су „описани с *наличја*, на неки изврнут начин” (Исто: 17). Динамика урбаног амбијента преноси се на јунака. Када би се једном речју описивало тескобно осећање јунака Миланковљеве прозе оно би се морала довести у везу са уочљивим просторно-временским категоријама. Наиме, у причама увек влада нека врста *оморине*, која сада постаје осим физичког доживљаја и унутрашње стање књижевних јунака. Време – опоро и тешко – заноси свест јунака, те ни јунак ни читалац нису уверени у реалистичност исприповеданог. Посебно је такво стање видљиво у другој и трећој Миланковљевој збирци. Поетика коју Миланков гради око својих јунака таквим поигравањем са логичким следом приче преноси се и на читаоца, око њега ствара својеврсну клопку. Писац то постиже оним што је Радоман Кордић означио механиком детаља у стваралаштву Александра Тишме.⁹ Стрпљивост у грађењу приче, осликавању амбијента омогућава саживљеност самог читаоца са простором и стањем, иако је извесно да је увек о реч о *субјективној* тачки гледишта и о изградњи својеврсних *унутрашњих* улица, како запажа Павле Угринов, без обзира на то што је могуће некад конкретно лоцирати градски амбијент (в. Исто: 18).

„Када приказ успе, није потребан никакав морализаторски гест” (Тишма 1996: 378), став је Александра Тишма апропо сопственог стваралаштва који ваља навести ради бољег разумевања тематских и мотивских преокупација Момчила Миланкова. Писац своје јунаке ствара тако да их *разуме*, али да истовремено остаје индиферентан према њиховој судбини и тескобној егзистенцији. Они нису довољно позитивни да би изазвали саосећање, ни довољно негативни да би постали предмет осуде. Такав однос првенствено се успоставља према јунацима каснијих збирки Момчила Миланкова. Пре свега у првој, а делимично и другој збирци, када пише непосредно након ратних година у његовој прози, као и у делима већине савременика, приметна је запитаност и неразумевање суровости људске природе, а последично јавља се и питање о смислу људског постојања и сврховитости трајања. Након суровости доживљених у првој половини XX века, религија и традиционална веровања нису више била довољна до осмисле човеков живот. Тако се Миланковљева проза приближава егзистенцијалистичкој филозофији, а његови јунаци онима које је Сартр означио антихеројима. Миланков показује свој начин „обрачунавања” са дотадашњим књижевним токовима: поступ-

⁹ „Детаљ је оруђе које покреће и одржава нарацију. Припада му, дакле, улога механизма приповедања. [...] Прича се образује као ланац детаља” (KORDIĆ 1988: 151).

ци јунака нису логични и нужни, јер и догађаји у спољашњем окружењу нису такви. Ако човек не може јасно да осмисли у себи дешавања у току и након рата, и сопственом понашању не може дати рационално-логички оквир. У својим есејима, између осталог, пише: „савремени јунак остаје спутан сазнањем да свака његова победа носи у себи истовремено и клицу дубоког људског пораза. Уз највише домете духа, руку под руку иду и најмонструознија крвопролића у досадашњој историји” (MILANKOV 1973: 40–41). Збирка *Црвени кровови* из 1960. донекле наставља мотивско-тематски низ видљив у првој збирци, али и појединим причама чини отклон од таквог приповедања и најављује трећу Миланковљеву збирку *Пошонуло осјерво* (1967).¹⁰ Ипак, насловна прича *Црвени кровови* и прича *На рубу црној облака* коју је Срђан Вучинић поставио као прву у приређеном издању из 2016. године, кореспондирају више са првом Миланковљевом стваралачком фазом. Причу *На рубу црној облака* карактерише историјски контекст и конкретно реферисање на превирања током Другог светског рата. У малом је приказан однос узвишених и унижених, проказаних и побуњених. По угледу на чувено сликарско остварење Едварда Мунка, појединцу „без лица, без расе, нације, без политичког идентитета” (MILANKOV 2016: 20) преостаје само крик:

Била је то више рика него врисак, нешто се откинуло из мене, покуљало из дубине, као једини израз непристајања на све ово, као протест, мржња, она дубока и коначна, којом се мрзи живот и све у њему што доводи до оваквих скапавања, попут уловљене срне или пољског миша, удављеног пацова или згњечене бубашвабе (Исто: 19–20).

Црвени кровови доносе такође алузију на логоре и заточеништво „тамо у жицама”:

Наш је транспорт био један од ретких који је имао среће. А што сам касније, после скоро шест месеци, утонуо у слободу само са пола срца, нико није био крив, јер друга половина више није ни постојала; измрцварена је, уништена била у оним тешким данима на острву и у каменолому који је наишао након премештања (MILANKOV 1960: 15).

Иако је објављена након приче *Сушон на ираници илшине* прича *Црвени кровови* приказом свести јунака-повратника као да јој претходи. Уочава се жеља за црвеним крововима и симболиком мира и тишине коју собом носе, али без свести о томе да је и у простору тишине све једнако и нерешиво (в. Исто: 20). Пожар у стану и страх од кривице коју неће моћи да

¹⁰ Васа Павковић истиче да у *Пошонулом осјерву* Момчило Миланков успева да синтетише два начина приповедања (в. 1999: 21–23) – један који окупља јунаке затворене у подстанарским собама, стамбеним објектима из којих проматрају живот који се одвија мимо њих; и други у ком Миланков изводи јунака на градске улице, на пристаништа, али који опет само показује да је свака акција бесциљна и апсурдна.

оповргне (по субјектовом виђењу, без сведока нема одбране – сама истина као таква није довољна) и помисао на реакцију жене чији је стан наилази „као правдање једне дубоко уткане панике која је постојала још пре пожара и једино је у том часу добила крила, разбуктала се” (Исто: 14). Ипак, у тој причи јављају се још два важна поетичка момента прозе Момчила Миланкова: најпре, одрицање од сваке врсте одговорности свесним одабиром, јунак истиче: „могу да не припадам ниједном од оне двојице” (Исто: 20), што уједно може представљати одбрамбени механизам услед проживљене трауме; и други моменат који се огледа у способности измештања, удвајања личности и сагледавања себе са дистанце:

И одједном сам, као некакав незаинтересован посматрач, сагледао себе у тој нестрпљивој жељи да се што пре ослободи пруга. Било је нечег лепог али и тешког у таквом свесном поимању жеље. Схватио сам да дотле никада нисам размишљао о себи као о човеку који жели и одмерава тежину својих жеља, одређује се у односу на њих (Исто: 22).

Жеља за таквом врстом способности измештања, „објективног” сагледавања себе, одрицања од прошлости и идентитета само се даље развија у причама Момчила Миланкова. У причи *Јулски дан без неба (Црвени кровови)* јунак посматра своју сенку, као израз удвајања, „раскола насталог због потрошње смисла услед свакодневице” (Божовић 1999: 45); сенка и камен, који се јавља као препрека саморефлексији, део су реалитета. Но, како ће се испоставити и у причи *Лейња варка* из збирке *Пошонуло осирво*, остаје могућност жеље: „Можда ћу једнога дана стићи тамо. Зауставићу машину близу неке драге, збацити са себе одело и запливати пучином далеко, далеко, до заборавља” (Миланков 2016: 103). Такав став упућује на претпоставку да је управо ту кључ егзистенцијалног немира јунака Миланковљеве прозе, одређеног константном неуравнотежености између жеље и могућности њене реализације. Остаје потискивање проживљеног као једино средство одбране или мерења фокуса са свог живота на туђе животе.

Сходно поменутом, требало би указати на још један важан моменат, на мотив игре. Постоје две варијанте у којима се тај мотив јавља: једна је повезана са конкретном, најчешће карташком игром или неком врстом дечије разоноде у поигравању са огледалом, какве видимо у причи *Макаријева шанса*, односно у причи *Игре* из збирке *Пошонуло осирво*.

Друга се јавља више у вези са поигравањем, посматрањем, па чак и подсмевањем. У њој има нечег војеристичког, али и уметничког. Миланков у својим есејима, између осталог, указује на постојање такозване савести ока: „чуло не вида него гледања, учествовања, свакосекундног стварања света који нас окружује и нуди нам обиља својих облика, боја, кретања” (Миланков 1973: 9). Посматрање је нека врста уметности: „И зато ми се чини да је свако пропуштено запажање на неки начин изневеравање себе” (Исто: 10). Запажање је стваралачко јер се у духу посматрача гради и грана туђи живот, но најважније информације које читалац добија на тај начин јесу оне о

самим посматрачима. Тако је у причи *Пасијанс (Црвени кровови)* приказано како човек обележен болешћу или пензионисан постаје неко без праве сврхе:

И учини му се као да, гледајући са њиховог места, на његовој клупи не седи нико. Баш нико. Заиста, постаде му у том тренутку сасвим бесмислено што заузима некакав простор у том подневу, што дише и погледом обухвата расуту масу шетача, кад ни у чијем сећању не може остати дуже од секунде, кад се читавим својим постојањем свео само на успутно магновење у туђим утисцима (MILANKOV 1960: 56).

Све чулно поимање окружења и сазнање из њега проистекло чини да субјект постане жртва варљивости посматраног. Тачности виђеног одмаже атмосфера која уоквирује нарацију, па јунаке оставља у запитаности: „Није умео да одреди докле се ти туђи животи гранају у њему, а где почиње онај прави, његов, чији је он апсолутни господар” (Исто 1973: 61). И на том месту приметна је иронија, јер јунак Миланковљеве прозе никако нема предиспозиције да буде „апсолутни господар” свог живота, најпре јер га у највећој мери карактерише пасивност воље.

Прижељкујући чисте, од рата очишћене пределе и генерације способне да истински осете живот, Петар Рајић из *Дневника о Чарнојевићу* антиципира једну врсту наде која, вероватна колико и безнадежна, остаје једина утеха:

Замишљена и бледа лица, сва та лица, све те горке, мушке уморне главе, кад се буду вратиле са крвавих непрегледних граница. Биће жељне оног, што је до сад смело само биље и шуме и облаци. Научили смо да пијемо живот дубље но икад од када свет постоји (CRNJANSKI 1992: 58).

Међутим, каква је ситуација четири деценије касније? Како се поставља Момчило Миланков, а како његови јунаци у свету у ком је ескалирала сила дехуманизације испољена и оснажена током Другог светског рата? Јасно је да се није остварило *верују* Петра Рајића, имплицитно и Милоша Црњанског. Док је Црњански апострофирао некакву активистичку, преобликујућу моћ мушкарца након година страдања, Миланковљево приповедно „време мушких” је иронично. Иако би сама синтагма могла антиципирати неку врсту доминантности мушке фигуре, остаје само на нивоу избора јунака. Мушки ликови у прози Момчила Миланкова су потпуно деградирани, сваки вид њихове потенције је у коначници унижен. Привидно се појављује вољни импулс у њиховом делању, попут оног у причи *Заборављени кључ* када у машиновођи превладава брига за дететом наспрам бригае за женом која очигледно у возу види преко потребни спас. Кад се испостави да је брига била неоснована јунак губи на осећају сигурности и остаје са запитаношћу о потенцијалном злочину који није спречио.¹¹ Прича

¹¹ Прича *Заборављени кључ* могла би представљати и својеврсан судар две поетичке линије у прози Момчила Миланкова, једне карактеристичне за прву Миланковљеву збирку, прочитовану у лику жене која бежи из простора природе, док је евидентно да је за њом у току

која носи управо наслов *Време мушких* из збирке *Црвени кровови* долази као конкретнија потврда иронизације мушке доминације: јунак је само привидно моћнији јер остварује везе са две жене; али и он на крају промишља о суициду, чину који такође није у стању реализовати. Ако је и постојала одређена врста наде након Великог рата, након Другог светског рата она се исцрпљује као крајње неутемељена. Пишући о епу седамдесетих година прошлог века Момчило Миланков запажа да еп какав је до тада био познат више не постоји након Толстојевог *Рајна и мира*. Велики догађаји, појаве и промене се у литератури не дају у једној целовитој визури, већ фрагментарно. Ти фрагменти тек у спрези са другим књижевним делима могу остварити ефекат целовитости: „модерне револуције више не могу рачунати на то да ће бити овековечене у литератури [...] оставиће за собом пре свега несхватљиво много фотографија, филмског материјала, записа и слабашних приповедачких остварења” (MILANKOV 1973: 18). Да ли је то последица тога што нема великих револуција, али има великих страдања и патњи? А могућно – нема ни хероја?¹² Миланков ту даје и један својеврсан аутопоетички импулс: наиме, када литераризује историјске догађаје, и то не малог замаха (Холокауст, Други светски рат), описи су фрагментарни.¹³ Рачуна на друга средства информисања читаоца, која његови фрагменти тек допуњују. Ипак, оно што ће у тоталитету у свом приповедном опусу приказати управо је та дезинтеграција, дехуманизација пре свега мушког бића, самим тим и храбрости као некадашњег чворишног принципа.¹⁴ Све то праћено је атмосфером недешавања, догађаји се одвијају мимо субјектове воље, назнаке промена остају само на нивоу назнака, што је приметно у причама *Летио на екрану* и *С оне ситране тшишине* из збирке *Црвени кровови*. У причама *Поклон* и *Са џујници* из исте збирке, тематизује се донекле очекивана дехуманизација

нека врста хајке; и друге која се од таквог наратива удаљава и *хрли* ка граду и приказу егзистенцијалне неснађености јунака у урбаној средини.

¹² Размишљајући зашто се из теме стаљинских чистки није изродила велика трагедија која би обележила читаву епоху, Миланков пише: „Пре свега, чини ми се, зато што у том времену у ствари и није било хероја. Могућност човека да одлучује, да се опире и бори била је сведена на минимум. Његова личност беше без икаквог значаја. Тако овековечен он је постао обична, беспомоћна жртва. А судбина те жртве, ма колико нас она иначе узбуђивала, исувише је била плод туђе акције и туђе воље, дакле исувише једнострана да би у себи носила могућност трагедије” (MILANKOV 1973: 26).

¹³ „појам трагичног све чешће бива замењен појмом драстичног. И док је феномен трагичног чинио човека узвишеним и постављао га у средиште свог осмишљеног збивања у космосу, драстично га своди на негацију и апсурд. То је, по моме мишљењу, један од основних разлога што ниједна од тема у којима се смрт јавља као резултат крајње дехуманизације (познати монстр-процеси, уништење милиона људи у хитлеровским логорима и слично) или пак као последица деловања стихије, никада не може бити довољно инспиративна. Сама чињеница живота по снази и значењу већ искључује уметност. Документ остаје као једини аутентични приказ таквих збивања” (MILANKOV 1973: 26).

¹⁴ О последицама губитка великих наратива који објашњавају тоталитет света пише и Јасмина Аметагић у књизи *Знајти унајрег: љараноја у српској књижевности* (2020).

јединке. *Поклон* имплицира да је човек замењиво биће, и то не замењиво другим људским бићем, већ технологијом; испоставља се да је допринос човека ништаван, услед те спознаје за појединца је „постало свеједно где се налази, јер смирења више није било нигде” (MILANKOV 1960: 204). *Сайуи-ници* доносе причу о смрти великог писца и великог кита; где прва остаје предмет иронијски интонираног интересовања одабраних чланова академске заједнице, а друга истински усхићене масе. Карактеристична за прозу Момчила Миланкова је и спутаност маште; јунаци показују широк дијапазон имагинације када је реч о развоју догађаја, у њиховој свести догађаји су претпостављени законима вероватности и нужности, савршено логички оправдани и као такви израз су патолошког немира јунака. Али машта као неки вид узлета у просторе иреалног, ирационалног, невероватног јавља се на нивоу случаја. У причи *Зиг (Црвени кровови)* илустрован је пример маште као активног принципа:

И биће опет оно старо тромо поподне оног касног лета у коме сваки покрет ненадано заталаса тишину, тако да дуго после тог траје невидљиво и нечујно треперење по соби. А онда се јављају гласови девојчица, почиње њихова песма која је једина у стању да прескочи преко прозне, немалтерисане тишине (Исто: 199).

Међутим, и на том месту апстракција долази као бег, као израз егзистенцијалне несигурности, као неми крик јединке која покушава да се одупре инвазији технологије: „Мисао машине покушава да продре у моју свест и да је преплави, а воља – сићушна чигра што се обрће хировито, напукла порцеланска чигра, као да не зна ништа о свом постојању” (Исто: 195). У истакнутом фрагменту приче *Зиг* могло би бити речи и о слабости субјекта у прози XX века и неопходности *йесме девојчица* као неке врсте лирског сентимента који би једини могао надрасти *немалтерисану йрозну йишину*. У таквој тишини јунаци приче *Једно је вече носило име субоше (Црвени кровови)* не дозвољавају себи излет у други свет, макар и фиктиван са каквим би се сусрели у биоскопу, јер после тога преостаје само повратак у „још теже сивило вечери” (Исто: 213).

Тишина има боју, али она је представљена својим ефектом пре него нијансама, боја је *заслейљујућа*, али тишина је и трома попут пустиње у причи *Јулски дан без неба (Црвени кровови)*, која већ и насловом упућује на разлоге снажног безгласног деловања. Тишина је увек у вези са атмосфером града, са летњим данима, тешким и опорим; тиме уједно бива и оправдан ефекат који производи, а који се очитује у пометеној свести јунака-шетача. Та прича ће поново указати на пртљаг који субјект носи – на кривицу која се у таквим временским и чулним околностима најлакше буди: „зашто онда кад сам чуо женин врисак нисам помислио нешто безазленије, нешто што нема никакве везе са неком мојом евентуалном кривицом? Заиста, мајку му, зашто сам онда претпоставио најгоре?” (Исто: 177). Кривицу или грех јунак

носи у себи без обзира на конкретну активност у датом моменту. Међутим, нема тежње да се грех окаје, већ да се потенцијална казна избегне. Долази до деструкције мотива кривице: иако сам крив моје признање нарушава само мој живот (в. Исто: 174). У причи *Ухваћен у мрежу њредвечерја* из збирке *Пошинуло осџрво*, која се својим контекстом приближава првој списатељској фази Момчила Миланкова; амбијент је поново покретач, утиче на расуђивање јунака и уводи га у својеврсну фантазмагорију, која се распламсава након буђења. Свест о томе да не би учинио ништа да спасе девојчицу, док је посматра у потенцијално опасној игри хватања змаја, уједно активира подсвест и тамо сакривену кривицу:¹⁵

негде дубоко у његовој души, остало је наталожено олово. Осећање кривице и даље га није напуштало. [...] Његова кривица никада није ни излазила из њега. Нико више не може знати шта је он то требало да учини, а није учинио. И све док време једном не угуши сећање на ово предвечерје, остаће он сам себи и судија и сведок (Миланков 2016: 80).

Варка као врста поигравања, остварива током летње жеге, главни је чинилац приче *Лейња варка*. Она збуњује јунака-повратника, али му нуди сценарио који за њега постаје пожељна утеха, јер је бољи од стварности коју затиче приликом посете пријатељу из младости Јеремији. Та прича је важна и због тога што заједно са причом *Ноћни џакси*, такође из збирке *Пошинуло осџрво*, представља изузетак у правцу литераризовања социолошког контекста ком аутор припада. Тако у причи *Лейња варка* опис девојчице која је сувоњава и скромно обучена (в. Исто: 86) и плочице на вратима са именима толико ситним – запажа наратор: „Изгледало је као да се ови људи стиде, или можда чак и плаше сопствених имена” (Исто: 87) – упућује на живот у СФРЈ седамдесетих година прошлог века. *Ноћни џакси* одлази даље и доноси причу о абортусу који, иако није био забрањен у Југославији средином прошлог века, сасвим сигурно јесте био табу тема. У причи се појављује таксиста који чита детективске романе и уживљава се у улогу главног јунака, али и ту је приметна пишчева склоност ка пародијским поступцима – хероји у модерном добу су хероји жанровске књижевности, из детективских романа, дакле карикатуре некадашњег епа. Проза Момчила Миланкова читаоцима, као и јунацима, не доноси ништа утешно, а најбоље је то показано кроз причу *Медаљон који доноси срећу*, причу са изразитим емотивним набојем. Прати јунака који тражи нестали медаљон једне девојке, али иако све упућује на то да га тражи како би га продао, изневерава се

¹⁵ „Понекад се догоди да се човек заустави на једној ситници која му, зачуђеном, открије нешто што је дотле трајало у њему некако мирно и једноставно, а што он дуго није могао да дефинише” (MILANKOV 1973: 5). У Миланковљевој прози ту може бити реч о мотиву кривице. „толико кратак и лабилан [дисакорд] да може нестати скоро истовремено, обично заувек, ако га одмах не прихватимо свесно и не посветимо му потребну пажњу” (MILANKOV 1973: 5).

хоризонт очекивања јер га тражи управо због његове симболике. Испоставља се да тиме покушава да надомести изгубљену срећу; реч је о смрти сина Радојице и потрага за медаљоном је уједно и потрага за циљем који би одржао јунака-оца у животу. Но, нада се не остварује, могућно из разлога што медаљон не може заменити мртвог сина, а могућно и због тога што упорност као концепт губи смисао. Наслућује се врста егзистенцијалне фрустрације, као термин уведена из мисли Виктора Франкла: „означава осујећење смисла и егзистенције човековог живљења. При томе, егзистенција има троструко значење: специфично људски начин постојања, смисао тог постојања и воља за смислом, тј. тражење конкретног смисла личног постојања” (ERIC 2015: 119).

Срђан Вучинић употребљава термин „дереализација” да опише јунаке Миланковљевих прича, а објашњава га неком врстом последице посредоване гротескним очуђењем приказаног света (в. Миланков 2016: 256). Отуда гротеска у делу Момчила Миланкова кулминацију доживљава у причи *Пошонуло осирво* из истоимене збирке. Радња приче сведочи о степену апсурдности до ког може доспети човеков живот. Мада је у причама гротеска преваходно на нивоу мисли јунака и у Вучинићевој перспективи поприма значај карактеристике,¹⁶ у причи *Пошонуло осирво* гротеска прелази и на ниво саме радње: приказан је отац који након сахране кћерке игра у кафани. Уједно, уочљив је и ауторски глас Момчила Миланкова, реткост коју управо због тога треба истаћи. Међутим, тај глас се не јавља да би критиковао „неморално”, „неприлично” понашање свог јунака како то чине јунаци-посматрачи, већ да би дао своју опсервацију о управо том свету који посећује сахрану:

Гомила занемелих људи пред излогом расла је. Како је ко пристизао са гробља (а ово беше пут до најближе аутобуске станице, као и до јединог пристојног паркинга у околини), тако се заустављао ту, магнетски привучен његовим сулудим гестом и неприродношћу оног што види. Беху то све његови суседи, познаници, озбиљан свет, свечано одевен, углавном добростојећи и мање или више патријархалан. Беше то свет који је, и поред несумњиве заузетости, ипак жртвовао неколико драгоцених сати свога поподнева да би се појавио на сахрани једне девојке, сасвим обичне, без неког иоле познатијег имена, друштвеног ранга, или бар порекла, девојке која је тек својом прераном смрћу постала вредна оволике пажње (Исто: 216).

Свет у Миланковљевој прози је равнодушан чак и према смрти, она постаје вредна пажње тек када поприми обрис сензације. Вредност приче *Пошонуло осирво* огледа се и у лирском сентименту, медитативности, у

¹⁶ Срђан Вучинић запажа следеће: „реч *мисао* више не говори много у прилог паскаловском достојанству и узвишености човековог положаја у васиони; знатно више, она потенцира уклетост његове позиције, саморефлексију која је ту не би ли опасност и коб сваког тренутка биле све још очигледније” (Миланков 2016: 255–256).

који је заробљено кружно кретање, вечно враћање егзистенције, што указује и на то да смрт није коначни крај, већ само почетак новог круга у ком ће се опет родити девојчица Јелена, која је „заборавила све што је чека и што треба да се догоди у овим и свим оним другим, ипак не толико бескрајним данима који наилазе [...] опијена непоновљивошћу тренутка [...] заборавила је за часак своју будућност” (Исто: 241). Трагика живота јесте можда управо у том заборава, који указује на *време њре* и који се попут кривице, виђене у осталим причама, таложу у човеку, коме фрустрацију изазива немогућност (при)сећања. Метафора *йойнонулої остїрва* за људску јединку чини се најбоље заокружује стваралачку мисао Момчила Миланкова и изгубљену позицију његових антијунака.

3. Закључак или ка новим читањима прозе Момчила Миланкова. Момчило Миланков је успео да на локализованом градском подручју, именованом (Београд, Зрењанин) или наговештеном, оцрта универзална питања не само људског века, већ и књижевне уметности. Јунак Момчила Миланкова је, како је својевремено запазио Михајло Пантић, „у контемплативној равни [...] надређен околини, он прониче у њу као што прониче у себе, али углавном не уме и неће да је мења, мада по некој вишој инерцији тежи тој промени” (1999: 34–35). И ту је тачка конфликта у јунаку, која доследно прати читав приповедни опус Момчила Миланкова, у ком он вешто, проницљиво, прецизно, дескрипцијом ствара услове да се тај апсурд људске егзистенције прикаже у својој пуноћи. Унутрашњи монолог јунака у себи обједињује сву, условно речено, радњу приповетки и чини се да су потенцијали опсервација неисцрпни. Момчило Миланков успева да у три своје збирке, на сродан, но ипак непоновљив начин, сажме поетику недешавања, поетику апсурда модерног човека; али и да оствари полемички однос према традицији и актуелним књижевним обрасцима. Изградивши поетички самосвестан поглед на град, али изнутра, створио је свом приповедачу јединствену позицију у српској књижевности друге половине XX века, али и себи обезбедио место вредно пажње у историји књижевности. Пишући о специфичном амбијенту и поставивши амбијент као нужност успеле нарације, Момчило Миланков је у својим причама изградио својеврсни топос *лейњееї йойоднева*, које се након сусрета са том прозом више не може перципирати изван појмова: варка, игра, апсурд, оморина. Циљ рада је указивањем на савременост прозе Момчила Миланкова, надамак стоте године од његовог рођења, начинити корак ка заслуженом поновном читању дела тог аутора.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БАСАРА, Светислав. *Приче у несїајању*. Београд: Књижевна омладина Србије, 1982.
 Божовић, Гојко. Драма свакодневице (*Приповетке Момчила Миланкова*). Михајло Пантић, Васа Павковић (ур.). *Момчило Миланков – зборник (о седамдесетїее-*

тїоїодїцїњїци їицїчевої рођења). Српска Црња: Народна библиотека „Ђура Јакшић”, 1999, 37–45.

ВЕЛМАР-ЈАНКОВИЋ, Светлана. Трагом једне импресије (*На белинама књије* Одломци трагања за Мајом *од Момчила Миланкова*). Михајло Пантић, Васа Павковић (ур.). *Момчило Миланков – зборник (о седамдесетїїеїїоїодїцїњїци їицїчевої рођења)*. Српска Црња: Народна библиотека „Ђура Јакшић”, 1999, 71–82.

ГЛУШЧЕВИЋ, Зоран. Савремена градска проза (*Време мушких*). Михајло Пантић, Васа Павковић (ур.). *Момчило Миланков – зборник (о седамдесетїїеїїоїодїцїњїци їицїчевої рођења)*. Српска Црња: Народна библиотека „Ђура Јакшић”, 1999, 105–107.

ЈЕРЕМИЋ, Драган М. Свет необичног у најобичнијем. Михајло Пантић, Васа Павковић (ур.). *Момчило Миланков – зборник (о седамдесетїїеїїоїодїцїњїци їицїчевої рођења)*. Српска Црња: Народна библиотека „Ђура Јакшић”, 1999, 94–99.

МИЛАНКОВ, Момчило. *Одломци їраїања за Мајом*. Београд: Омладина, 1957.

МИЛАНКОВ, Момчило. *Време мушких*, Београд: ИП Просвета, 1963.

МИЛАНКОВ, Момчило. *Ухваћен у мрежу їредвечерја*. Београд: Службени гласник, 2016.

ПАНТИЋ, Михајло. Необична обичност приче. Михајло Пантић, Васа Павковић (ур.). *Момчило Миланков – зборник (о седамдесетїїеїїоїодїцїњїци їицїчевої рођења)*. Српска Црња: Народна библиотека „Ђура Јакшић”, 1999, 27–36.

УГРИНОВ, Павле. Приповедање Момчила Миланкова. Михајло Пантић, Васа Павковић (ур.). *Момчило Миланков – зборник (о седамдесетїїеїїоїодїцїњїци їицїчевої рођења)*. Српска Црња: Народна библиотека „Ђура Јакшић”, 1999, 13–26.

*

BAL, Mike. *Naratologija*. Beograd: Narodna knjiga Alfa, 2000.

CRNJANSKI, Miloš. *Dnevnik o Čarnojeviću*. Beograd: Nolit, 1992.

ERIĆ, Ljubomir. *Enciklopedija straha*. Beograd: Službeni glasnik, 2015.

KORDIĆ, Radoman. *Tumačenje književnog dela*. Gornji Milanovac: Dečje novine, 1988

MILANKOV, Momčilo. *Junak našeg doba*. Novi Sad: Prosveta, 1973.

SARTR, Žan Pol. (1964). *Muka*. Beograd: Kultura, 1964.

TIŠMA, Aleksandar. *Šta sam govorio*. Novi Sad: Prometej, 1996.

MILANKOV, Momčilo. *Crveni krovovi*. Novi Sad: Novinarsko i izdavačko preduzeće „Progres”, 1960.

VASILJEV, Dušan. Čovek peva posle rata. *Polja: mesečnik za umetnost i kulturu*. God. 1, br. 4/5, (1955): 4.

Dragana M. Jovanović

ABOUT EXISTENTIAL UNREST IN THE PROSE
OF MOMCILO MILANKOV

Summary

Not much has been written about Momcilo Milankov's literary work, although it is a work of considerable scope, above all of considerable thematic and motivic elements. The paper focuses on three collections of stories by Momcilo Milankov, published in the following order: *Odlomci traganja za Majom* (1957), *Crveni krovovi* (1960), and *Potonulo ostrvo* (1967). In the first part of the paper, the emphasis is on the poetic frames of Milankov's prose in the first published collection, while in the second part of the paper, the focus shifts to the similarities and differences recognized in the other two collections. Although recognized as a writer of the city, Momčilo Milankov begins his narrative from more open landscapes, from the world of nature. We tried to consider the meaning of such a creative path and to point out the unique position of Milankov's hero, i.e. anti-hero. Trapped in a state of permanent unrest, the anti-hero presents a kind of poetics of absurdity in that prose; guilt and fear are the two constants of his world. One of the goals of the work is to present how guilt and fear are reflected in the narrative text and what causes those feelings. In addition, the work pays attention to the motif of silence as a constant in the stories, but also to the time of the action (summer afternoon), which together create a specific ambience and participate in the construction of the poetics of non-events, boredom, and trickery. The work aims to highlight the importance and modernity of Momčilo Milankov's prose and to encourage new readings of that author's work.

Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Студентски трг бр. 3
draganajo25@gmail.com

Др Михајло Пантић

ИСТОРИЈА, КУЛТУРА, СТВАРНОСТ И ИМАГИНАЦИЈА:
КАРАКТЕРИСТИКЕ СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ
ПОСЛЕ ПАДА БЕРЛИНСКОГ ЗИДА (II)*

У раду се описују промене које су настале у пољу српске књижевности и културе после пада Берлинског зида. Указује се на непрегледност продукције, на природу књижевног система у којем доминира роман, на тешко одредиву друштвену функцију књижевности, на разлике у њеном вредновању и тумачењу. Закључује се да је упркос новим друштвеним околностима које не иду у прилог ширем прихватању књижевне уметности и релативизацији њеног утицаја и положаја српска књижевност у датом раздобљу врло динамична и поетички разноврсна, те да најбољим својим делима која настају у дослуху са епохом и даље представља репрезентативни део националне културе.

Кључне речи: српска књижевност, књижевни систем, друштвена функција књижевности, стварност и имагинација, књижевност и идеологија.

Прва особина српске књижевности у раздобљу од пада Берлинског зида¹ до непосредне савремености је њена непрегледност. Енормни раст

* Овај рад настао је у оквиру научноистраживачког пројекта 1634, *Српска књижевност 1991–2021: угенитијетей, йтраума, сећање* (SLITaM), уз подршку Фонда за науку Републике Србије.

¹ Padom Berlinskog zida započela je nova epoha evropske političke i kulturne istorije. Dekompozicija istočnoevropske društvene matrice i slom komunističke ideologije, voluntarističko i mehaničko uvođenje liberalnokapitalističkog socijalnog modela, praćeno kolektivnim traumama i turbulencijama, snažno je, i nužno, uticalo i na promenu funkcija koje je književna umetnost imala u prethodnim stolicima a, posredno, i na promenu aktuelnih stvaralačkih koncepcija i na njihov javni značaj i ulogu. Tako se iznova, i na vrlo izrazit, drastičan način, potvrdilo odavno ustanovljeno mišljenje da istorija književnosti ne registruje samo promene načina pisanja, uspostavljanje i smenu različitih poetika, odnosno stilskih formacija, nego i funkcija koje književnost kao umetnost ima u nekom društvu. U Srbiji i na Slovenskom jugu to se, zbog niza dramatičnih,

књижевне (и њој блиске или суседне) продукције резултат је напоредог деловања више фактора различитог порекла, почевши најпре од глобалних епохалних промена (Уједињена Европа и декомпонована друга Југославија²), потом од нестанка некадашњег, делом контролисаног начина објављивања књига (државна издавачка предузећа, састави уредништава, разне комисије са улогом „праћења” па, спорадично али индикативно, и цензуре идеолошки корозивних садржаја), преко постепеног губљења утицаја књижевног говора на формирање јавног мњења³ (осим у ретким појединачним случајевима), до развоја технологије, укључујући бујање масовних медија, релативно лаку доступност публиковања новонаписаних дела, компјутерско убрзање самог процеса писања, те најзад, можда и пресудно, вртоглави развој и све изразитију доминацију друштвених мрежа. Ово последње ће утицати и на појаву нових књижевних или рубних, хибридних форми, што је засебан и све заступљенији, широко распрострањен начин презентовања непрестано пристижућих књижевних и паракњижевних текстова од којих претежна већина никада не доживи своје папирно издање, премда није редак случај да писци блогова, колумни, твитер прича, имејл преписке и иних облика насталих у виртуелној сфери у неком тренутку саберу такве радове и објаве их у засебним књигама. Те књиге, независно од њихове појединачне вредности или значаја, свакако проширују традиционално схваћен књижевни систем, али углавном о(п)стају на његовој маргини.

Упркос констатованим променама, и поменутој непрегледности, извесно је да је сам књижевни систем у српској култури новијих времена релативно стабилан, и да садржи, уз поменуте иновативне елементе, све традицијом успостављене родове и врсте, чије поетичке и тематске трансформације, услед њиховог енормног раста, није нимало лако пратити, а готово их је немогуће генерализовати, и то увек уз низ условности, мање формалног, а много више идеологемског или аксиолошког типа. Тако бива услед раслојености и нехијерархичности друштвених група које се баве књижевношћу или су заинтересоване за њу: постојећи *мајнстримни шок*, који је такође подложен непрестаним проверама и корекцијама, подржан од академског или институционалног приступа књижевним делима, најпре онима из традиције, а затим и из савремености, по много чему се разликује од начина на који књижевност стварају, виде и тумаче алтернативне уметничке асоцијације, мањинске групе и њима припадајући појединци. Сви ти актери одређују друштвену функцију књижевности сагласно својим естетским, уједно и идеологемским преференцијама.

Међутим, неразговорност доминантне друштвене функције која прати савремену књижевност новијих времена и њено свођење на нешто култи-

destruktivnih pojava, brzog i bolnog urušavanja starog sistema, inercijskog pretrajavanja nekih njegovih osobina, i sporog i otežanog uspostavljanja novog tipa socijalnog ustrojstva, izoštreno i jasno vidi (PANTIĆ 2009: 48).

² Види нпр. КЉАКИЋ 2018.

³ Види нпр. PANTIĆ 2014: 42–48.

висанији начин испуњавања слободног времена, праћеног либерално-капиталистичким императивом да се неки, било који производ мора што више куповати (отуда и фаворизовање бестселера и објављивање ранг, односно топ листа најпродаванијих књига), а да се притом ужива више у чину него у предмету куповања (много и често куповати значи „бити срећан”), нипошто не говори у прилог ставу да тој уметности треба, услед описаних околности, одузимати њену естетску и етичку димензију. Напротив. Уколико би се тако чинило, уколико би се у најбоље написаним књигама најзначајнијих писаца који су постојали у свим епохама, па постоје и данас, видео сам објекат забаве и испуњавања доколице, изгубио би се основни разлог стваралачког порива који материјализује и жељу и намеру да се дубље проникне у свет, у историју, у човекову природу. Другим речима, пренебрегавање предоминантне уметничке димензије књижевности значило би негирање чињенице да је цивилизација управо у тој уметности, од најранијих времена до данас, упркос свим катаклизмичним историјским променама које по правилу коренски мењају људско друштво и изнова покрећу готово све процесе у њему, пронашла бољи и сугестивнији вид (естетског) обликовања и изрицања дословно свих егзистенцијалних феномена, укључујући и њихово материјално и њихово духовно порекло (антропологија, психологија, етнологија, имагологија, религија, економија, филозофија, историја, архитектура, природа итд.).

Судећи према броју чланова официјелних, репрезентативних удружења, као и ентузијастичних организација које се формирају на основу различитих склоности и критеријума, односно са намером реализације одговарајућих идеја и програмских циљева, у Србији у нашем времену активно ствара и делује неколико хиљада писаца или оних који имају намеру да то постану, тежећи чину јавне верификације. Томе истовремено треба додати тешко установљив број оних аутора који у самиздату објављују књиге или обелодањују своје радове на интернету, остајући неукључени у било какав вид еснафског окупљања, што се може сматрати додатним доказом тврдње да је све теже сагледати целину актуелне српске књижевности и одредити њене кључне карактеристике, напосе и поетичке доминанте. Стога се у приступу тој доминантној књижевности из јужнословенског културног корпуса јасно разазнају начини на који се она прати, коментарише, тумачи и вреднује. У институционалном, академском изучавању српске књижевности и њених стваралаца, у којем стално преиспитивање и ревалоризовање традиције односи превагу, за дела из савремене или не тако давне продукције нема ни много простора ни интересовања, што је природно, јер да би се у том контексту нешто евентуално и рекло о неком новом, актуелном остварењу, мора – говори академска пракса – постојати одговарајући ниво знања о природи ранијих примера истог или сродног реда или профила. На сасвим другој страни налази се издавачки и медијски фаворизован (понекад и маркетиншки) „погон” који повлашћује и промовише искључиво новонастала дела, док се аутори текуће, дневне критике најчешће опредељују према личним

афинитетима, а неретко и према наруцбинама листова, часописа и електронских медија, специјализујући се или за одговарајући књижевни род (проза, поезија, драма) или за праћење неког посебног, поетичког, идеологемског или генерацијског стваралачког корпуса.

С тим је у (не)посредној вези данашњи статус и опсег српске науке о књижевности. Будући да наука прати (релативизовану) друштвену улогу књижевне уметности и за њу се може рећи да њени учинци, упркос неспорним резултатима, остају у уским, упућеним круговима, заправо, када је реч о читаоцима, још ужим него када су посреди писци и њихова дела, што је донекле разумљиво, јер је за оптимално прихватање научних приноса потребан виши ниво стручности, конкретних знања, свести о интерпретативном контексту, као и владање одговарајућим метајезиком. Никада раније српска књижевност свих периода, укључујући и наше доба, није изучавана са таквом ширином, методолошком разноврсношћу, квантитативним обиљем и квалитативним резултатима као данас. Не постоји ниједан релевантан, па и мање значајан српски писац чије дело није помније, виšekратно тумачено, и то из различитих аналитичких углова, а говор и литература о опусима класичних аутора се из дана у дан све брже и све више умножавају. У Србији постоји шест државних факултета на којима се студира српска књижевност и српски језик (Београд, Нови Сад, Ниш, Крагујевац, Косовска Митровица, Нови Пазар) и неколико приватних, са акредитованим програмима. Томе треба додати САНУ, Народну и Универзитетску библиотеку, Матицу српску са њеном библиотеком, београдски Институт за књижевност и уметност, Међународни славистички центар, као и низ културних центара и библиотека који организују традиционалне сусрете посвећене неком писцу или књижевној врсти (на пример: „Савремена српска проза” у Трстенику, „Дисово пролеће” у Чачку итд.), а чести су и скупови и зборници о делима рецентних добитника књижевних награда, као и они којима се обележава годишњица неког истакнутог ствараоца. Иако се приговори томе да се у Србији додељује превише награда (преко три стотине) могу готово свакодневно чути, врло често праћени ироничним опаскама и циничним ниподаштавањем, књижевне награде, посебно оне најзначајније, а таквих је свега неколико, заправо чине једну од ретких прилика да се у широј јавности понешто чује о савременим ауторима и њиховим награђеним делима. Такође, најзначајније награде су, упркос спорењима око њих, или баш захваљујући томе, мање или више поуздан оријентир у већ претходно апострофираној, наизглед хаотичној непрегледности савремене књижевне продукције, а неке од њих су, притом, и чувари трајног сећања на писце чија имена носе. Довољно је, на пример, погледати списак добитника Нинове или Андрићеве награде, а потом и неколико најугледнијих песничких признања, нарочито оних са дужим трајањем, па се уверити како је, уз неизбежна одступања, „промашаје” и лакуне, реч о историјским нивовима најзначајнијих и значајних писаца и дела. Сличан случај је и са наградама које носе имена заслужних књижевних критичара и академских тумача књижевности.

Тако велики и динамичан простор у којем настаје и постоји савремена српска књижевност, као и труд интерпретативне заједнице који је прати, нису довољан аргумент за тезу да се та уметност данас налази у средишту националне културе, иако су готово све друге уметности посредно или непосредно са њом повезане. И мада је књижевност – чињеницом да почива на језику, њиме влада, чува га и унапређује, и к томе прибира све друге облике и видове манифестовања човекових стваралачких импулса и њима сагласне резултате – базична, основна уметност, она се у нашем времену, како у Србији, тако и у свету, налази пред изазовом не само свог (маргинализованог) положаја, већ и пред неизвесношћу која се назире у блиској будућности, између осталог и због раста вештачке интелигенције, а такође и због екранске, визуелне, невербалне природе епохе која увелико траје.

Па ипак, упркос датим околностима, интензитет књижевног стварања и квантитативни раст књижевне продукције у Србији никако не јењавају. Напротив. Све је више фикционалних дела и све је више њихових (нових) аутора, а напореда с тим треба регистровати и пораст, па у ширим читалачким круговима и превласт публицистичких, мемоарских и документарних остварења која не крију и своје књижевно-естетске амбиције, понекад их заиста и реализујући. Настанак многих од тих дела, у свим модалитетима књижевне употребе језика, непосредно је или посредно подстакнут настојањем да се на фикционалан или документаран начин опишу и интерпретирају природа и поједини аспекти радикалних друштвених промена, односно да се махом трауматично индивидуално или колективно искуство представи у одговарајућој, имагинативној форми. Тако је настала цела библиотека наслова у којима се тематизује или сећање на живот у бившој држави или се коментаришу историјска збивања која су у великој мери утицала на опште стање друштва, на свакидашњи живот, па, неминовно, и на судбине људи, укључујући и писце који су својим делима на метафорички, алегорички или документаран начин одговорили на те подстицаје⁴. Захваљујући

⁴ Види нпр. Брајковић 2023: 96–104. Пишући о Угрешкиним романима насталим после распада Југославије аутор међу представнике (*носџи*) *југословенској синдрома* у његовим „егзистенцијално битним и белетристички релевантним испољавањима” сврстава и Давида Албахарија, Драгана Великића, Сашу Станишића, Горана Војновића, Александра Хемона, Владимира Тасића, Бекима Сејрановића и др. А о учешћу трауме у испољавању тог синдрома пише: „Zemlja iz koje smo došli bila je naša zajednička trauma’, tako profesorka Lucić (из Угрешкиног романа *Мунисџарџиво боли* – М. П.) sumira skupno stradalničko iskustvo, metaforički imenujući samo ‘srce’ *postjugoslovenskog sindroma*, objašnjavajući da ‘u toj bivšoj zemlji možda i nisu živjeli drugi ljudi do nanosioci uvrede i uvrijeđeni’. Poznato je da je doživljaj traume obeležen nekom vrstom parališuće fiksacije koja traumatizovanima ne dozvoljava da se odmaknu, psihički i mentalno distanciraju od doživljenoga da bi ga razumeli i prevladali, već se po pravilu svaki put vraćaju u njegovo središte, ostajući tako u košmarном кругу evokacije šoka i horora. Problem s *postjugoslovenskim sindromom* još je, međutim, kompleksniji, budući da trauma raspada u ovom slučaju isijava dvojako: produženim užasima spoznaje o lažnoj slici jedinstva i sklada koja je gajena decenijama, nastavljenim u odcjcima raspada među svim

томе поједини аутори су променили и своја тематска интересовања, а код неких је у приступу самом чину писања постао евидентан недвосмислен поетички заокрет (на пример: Милисав Савић, Владимир Пишталo). Поједини аутори отишли су, из разних разлога, изван Србије, и у новим срединама наставили да пишу на српском језику или на новонормираним варијантама некадашњег српскохрватског језика, а од распада Југославије до данас појавиле су се нове генерације писца који су тај распад доживели у својим раним или формативним годинама, и спонтано су тежили фикционализованом обликовању сећања на поменуто време (на пример: Владимир Арсенијевић, *У њој алубљу*; Владимир Јокановић, *Есмарх*; Зоран Ћирић, *Прислушкивање*; Снежана Јаковљевић, *Ен, ден, гину...*; Вуле Журић, *Девије љогине хладноће* и тако даље).

Српска књижевност се, дакле, мењала под притиском историјског времена, на које се и није могла оглушити, јер проживљена стварност и нужно и интенционално захтева своју транспоновану, уметничку интерпретацију. Дакако, ту не може бити речи о дословном „преписивању” стварности – дела која настају на тај начин по правилу не досежу висок естетски квалитет, тежина трауме или тегобног искуства није никада гарант висине уметничких резултата, „велика тема” није синоним великог дела – већ о сведочењу једног времена у естетској, језички довршеној, експресивној, уметнички убедљивој и довршеној форми. Много књига је у српској књижевности написано из побуде тог сведочења; записано сећање, о чему говори вековно искуство те уметности, има изгледа да дуже траје и да спорије тоне у колективни заборав, али основни критеријум у вредновању таквих дела није сама радом времена наметнута велика и важна тема, него начин њене уметничке реализације. Отуда остаје отворено питање шта ће од поменутих остварења насталих у турбулентној и трауматичној епохи опстати као трајнија вредност, а таква је, говори искуство историје књижевности, она која пребаци „хоризонт” доба у којем је настала. Стога треба што помније, аналитички полиперспективно, онолико колико је у стално прошириваној непрегледности то могуће, сагледати и описати разноликост и најважније карактеристике српског књижевног система у омеђеном временском периоду, обележеном маркантним датумима, непредвидљивим, углавном индивидуално и друштвено трауматичним збивањима и бесконачном транзицијом чији изразито јак утицај није заобишао ни књижевну уметност.

Од тих маркантних догађаја на првом месту је, судећи према учесталости и обиму тематизације, свакако ратно и поратно време, укључујући и бомбардовање СР Југославије 1999. године од стране НАТО пакта, о чему је написано много романа, дневника, књига сећања и публицистичких текстова⁵.

njenim akterima ali isto tako i sećanjem na sve ono što nije moralo ili moglo biti lažno unutar te slike, ili je bar tako prihvatano dok je bilo aktuelno.”

⁵ „Да кажем то помало аристотеловски, рат измени сваког појединца који трпи одређену радњу. И тада се пише да би се сведочило како је доиста било. Књижевност, међутим,

Грађански рат у којем се распала Југославија наметнуо је ту тему и српској књижевности, као и књижевностима региона који су некада чинили једну државу. Та чињеница утицала је и на промену „рачунања времена” у одговарајућим периодизацијама, као и на прекомпозицију односа у јужнословенској интерлитерарној заједници, па се са доста основа може говорити и о новом лику српске књижевности. До пада Берлинског зида, и у годинама док је трајао грађански рат, свој животни пут окончали су писци које данас академска критика сматра или класичним или врло значајним (Данило Киш, Борислав Пекић, Васко Попа, Иван В. Лалић...), а њих су смениле нове књижевне генерације суочене са ратним искуством. Поједини писци су на то искуство одговорили одмах, укључујући и неке старије ауторе (Момо *Кајор*, *Смрт не боли*; Живојин Павловић, *Блајо*; Светлана Велмар Јанковић, *Нидина*, Павле Угринов, *Заувек* и други), а писци из генерације „младе српске прозе”, чије ране књиге су са мање или више основа тумачене у кључу постмодернистичке поезике, окренули су се новим тематским преокупацијама, пре свега опису и тумачењу природе ратног и поратног дестабилизованог друштва и кризних времена (Владимир Пиштало, *Миленијум у Београду*; Милета Продановић, *Пас њребијене кичме*, *Ово би могао бити вац срећан дан*; Ђорђе Писарев, *Под сенком змаја* и други). Посебно изражена тематска и поетичка промена обележила је романе Давида Албахарија (*Снежни човек*, *Мамац*, *Мрак* итд.), написане по његовом одласку у Канаду 1994. године. Деловање непосредне, турбулентне стварности напосто је „приморало” писце да у својим фикционалним текстовима, али и у свом јавном деловању (писање колумни, давање интервјуа, учествовање у дебатним емисијама, па, спорадично, и политички ангажман) граде (махом) критички однос према тој и таквој стварности, да је демаскирају и да поводом ње изричу одговарајуће ставове како на непосредан начин, тако и у уметничкој форми, служећи се притом целом скалом изражајних интонација или поступака (иронија, сарказам, гротеска, фарса, неверизам и неонатурализам). Остаје отворено питање какве је естетске резултате српска књижевност датог раздобља постигла у својој намери да сведочи и интерпретира ратну и кризну, транзицијску стварност.

И мада је од тих туробних збивања у којима су, не само објављивањем својих књига учествовали и сами писци, протекло много времена, сећање на њега је и даље врло снажан имагинативни, идеологемски агенс: у Србији,

хоће и нешто више са акумулираним (ратним) искуством. Трпљење радње подразумева тражење катарзе. Књижевност жели да рационализује, да прочисти свако тешко искуство, да га протумачи, да га осветли (могао бих рећи и освети), да пронађе и предочи некакав смисао рата, уколико смисла у рату уопште има, а уколико га нема, као што га заиста и нема, и бесмисао може бити занимљив књижевни материјал. Ту није прича крај. То осветљено искуство књижевност тежи да универтализује, да симболички изрази оно што је својствено свима, нарочито онда када нам се чини да је то што нам се збива толико трагично и толико оптерећено патњом да је заправо врло индивидуално и непоновљиво” (Пантић 2003: 67).

као и у другим земљама јужнословенског региона, не престаје да се у свим видовима књижевног (и њему блиског изражавања) говори о прошлости која је суштински изменила живот нових државних заједница и донела много несрећа и невоља људима, пречесто и масовно са трагичним исходом. А трагични исход, од антике до данас, напосто „захтева” књижевну обраду – фикционализација трауме један је од најчешћих мотивационих покретача књижевног стварања.

Граничне ситуације, о чему књижевност такође не престаје да одвајкада говори, открију суштину човекове природе, али и природу самог света, у којој склоност људске врсте ка коначном (само)уништењу постаје изразито наглашена од прошлог века, са два велика рата, до непосредне савремености у којој ратови не престају. Ратно искуство тежи да буде описано; историја српске књижевности, па и поједине периодизације, узимају рат и за класификацијски критеријум⁶. Многи постају писци из жеље да сачувају сећање на рат (у цитираном тексту назвао сам их „писцима из изнудице”), неки о њему говоре као непосредни учесници, а, наравно, то чине и романистијери, приповедачи и песници по вокацији (из ранијих раздобља довољно је споменути Душана Васиљева, Драгишу Васића, Растка Петровића, Милоша Црњанског, Стевана Јаковљевића, Иву Андрића, Антонија Исаковића, Михаила Лалића, Владана Десницу, Бранка Ћопића, Добрицу Ћосића...). О последњем балканском рату у прошлом веку писали су репрезентативни представници централног тока српске књижевности, осим већ поменутих и Слободан Селенић: *Убиство с њредумишљајем*; Добрило Ненадић: *Поларна свейлост* и други. Потом, о рату су сведочили дојучерашњи професори и песници које је „горки талог искуства” приморао да промене своја непосредна књижевна интересовања (Радован Вучковић, *Збојом, Сарајево*; Стеван Тонтић, *Твоје срце, зеко*; Здравко Крстановић, *Приче из Хага*), ратни ветерани (Славиша Радовановић, *А, Б, Вуковар*) и филмски редитељи (Горан Марковић, *Година дана*).

У српском књижевном систему је већ од средине прошлог века роман заузео централно место, премда су, сразмерно посматрано, од тог времена до наших дана високи уметнички домети били и јесу чешћи у поезији, приповеци и драми него у најобимнијој књижевној форми која је, уз то, добрим делом незаслужено и по инерцији, постала кључни облик списатељске по-

⁶ Све до скоро у периодизацијама српске књижевности 20. века говорило се о „међуратној књижевности”. Синтагма се односила на српску књижевност између два светска рата, а и данас је остала у мање обавезујућој, колоквијалној, индикативној употреби. Чињеница да је свака књижевност „међуратна”, односно да се официјелна историја пише о ратом омеђеним раздобљима природно се преселила и у говор о књижевности, јер тако велики и значајан, друштвено деструктиван, трагички догађај који мења и границе држава, и владајуће поретке, режиме и судбине људи преусмери и преобрази и саму природу књижевног говора, како у тематском, тако и у поетичком смислу. Отуда се, макар и условно, може говорити и о поратном духу српске књижевности писане после пада Берлинског зида.

тврде и афирмације, па романе често пишу и објављују аутори који су по основној вокацији песници, приповедачи или драмски писци. Док је у српској књижевности између два светска рата укупно објављено стотинак романа, а у деценијама после Другог светског рата у целој бившој јужнословенској државној заједници сваке године по неколико десетина дела те врсте, никога одавно не изненађује податак да у нашем добу сваке године српски аутори објаве око две стотине романескних остварења. Није потребно посебно статистичко истраживање, већ једноставно сабирање које води закључку да су од распада Југославије до данас српски писци објавили неколико хиљада романа или дела која се, услед флуидности и хибридности књижевних форми, понекад и произвољно, из неразговорних разлога, тако називају. Роман је, све у свему, као друштвено најактивнији, најчитанији и најутицајнији књижевни облик, са несводиво широким тематским распоном и начинима реализације, из разлога који захтевају посебну, комплексну анализу, одавно постао мера књижевних ствари, „оних који јесу да јесу и оних који нису да нису”. Таква констатација, када се гледа из естетског угла, сасвим оправдано подлеже оспоравању, па и аргументованој негацији. Свеједно, књижевна пракса демантује естетске критеријуме, па се стара максима „Aut caesar aut nihil” у свету савремене књижевности претворила у „Или роман или ништа”⁷.

У тематском и поетичком смислу савремени српски романи, тачније, они који су настајали у минулим деценијама, могу се, оквирно, описати неколиким опозитним паровима: једни су окренути даљој или ближој прошлости, други управо текућем времену; једни су изданак реалистичке традиције, са јасно и чврсто обликованим хронотопом, други су експериментални будући да прекорачују или негирају успостављене конвенције и асимилију друге књижевне врсте; једни су идеологични и ангажовани, други ескапистични и усредсређени на (солипсистична) питања језика и форме. Њихов тематски опсег није могуће сагледати и систематизовати (осим у случајевима циљаног истраживања, на пример питања идентитета, трауме или сећања), док се типолошки издваја неколико доминантних обликовних модела, од којих ниједан не представља образац такозване „чисте форме”, већ се, како је то одавно случај у роману модерних времена, он гради као хибридна структура са преминацијом једног елемента. На пример, историјски роман може бити и психолошки роман; психолошки роман може бити и есејистичко-филозофски; роман лика је по правилу *bildungs*-роман, а документарни текст постаје роман у пуном значењу тога појма тек када је романескна грађа имагинативно надограђена и када издвојен појединачни предмет приповедања добије црту универзалности.

⁷ „Јер, ако се било шта чита, и ако се било шта продаје, и ако било шта има изгледа на некакав јавни успех и публицитет, онда је то искључиво и само роман, та разблажена, пучка варијанта филозофије, политике, социологије, историје, психологије, etc. (...) Роман је роба са којом се може манипулисати и у економском, и у идејном, и у поетичком, и у тематском, и у медијском смислу, и ту могућност манипулације сви издашно користе” (Пантић 2003: 75–76).

При томе, романи који су окренути историји не морају превасходно бити историјски, у таквима је историја полазиште путање према отварању универзалног хоризонта. Ево неколико конкретних примера разноликих видова романа оних аутора који су вишеструко потврђени у критици и награђивани најзначајнијим наградама, а чија дела се стално изнова тумаче, па се за њих може рећи да се налазе у *мајисџиралном* *џоку*, а поједини и у процесу канонизације која подразумева дистанцу, односно проверу више генерација тумача. Класичне историјске романе са доста успеха писао је Доброло Ненадић (*Десџоџи и жрџџива*), док је историја у романима Драгослава Михаиловића (*Злоџџивори*), Павла Угринова (*Бесудни дани*), Милисава Савића (*Принџи и сербски сџџисаџељ*), Радослава Петковића (*Судбина и коменџџари*) и Горана Петровића (*Оџџсага цркве Свеџџоџи Сџџаса*) тек рам за знатно ширу слику људске судбине у конкретном времену. Документарно-имагинативне романе пише Владимир Пиштало (*Тесла: џџорџџреџџ меџу маскама*), Светислав Басара у најбољим делима негује жанр постмодерне историографске метафикције (*Анџџео аџџенџџаџџа*), док су Давид Албахари (*Мамаџи*) и Драган Великић (*Иследник*) поједине романе заснивали на аутофикцији. Гротескно обликована свакидашњица карактерише романе Владана Матијевића (*Писаџи издалека*), биографизам поједина остварења Вулета Журића (*Реџџублика џџоџиџџ*), а женско писмо дела Јелене Ленголд (*Балџџимор*), Гордане Ћирјанић (*Куџа у Пуерџџџу*) и Љубице Арсић (*Раџџска враџџџа*). Експерименталне романе, комбинујући поезију, драму, кратку причу и фрагментарне записе, написале су Ивана Димић (*Арзамас*), Милена Марковић (*Деџа*) и Даница Вукићевић (*Унуџџџраџџње море*). Тиме се ни издалека не исцрпљују сви актуелни облици савременог српског романа који не престаје да се преображава и богати стално новим и друкчијим видовима књижевног говора, али се свакако предоченим низом стиче оквирна представа о поетичкој и обликовној разноликости и о значајнијим делима и истакнутијим писцима из датог раздобља.

Са поезијом, краћим прозним формама (од најкраће и кратке приче, преко приповетке до приповести), драмом и рубним облицима (књижевни есеји, мемоари, дневници, књижевна публицистика, књиге интервјуа) усложњава се поглед на српску књижевност новијих времена, на њене промене, поетичка својства и дела која својим естетским квалитетима, тематском индикативношћу и утицају који врше на заједницу или одређене друштвене групе на одређени, макар и сепаратан начин репрезентују епоху. У сваком од тих видова обликовања и испољавања документарних чињеница и иманираног мишљења (а у појединим од њих праћеног и одговарајућом емоционалном озрачјем) може се, најшире посматрано, уочити хомологија знакова и духа текућег времена са одабраним или повлашћеним садржајима. Другим речима, не само романсијере, него и песнике, приповедаче, драмске писце и ауторе побројаних рубних облика у мањој или већој мери одређивало је, па самим тим и привлачило искуство доба које су преживели, као и оно што је том добу претходило, а чему нису морали бити непосредни

сведоци, јер је садашњост по неписаном правилу резултанта прошлих збивања, нарочито оних историјски преломних и друштвено деструктивних, а управо су такве биле године у Србији у последњој деценији прошлог и првим деценијама новог века.

Изузимајући неколико песника и њихова остварења (Матија Бећковић, Љубивоје Ршумовић), савремена српска поезија на наилази на иначе више него заслужен одјек у ширим читалачким круговима. Та незаинтересованост може се објаснити, али не и правдати на неколико начина. Најпре, говор модерне поезије, због затајености, полисемије и затамњености значења захтева упућеног, однегованог читаоца, који песничком тексту не приступа као испуњењу слободног времена или поправљању расположења, већ задовољство проналази у дијалогу са песмом, и раскривању и разумевању њених дубљих садржаја. Стварна значења (пост)модерне поезије ретко када су (ако су уопште) у првом, дословном изричајном плану. Напротив, могло би се рећи да је у убрзаном ишчезавању хуманистички осенченог смисла у модерним временима поезија кренула у супротном правцу. Уместо да тај смисао огољава и изравно испољава, она га чува у звучној, мелодијској, метафоричној или метонимијској природи сопственог језика и не даје се лако поједностављеним интерпретацијама, парафрази или свођењу на „поруку”. Успела песма, а таквих је у српској савременој поезији завидан број (о чему сведоче и многе антологије), увек, и после најприхватљивијег тумачења, садржи „преостатак” смисла, и у свакој наредној интерпретацији открије понешто ново из тог преостатка. Отуда и стално нова читања српских класичних и савремених песника, па уз тврдњу да поезија заиста чини најбољи део данашње српске књижевности треба додати да напоредо с њом критика поезије, врло развијена и методолошки разноврсна, такође представља инвентивнију страну актуелне српске књижевне критике. Одсуство ширег пријема, како стихова тако и критичких радова, стога много више иде на штету читалаца него што ремети устаљене стваралачке процедуре у тој области. Са драмом је друкчије. Захваљујући инсценацијама текстова најбољих савремених аутора (Љубомир Симовић, Душан Ковачевић, Небојша Ромчевић, Милена Марковић и други), она лакше проналази пут до шире публике, а позориште као институција свакако чини најактивнији облик (критички интонираног) друштвеног деловања.

Слом старог система урушио је какве-такве поретке вредности у свим сферама друштвеног живота и књижевна имагинација је сасвим природно, неизбежно и незаобилазно то регистровала, нудећи најразличитија виђења и одговоре на изазове и искушења нове стварности. Разуме се да је свака књижевна врста то чинила сагласно иманентној природи сопственог обликовања; роман је могао имати историјску ширину и дубину, могао је сведочити и расправљати о темама које су захтевале помнију елаборацију, али је слика света са сличном или упоредивом снагом предочавана и у стиху, у причи, драмском дијалогу, есеју... У свим тим формама могло се запазити да је сећање често чинило или полазиште или имагинативну подлогу, да су

„јаки” садржаји подстицали говор о трауми и тражење катарзе и, можда најзначајније, у књижевности је или непосредно изрицано или сугерисано трагање за одговором на питање колективног и појединачног идентитета, што је, уједно, и кључно питање („ко смо?” и „ко сам?”) свих уметности, а понајвећма књижевности модерних и постмодерних времена. Од тренутка када је субјект постао средиште књижевног текста (од романтизма наовамо), то се флуентно питање и разноврсни одговори на њега стално изнова чују и формулишу у српској књижевности, као и другде, увек сагласно колико колективно доминантним карактеристикама толико и индивидуалним стваралачким предиспозицијама.

За књижевност која је писана од завршетка Другог светског рата па до пада Берлинског зида једна од најважнијих вантекстовних релација укључивала је однос те уметности и идеологије, са низом припадајућих питања (афирмација или негација владајућег поретка/режима; кетман; ангажман; цензура и забрана; јавни ставови и друштвена позиција писца; дисиденство – истина, не толико јако изражено као у другим комунистичким земљама – или прећутни договор са владајућим поретком; освајање слободе итд.). Благодарети и томе, као и чињеници да су власти придавале одговарајући образовни значај уметности, упркос ограничењима идеолошке природе, књижевност је важила за друштвено релевантан облик говора, а списатељска професија била је што начелно, што практично видно уважавана. Такође, спорови који су се у том крилу друштвеног живота одвијали имали су утицаја на стање и природу целокупне културе. После пада Берлинског зида, међутим, релација *књижевности – идеологија* постепено је слабила и на полетку готово сасвим изгубила важност. Могло се писати шта год се хтело, и тако је и чињено; социјално-критички говор у књижевности, и даље евидентан, па и појачан, више никога, а понајмање власт, није суштински обавезивао. Самим тим књижевност се из повлашћеног положаја нашла изван средишњих друштвених, па и културних кретања, и без обзира на то што су и даље писана дела са неспорном естетском вредношћу, окренута непосредној стварности и текућим збивањима, она су постепено и све више постајала део споро грађеног тржишта уметности којем је извесну пажњу придавао све мање заинтересован средњи друштвени слој, такође у опадању, махом окупиран изналагањем начина преживљавања. Нову друштвену структуру сачињавали су, и даље је сачињавају, владајући кругови једино заинтересовани за очување сопствене позиције, нова акултурна „елита”, потом ослабљена и истањена средња класа и, најзад, пауперизовани слој становништва који своје евентуалне „естетске потребе” задовољава најјефтинијим облицима вулгаризоване естраде и забаве. Остајући без некадашње повлашћене друштвене позиције, књижевност – која се није одрекла иманентног налога да говори слободно, критички, и то на естетичан, експресиван начин – нашла се у лимбу сиве свакодневице, остајући упућена на уске, међусобно антагонизоване друштвене групе, на друге уметнике и стручне кругове и, најзад, на само тржиште на којем су некадашње државне, контро-

лисане издаваче смениле приватне издавачке куће, од којих је већина мала и по броју упослених и по обиму продукције, уз постојање свега два-три већа издавача са монополским претензијама и развијенијом дистрибуцијом. У Србији данас постоји неколико стотина издавача, а њима треба прибројати и установе и институције које се такође баве издавачком делатношћу. Упркос томе што су тиражи врло скромни, све те књиге ипак налазе пут до читалаца којима су намењене, захваљујући несигурним претпоставкама о њиховим интересовањима, али и све израженијем истраживању самог тржишта.

Напоредо са тим спољашњим променама које су биле резултат промене друштвеног система, подједнако колико и времена обележеног кризом различитог порекла (ратна криза, економска криза, криза вредности...) у самој књижевности уследила је потпуна поетичка дехијерархизација, па данас она настаје без поетичке доминантне, у сталној смени и вртложењу најразличитијих могућих стилова, укључујући и врло изражене ретро-поетике и оне које на трагу историјске авангарде негирају било какву везу са традицијом. На основу тога могле би се правити суштински сувишне дистинкције, на пример на писце традиционалисте и неоавангардисте (што се најизраженије види у поезији), јер и аутори, који више нису „гласноговорници” колективне свести, мењају своја поетичка и идеологемска становишта. Много важнији од тога је податак да је књижевност, упркос губитку своје у просветитељству формиране хуманистичке улоге, па и слабљењу социјално упозоравајуће, донекле и корективне моћи, и даље, са својим најуспелијим остварењима – а таква су она која на „естетски валидан, језички инвентиван, а спознајно откривалачки начин, трансцендирају људски живот, у свим његовим видовима и у свим његовим значењима” (Пантић 2003: 71) – бољи, мада не и неспорно (али ипак) репрезентативан део српског друштва. Владајућа графоманија која се у друштвено дебалансираном контексту види израженије него иначе (а графоманија је опште стање данашњег виртуелног света) – јер стално, незауостављиво, расте библиотека најразличитијих наслова писаних са намером да „преписују свет и потказују стварност” и обелодане „праву истину” – не поништава закључак да најбоље књиге српских писаца минулих деценија имају снагу и убедљивост аутентичног стваралачког чина. И да стога завређују пуну читалачку пажњу и аналитички труд саображен њиховој неупитној вредности.

ЛИТЕРАТУРА

- БРАЈОВИЋ, Tihomir. Postjugoslovenski sindrom u romanima Dubravke Ugrešić. *Домейни*, 2023, 194–195.
- Кљакић, Љубомир. *Југославија и пост-Југославија*. 29. Крушевачка филозофско-књижевна школа, округли сто: *Што година од оснивања Југославије. Искусство српске књижевности, филозофије и културе*, Крушевац, 2018. <https://www.academia.edu/39614136/Љубомир_Кљакић_Југославија_и_пост_Југославија>

ПАНТИЋ, Михајло. *Кајџиан собне њловиџбе*. Нови Сад: Дневник, 2003.

*

ПАНТИЋ, Мiхajло. *Slankamen*. Beograd: Arhipelag, 2009.

ПАНТИЋ, Мiхajло. *Stan bez adrese*. Beograd: Arhipelag, 2014.

Mihajlo Pantić

HISTORY, CULTURE, REALITY AND IMAGINATION: CHARACTERISTICS OF
SERBIAN LITERATURE AFTER THE FALL OF THE BERLIN WALL (II)

Summary

The paper describes the changes that occurred in the field of Serbian literature and culture after the fall of the Berlin Wall. It points to the vastness of production, the nature of the literary system dominated by novels, the difficulties in determining the social function of literature, and the differences in its evaluation and interpretation. It is concluded that despite the new social circumstances that are not in favor of the wider acceptance of literary art and relativization of its influence and position, Serbian literature in that period is very dynamic and poetically diverse, and its best works which reflect that time are still a representative part of the national culture.

Филозофски факултет у Београду
Универзитетски професор у пензији
mihpan@eunet.rs

Др Софија П. Матић

**БЕЗ ОСЕЋАЊА ЗА ТЕМЕЉНО И ВЕЧНО: ОД НЕПРИРОДНОГ
КА НЕМОГУЋЕМ У „КОЛУБАРСКОЈ ТРИЛОГИЈИ”
РАДОВАНА БЕЛОГ МАРКОВИЋА**

У раду су најпре сучељена два разумевања смисла и функције наративне наратологије као области посткласичне наратологије. Брајан Ричардсон се усредсређује на неприродно као на оно што изневерава конвенције жанра, док Јан Албер неприродно објашњава као оно што крши законе логички, физички и људски могућег. Наведени ставови су здружено размотрени у контексту мисли Жака Дериде да је непоновљива инвенција немогућа у писању. Будући да је неостваривост целовите *ириџиче* основна тема *Колубарске ириџије* Радована Белог Марковића, незавршивост текста се преиначава у полазиште за испитивање подељеног субјекта као изворишта неприродног и абјектног.

Кључне речи: неприродна наратологија, Други, подељени субјекат, инвенција, абјектно.

1. ДРУГИ У НЕПРИРОДНОЈ (*UNNATURAL*) НАРАТОЛОГИЈИ

1.1. БРАЈАН РИЧАРДСОН И НЕПРИРОДНО КАО НЕКОНВЕНЦИОНАЛНО. Неприродну наратологију од самог њеног настанка пре петнаестак година карактерише плурализам мишљења и различитост поимања термина *неприродно*. Неприродан наратив, као поддомен у посткласичној наратологији, необјашњив је без подразумевања Другог. Циљ теоретског приступа који називамо неприродном наратологијом је приближавање и концептуализација Другости (ALBER – HEINZE 2011: 2), њене основне претпоставке. Неприродна наратологија опонира природној наратологији какву је дефинише Моника Флудерник, условљеној разговорним контекстом. Први *Други* у неприродној наратологији је онај супротан свакодневном, очекиваном говору. Неприродно се на првом ступњу, дакле, односи на трансгресивно, неконвенционално и некон-

формистички, на оно што спречава аутоматизам перцепције, речено језиком руских формалиста.

Овакво разумевање неприродног наратива, као наратива отеловљеног у екстремном и експерименталном, заступа Брајан Ричардсон, који поистовећује неприродне наративе са антимиметичким, тј. са онима који крше конвенције миметичког представљања. Брајан Ричардсон одбија да повеже неприродне наративе са природним наративима Монике Флудерник, већ прибегава опозицији миметички/антимиметички, уводећи и појам *немиметичких* наратива. За разлику од немиметичких наратива попут бајки и басни (RICHARDSON 2016: 386), антимиметички наративи остварују ефекат изненађења на читаоца, креирајући ефекат зачудности.

Немиметички наративи, као и миметички, стварају конзистентне светове прича и покуравају се конвенцијама жанра, док у понеким случајевима само додају једну натприродну компоненту у свет налик на објективни (RICHARDSON 2016: 386). Ричардсон разликује неприродно од натприродног, зато што су аутори првог отворено игриви, док су други доследни у креирању света приче. Антимиметички наративи се пак усредсређују на свој фикционални статус. Не покушавају да прошире границе миметичности, већ се поигравају нормама мимезиса (RICHARDSON 2016: 386), што је најучљивије у постмодернизму. Ричардсон је против свођења неприродних наратива на постмодернистичка дела или метафикције, иако се под његову дефиницију најчешће они могу и подвести, будући да је прозна самосвест у њима интенционална као поетичка одлика.

За Ричардсона, дакле, неприродно је искључиво оно што крши миметичке границе, што се не подвргава законима најшире могуће схваћеног реализма. Неприродни наративи се размећу својом фикционалношћу и дивергирају у односу на устаљену приповедачку праксу на освешћен начин који остаје неочекиван приликом сусрета са текстом. Његово схватање неприродних наратива почива на разлици између фикције и нефикције, будући да антимиметичко обезбеђује оно што је немогуће у нефикцији (RICHARDSON 2016: 395). Антимиметички елементи континуирано подсећају на двоструку природу наратива, која је и миметички и артифицијелан у исто време.

Неприродни елементи најбоље функционишу у таквом књижевном контексту у коме су у дијалектичком односу са „природним”, односно конвенционалним елементима наратива, будући да је чисто неприродно – досадно. Неприродни наративи задржавају своју неприродност захваљујући апроксимацији и дисторзији у односу на уобичајене људске дијалоге и интеракције (RICHARDSON 2011: 35). Једна од тајни да се остане неприродан јесте супстанцијална и континуирана иновација. Чак и у постмодернизму постоји опасност склизнућа у незанимљиво, будући да се наративни поступци крећу од шокантног, преко импресивног па чак и до клишираног (RICHARDSON 2011: 35–36). На основу наведеног, закључује се да је за Брајана Ричардсона неприродност позитивна карактеристика књижевних дела која отварају нове поетичке хоризонте.

С тим у вези, искрсава питање да ли се неприродно у Ричардсоновој замисли односи искључиво на инвентивно у књижевности. Појам неприродног се, дакле, користи да покрије толико велико поље значења да постоји опасност да више не фигурира као аналитички појам. Термин је на граници такве нејасности и еластичности у примени да би се било шта чудно, необично или страно могло сврстати под њега. Неприродан наратив би у том случају био сваки који је толико оригиналан и креативан да може померити границе постојећих жанрова.

Зато други наратолог, Хенрик Скв Нилсен, критикује Ричардсоново разумевање неприродног, питајући се чему служи овај појам када је у потпуности синониман са антимиетичким (NIELSEN 2016: 469), односно са отворено фикционалним. Иако Брајан Ричардсон сматра да је неприродна наратологија неопходна за дијалектичку поетику комплетне наративне теорије (RICHARDSON 2016: 394), показује се да је, као недефинисана до краја и непрецизна, поприлично редувантна. Насупрот томе, у мисли Хенрика Скв Нилсена, *не* у речи неприродно означава исто што и *не* у речи неограничено, на који начин неприродно постаје нестегнуто ограничењима која притешњују неизмишљене приче, чиме се остварује пун потенцијал наратива (NIELSEN 2016: 474). Проблем неприродног у наратији се, упркос свој жељи за његовим укалупљивањем у теоријске термине, своди ипак на проширивање граница могућег у наративу. Сусрећемо се, дакле, са идејом да је искуство неприродног везано за доживљај немогућег у тексту, што ће бити подробније објашњено освртом и на наратолошку позицију других аутора.

Трансгресије које описује Брајан Ричардсон а које су реализоване у тексту Бели Марковићевих романа односе се на превазилажење граница између ликова и приповедача, па чак и наратора и пејзажа. Тако на једном месту читамо: „Павле Други није умро као што није умро ни Павле Први, како би и умрли кад ни постојали нису, али су тамо њине смрти у једној књизи описане” (Бели Марковић 2013б: 86). Текст, који оперише актерима, самог себе подрива и ствара ефекат неприродног инсистирајући на артифицијелности креираног у свету приче. Такође, опис: „док се село Ћелије из катастра и јестаственице све више изузима и у худо књижество тоне, у *фоетичко изнахођење* се претварајући” (Бели Марковић 2013б: 88–89), подсећа на то да је немогућ сваки покушај остваривања миметичке илузије. Иако се стварносно никада не може до краја оприсутнити у књижевности, приповедачкој инстанци приписане су речи: „не мора да је било све што је записано, али оно што није записано као да никада није ни било” (Бели Марковић 2013в: 119). Иако је немогуће досегнути пуноћу егзистенције у књижевности, провера да ли је нешто постојало ипак се врши текстом, што је контраинтуитивно и неприродно, иако собом носи истину о људском стању.

1.2. ЈАН АЛБЕР И НЕПРИРОДНО КАО НЕОСТВАРИВО У СВЕТУ. Јан Албер инсистира на томе да су неприродни наративи они који представљају физички, логички и људски немогуће сценарије. Неприродни наративи крше законе

физике, принципе логике или стандардна антропоморфичка ограничења знања представљајући сценарије, нараторе, карактере, временитости или просторности које не би могле постојати у објективном свету (ALBER 2014). Оно што је као природно супротстављено неприродном наративу изведено је из бивствовања у актуелном свету, што подразумева да је критеријум за неприродност наратива остваривост, односно одступање од ње (ALBER 2014). Поменути проучавалац следи когнитивне наратологе и теорију могућих светова, који заступају став да наративу прилазимо са становишта стварног света. Албер сматра да се Ричардсон превише усредсређује на потенцијалне ефекте неприродног на читаоца, а не на одлике текста (ALBER 2016: 14), због чега тврди да се неприродно односи на представљање немогућег и не бави се чудним, страним или необичним, што његову дефиницију чини ужом. Ширим од Ричардсоновог Алберово одређење чини то што у њега укључује конвенционалне жанрове попут научне фантастике (ALBER 2016: 15), што ће рећи да су за Албера неприродне чак и књижевне врсте попут басне и бајке.

Постојање фантастичних бића, која Јан Албер подводи под неприродно, текст Радована Белог Марковића потврђује на овај начин: „Све што би очи књижевника Р. Б. Марковића спазиле претварало се у несумњиве доказе о постојању гиштова” (Бели Марковић 2013а: 56–57). Својствено поетици писца, гиштови не остају искључиво у домену фантастике, већ се појављују и у подражавањима реалности: „Било је покушаја да се на књижевника Р. Б. Марковића све свали, па су неки тврдили да Р. Б. Марковић измишљањем гиштова покушава да самог себе домисли и мистификује” (Бели Марковић 2013а: 60). Фантастика није затворена у себе саму у тој мери да не изазива читалачко подозрење, али се њено постојање не може пренебрегнути.

Албер даље дистингуира концепт литерарности, који обухвата конструисаност, од идеје неприродног. С обзиром на то да не заступа телеолошки модел по коме су постмодерни наративи са неприродним елементима круна и крајња тачка историје књижевности (ALBER 2016: 23), Алберова дефиниција неприродног није заснивана на књижевном поступку. Другачијим, једноставнијим језиком речено, док је Ричардсон усредсређен на форму текста као оно што производи неприродне ефекте или не, Албер је усмерен на његову – садржину.

Лајбниц је 1699. тврдио да је за могући свет ограничење једино у томе да не имплицира контрадикцију, а са истим је сагласна и Мари Лор-Рајан у теорији могућих светова примењених у књижевности (ALBER et al. 2010: 119). Дакле, из ове перспективе, светови који укључују или подразумевају контрадикције су незамисливи или празни. Немогућности у неприродним наративима преображавају се у централно поетичко средство, које показује да контрадикције саме по себи не урушавају стабилност фикционалног света (ALBER et al. 2010: 119). Неприродни наратив обележен је дисрупцијом и дисконтинуитетом, будући одређен негативношћу која сама по себи никада не може успоставити идентитет.

Логика могућег је „канонска структура наратива”, односно, кондиционална природа догађаја суштински је повезана са „лудичким концептом креирања ’као да’” (Милосављевић Милић 2013: 338). Упркос томе што се природа наратива у игри *make-believe* подудара са природом хипотетичког, фикција обухвата и оно што је немогуће. Немогући свет јесте сама могућност фикције (ALBER 2016: 3). Огрешења о онтолошка очекивања су у сагласности са наративним могућностима. Текст има примат над другим медијима с обзиром на то да слике не могу да кажу *није*, нити могу да пренесу „могућност, кондиционал и контрачињенице” и, ограничене на видљиво, слике нису у стању да изразе апстрактне идеје као, на пример, каузалност (Станишић 2017: 191). Сваки наратив може бити сумиран језиком, а веома мали број може бити препричан искључиво путем слика. За слику је везана немогућност да укључи временске или логички међусобно дисјунктивне моменте, што су расположивости приповедања у тексту, и отуда његово привилеговано место у проучавању неприродног.

Више од начина обликовања текста тако да се постигне двострука свест о фикционалности саме фикције, за Јана Албера се показује важним удаљеност света приче (*storyworld*) од актуелног света. Фикција је, дакле, повлашћени простор за пројаву недоследности које не би могле опстајати у стварности. Неприродно може бити замишљено и представљено иако не може бити проживљено и доживљено у актуелном свету (ALBER 2016: 29). Сврха неприродног се остварује као радикализација фикционалног кроз немогуће.

Неприродност је индекс фикционалности у смислу да, ако текст садржи неприродне догађаје или сценарије, макар ће ти и сценарији и догађаји бити фикционални (ALBER 2016: 33). У тексту је могуће споменути логички немогуће светове зато што језик има могућност именовања непостојећих и незамисливих ентитета, али се у таквим световима осећа задовољство сопственог логичког и перцептивног пораза. Сусрет са неприродношћу подсећа на законе фикције различите од устројености овога света, истовремено се, међутим, не одвајајући од човековог искуства.

Наиме, осим што неприродно указује на фикционалност, оно се односи и на фундаментални аспект нашег бивствовања у свету: на недостатак поретка и смисла, као и на немогућност помирења са оваквим недостатком. Јан Албер подржава мишљење Џона Барта да је сва фикција о фикцији, али и да је и таква фикција о фикцији ипак на крају о самом животу (ALBER 2016: 46). Колико год немогућност изласка из текста поткопавала традиционалну представу о суверености објективног света, сама чињеница да се ничему не може даривати онтолошко поверење сведочи о начину постојања.

Логичке недоследности, које више оцртавају и наговештавају него што представљају кохерентан свет приче, оквир су разумевања немогућих елемената као онога што сведочи о људском стању (ALBER 2016: 52). Пукотине и расцепи реалности, оличени рупом у приповедању, напослетку доказују исувише људско од кога се не може побећи. Наративи су *за* људску свест исто онолико колико су *о* људској свести (IVERSEN 2011: 89). Урањање у књи-

жевни текст, укључујући и *mise en abyme* различитих слојева у којима се понире све дубље у језик, не може да одвоји човека од самога себе. Проласком кроз наративну другост, нарочито истакнуту феноменом неприродног, човеку је омогућено да се поврати самоме себи. Неприродним наративима се проширује репертоар исказивог и оприсутњује немогуће.

Разматрањем ставова двају еминентних, а међусобно делимично супротстављених мислилаца у области неприродне наратологије, закључује се да је Брајан Ричардсон усредсређен на ефекат изненађења и изневеравања конвенција који наратив производи, док се Јан Албер бави сценаријима које је немогуће поновити у стварности. Проблем између два проучаваоца своди се на однос стварности и фикције, односно између онога што је културолошки *несћварно* и онога што је литерарно *неконвенционално*. Размимоилажење се заснива на посматрању закона живота или проматрању логике књижевности, будући да постоје приповедни елементи који крше миметичке конвенције, али не и миметичку илузију.

Разлаз двају мислиоца се састоји у томе да ли ће пажња бити усмерена на онтолошки статус света приче, што је својствено Јану Алберу, или на приповедне структуре и технике, што је карактеристично за Брајана Ричардсона. Уколико се неприродно, с обзиром на своју протејску природу и различитост могућности примене, посматра и као изневеравање правила књижевности и као непоштовање принципа живота, уочава се да је оно изједначено са немогућим. Контакт са немогућим је изложеност другости, што подразумева проширивање перспективе од наратива ка писању самом.

2. ДРУГИ У ПИСАЊУ

2.1. ЖАК ДЕРИДА И НЕМОГУЋНОСТ ИНВЕНЦИЈЕ. Однос између писања, Другости и немогућности изискује суочавање са филозофијом Жака Дериде, у њеном аспект који проучава проналазак, инвенцију. По овом мишљењу, проналазак би био саобразан своме појму, доминантној одлици своје речи, само утолико што, парадоксално, проналазак не изумева ништа (DERRIDA 2007: 44). Зато што Други није могућ, неопходно је рећи да би једини могући проналазак био проналазак немогућег. Инвенција се мора декларисати као проналазак нечега што није изгледало као могуће, у супротном би само чинила експлицитним програм могућности у економији истог (DERRIDA 2007: 44). Зато што је у Другом увек порекло новог света и ми сами треба да будемо изумљени. Други је заиста оно што није могуће изумети, то је једини проналазак на свету, наш проналазак, проналазак који нас изумева (DERRIDA 2007: 45). У прози Радована Белог Марковића наведено је представљено на следећи начин: „Осим ако је за толика изумевања извина то што је и сâм Писац, право говорећи, сопствени изум био” (Бели Марковић 2013б: 131). Морало би бити неопходно превести непредстављиво у дискурс присуства, неозначиво у поредак означавања да би се досегла апсолутна новина у изуму.

Неограничено брза осцилација између језика и метајезика, фикције и нефикције, аутореференце и хетерореференце, не производи једино суштинску, онтолошку нестабилност (DERRIDA 2007: 13). Назначена пољуљаност конституише сâмо писање, чија инвенција узнемирава норме, статуте и правила, односно изазива неприродно. Као циљ писања се обзнањује својеврсно искуство немогућег: доживљај другог као изума немогућег, другим речима, као једини прави проналазак. Писање укључује афирмацију Другости, која је у вези са доласком, са оним *venire* у адвенту и инвенцији (DERRIDA 2007: 23). Писање је инвентивно или није ништа уопште; никада се не позиционира у теоријској сигурности једноставне опозиције између перформативног и констативног.

С обзиром на то да је и ауторској фигури неприступна оригиналност независна од ње саме и несагледане потенцијалности у њој, тако и она сама мора бити недостижни Други, нечији изум, што није позиција од које се полази чак ни у посткласичној наратологији. Наиме, Хенрик Сков Нилсен је више пута истицао како је глас који се чује у прози заправо глас аутора, а не глас наратора (NIELSEN 2011: 72). Аутор није репортер, већ онај који ствара, што га чини неоспорним ауторитетом. Самосвојност аутора Бели Марковићев текст подрива дескрибованошћу стваралачке дистанце којој је својствен гносеолошки примат: „И над празном белином неко већ можебити шкиљи, као да је преко леда кренуо, и мене описује док ја описујем” (Бели Марковић 2013б: 185). Такође, уколико је приповедачка ситуација усложњена, неопходно је позивање на врховну пишчеву позицију. С тим у вези, ако наратор или један од њих не извештава, односно ако је приповедање без комуникативне компоненте, изнова се појављује потреба за аутором (NIELSEN 2011: 78). У *Колубарској шрилоџији* дестабилизован је и приповедач, односно његове многобројне, уређивачке персоне: „Почем је и сам прегледач књишка измишљотина, као и друго испод пера лајковачког мнимог литерате Р. Б. Марковића” (Бели Марковић 2013а: 33). И онај ко прегледа дело по његовом настанку није онај који одређује његову коначну форму, што показује да се старешинство над текстом не може никоме поверити, тј. да он измиче и сопству и његовом алтер-егу. Немогуће је осмислити никада невиђен текст, као ни потенцијалну Другост којој га је могуће приписати.

Инвенција потпуне Другости је изван било којег могућег статуса; и даље се назива инвенцијом зато што је неопходно устукнути, начинити корак да би други дошао (DERRIDA 2007: 39). Овај Други није ни субјекат ни објекат, ни сопство ни свест ни несвест, али је потребно припремити се за његов долазак. Изумевати би у том случају значило знати када да кажеш *гођи* и како да одговориш на *гођи* Другог (DERRIDA 2007: 39). У писању, дакле, нема потпуног установљавања него увођења, призивања већ постојећег на начин Другог. Зато што је писање инаугурално, оно је опасно и узнемирујуће (DERRIDA 1978: 11). Писање не зна куда иде, ниједно знање га не може зауздати од процеса настанка који га конституише и који је, примарно, његова

будућност. Не постоји осигурање од ризика писања (DERRIDA 1978: 11), будући да значење не долази ни пре ни после чињенице писања.

У *Колубарској шрилоџији* један од приповедача саопштава: „Три боговетна дана се установљавало установљено и онда је стигла дозвола да се отправник Георгијевић на старом лајковачком гробљу достојно сахрани. Али то није била смрт за *један роман*, па је, стога, и ова *ноћ* црвеном штриклом прецртана” (Бели Марковић 2013а: 153), односно: „Књижевник Р. Б. Марковић је такве дане црвеним плајвазом штриклисао” (Бели Марковић 2013а: 106). У наведеним примерима показан је процес уређивања књижевног текста од стране ауторске фигуре, такав да је оно што би требало да буде избачено остало у коначној верзији, али са свешћу да није одговарајуће и да је морало бити избрисано, чиме се потврђује непредвидивост писања и његово коначно отргнуће од ствараоца. Писање је инаугурално не зато што ствара, већ због одређене слободе говора, услед слободе увођења онога што је већ ту. Оно је слобода одговора који као свој хоризонт признаје говор који може једино рећи да је биће увек већ отпочело (DERRIDA 1978: 12). Откривењска моћ правог књижевног језика је приступ слободном говору.

Слободни говор као инвенција у књижевности, као и сваки проналазак, увек подразумева одређену нелегалност, нарушавање имплицитног уговора, убацује неред у мирни поредак ствари (DERRIDA 2007: 1). Свака инвенција подразумева да неко или нешто долази по први пут. У отворено фикционалном делу, какво је Бели Марковићево, у коме се поклапају време приче и време причања, почетак, проналазак приповедања, не одиграва се пре реченице која уводи прецизно тај догађај. Наратив је ништа друго до доласка онога што он сâм цитира, рецитије, на шта усмерава или шта описује (DERRIDA 2007: 11). Тешко је разликовати приповедно од приповедачког у реченици која себе изумева док изумева причу о сопственом изумевању. Све је, дакле, симултано у првом језику и у другом метајезику, док истовремено и ништа није тако. Значење мора сачекати да буде изговорено или написано да би настанило само себе и да би постало, разликујући се од себе самог, оно што јесте: значење (DERRIDA 1978: 11). Речено језиком романа: „Чак је и смешно кад помислим да *Лимунацију* пишем као да *Лимунација* није давно написана” (Бели Марковић 2013б: 36). С обзиром на то да ништа ново не може настати, не постоји ништа што се зачиње а да није већ настало.

Преко писања у коме све јесте и једновремено ништа није, приступа се проблематичном субјекту, ономе над ким се надвија константна претња да се значење сакрије кроз сâм акт његовог разоткривања. Разумети структуру постајања, форму силе, јесте изгубити значење његовим налажењем (DERRIDA 1978: 26). Писање је, дакле, моменат првотне долине Другог у оквиру самог бића, што ће рећи да је у репрезентацији себе самог субјекат разбијен и отворен. Писање је сâмо исписано, али је и ископано, продубљено као сопствени амбис у своме представљању (DERRIDA 1978: 65). У *Колубарској шрилоџији*, која бесконачно мисли сама о себи и која се развија као болно

преиспитивање сопствене могућности, форма књиге представља саму себе, одакле приповедач иступа коментаром: „па ће се у понеком разлистати *Последња ружа Колубаре*, изгубљени а можебити и ненаписани роман” (Бели Марковић 2013в: 8). Неутемељеност симултана развину текста који се управо чита указује на неодредивост онтолошких категорија.

Назначени недостатак покушава да произведе себе у књизи и губи се у сопственом изрицању; себе познаје као нестајућег и изгубљеног, и у тој мери преостаје непробојан. Стећи приступ таквом резу је изгубити га; показати га је сакрити га; признати га је слагати. Изостанак се односи и на писца, будући да писати значи повући се уназад, и то не у смислу повлачења у сопствени шатор да би се писало, већ у значењу извлачења из сопственог писања самог (DERRIDA 1978: 70). Како је бити утемељен далеко од свог језика обзнањују речи из Бели Марковићевог романа: „Сâм, према наводима Ж. Лежа, ваљевског ’фрај-мислиоца’, никако није успевао да се из сопствене *ѝриѝче* на време уклони, а *ѝриѝчу* је нешто вазда изнутра кочило, може бити и *ѝразнина у срѝцу*, како би се то, старинском мустром, Р. Б. Марковић само пред Богом исказао” (Бели Марковић 2013в: 151). Не може бити приче без подударности са самим собом, тј. подеротина у унутрашњости узрокује да ниједно приповедање не може бити усаглашено са бићем.

Оставити говор значи бити тамо само да би му се обезбедио пролаз; бити прозиран елемент његовог напредовања: све и ништа (DERRIDA 1978: 70). Као што је већ осликано, само оно што је написано даје постојање у називању, што значи да је последично тачно да ствари долазе у постојање и губе постојање именовањем. Постојање се жртвује речи, али се речју постојање посвећује (DERRIDA 1978: 70). Роман о наведеном сведочи: „Смрт је, заправо, књижевника Р. Б. Марковића живог ухватила. А на овом запису, црвеним плајвазом, неко је додао: *Заборави и не сећај се*” (Бели Марковић 2013а: 194). Без потврде у писању неизвесни су и живот и смрт. Писати подразумева храброст и да се изгуби сопствени живот. О једној од вишеструких фигурација аутора се у тексту *Колубарске ѝрилоѝје* тврди: „Таквих је као Радован мало. Жудио је за срећом колико и за пропашћу. Ако јоште живи, у свом замишљању живи, ако је умро – умро је чим се отрезнио” (Бели Марковић 2013б: 154). Тежња за животом и она за смрћу су изједначене, будући да је имагинација, односно њена материјализација у тексту, мера проживљености и једног и другог.

Недостатак, ознака смрти, јесте дах слова, јер слова живе (DERRIDA 1978: 72), иако писање не обитава ни у чему (DERRIDA 1981: 124). О несместивости писања у домен стварно постојећег Бели Марковићев текст сведочи:

„Његове реченице сунчева зрака никад није прогрштила и никад да би му се у *ѝриѝчи* жива душа заметнула, само некакви описи, и тога ради *ѝриѝче* су му, спрам сваке истине, остајале вазда уздржане, сопствени реп јурећи и ништећи притом све оне речи које би неко ко литерата није већ по *осећају* написао” (Бели Марковић 2013в: 152).

Неприродно се појављује као немогућност затомљавања јаза између књижевности и живота. Како је писање мешање онтологије и граматике (DERRIDA 1978: 78), болно освешћивање фикционалности се садржи у неостваривости живота у тексту. Живот, међутим, ипак бива негиран у књижевности да би могао боље да преживи (DERRIDA 1978: 78). Да би могао да буде бољи, живот не негира себе ништа више него што се афирмише наративом. Предочено увек важи осим у случају да неко не признаје да је чиста књижевност *не-књижевност*, или сама смрт (DERRIDA 1978: 78). Изнето размислање представљало би доследно спроведену замисао да права књижевност припада домену немогућег, с тим што такве књижевности ипак у свету нема и неће ни бити.

Дерида подсећа на Де Манову мисао да је сав језик концептуалан, односно да увек и искључиво говори о језику а не о стварима, што ће рећи да је сâм по себи метафоричан (DERRIDA 2007: 13). Ако је сав језик о језику, онда су лингвистички појмови увек они који се у тексту сусрећу сами са собом. Овај парадоксалан процес показан је у Бели Марковићевом роману:

„Било је и неких који су тако нестварно изгледали, да се могло рећи како истовремено и јесу и нису, као из рошаваог огледала нека изобразења, и сви су канда осећали да им управо *шејсина* недостаје еда би ту где јесу дуже остали, а поготово у причи, јер би се сваки од њих *ијаширнаш* као лик брзо показао” (Бели Марковић 2013а: 111).

Пошто би језик непрестано да превазиђе себе а у томе не успева, у његовим чврстим оквирима стога бива могућа једновремена егзистенција и не-егзистенција, појмови који би по свим законима логике требало један другог да искључују. Књижевно дело развија мисао даље:

„Круто, као да их на концу држе, Р. Б. Марковићеви *јунаци* око својих *измишљених сећања* манито круже, надимају се и брекћу, и ниједан од њих да би ма и за трен оживео, премда сваки макар двапут умире; што у *шексју*, штоли у *коншексју*” (Бели Марковић 2013б: 70).

Не само што је немогуће савладати онтолошки хијат између реалности и текста, него чак и у језику никада не може бити суспендована мисао да појмови немају онтолошку тежину; отуда подсећање на двоструку смрт кроз коју морају проћи сви јунаци романа, упркос несагледивом напору персоне аутора да буду преведени у живот.

Језик, стога, не може од своје могућности начинити тоталитет нити укључити у себи своје порекло или свој крај (DERRIDA 1978: 95), упркос јачини претензије ка апсолуту. Приповедач је наведеног свестан, због чега наглашава да су *иришче* Р. Б. Марковића „углавном саме себе описивале” (Бели Марковић 2013в: 130), односно да су кројене „по *цинишовима* без осећања за темељно и вечно” (Бели Марковић 2013в: 160). Писати је имати страст за пореклом (DERRIDA 1978: 294), потребу за чврстом утемељеношћу и цели-

ном, али завршетак писања чува себе изван писања (DERRIDA 1978: 75). Као што крај писања пролази мимо текста, ни његово порекло није још увек у књизи – језик измиче самоме себи са оба краја, остајући без бесконачности својствене тоталитету.

Једност језика као недостижни идеал проузрокује заокрет ка Другом као изворишту значења. Други од почетка сарађује са значењем (DERRIDA 1978: 71), али мора бити представљен као недостатак (DERRIDA 1978: 103). Иако је упориште смисла, Други је представљен својеврсним зјапом. Други постоји као траг, константно угрожен, будући да неизбрисив траг није траг, тј. онај који није на измаку постојања, коме не прети могућност да нестане – није траг. Може се говорити о Другом једино ако се говори њему, али се он мора досегнути искључиво као нешто невидљиво и недодирљиво. Само се за Другог може тврдити да је његово присуство извештан изостанак (уп. DERRIDA 1978: 90); не апсолутни недостатак, јер би се у том случају логика побунила, али свакако Други фигурира у неочекиваној празнини. Већ је било говора о стваралачкој инвенцији путем призивања Другог, с тим што ваља напоменути да, будући да је значење отуђено од себе у транзицији писања (DERRIDA 1978: 76), ићи ка Другом значи негирати самога себе.

Нема покрета ка Другом без одређеног самопотирања, саморазградње ауторске фигуре. Субјекат писања не постоји ако под њим подразумевамо неку самовласну усамљеност аутора (DERRIDA 1978: 226). Услед наведеног, приповедач описује ствараоца као оспољеног у односу на самог себе: „Пренемаже се ко калцан у писанији и крадомице људима приступа ко да око самог себе обилази” (Бели Марковић 2013б: 60). Открива се плурализам у средишту идентитета, што дестабилизује концепт сâм по себи: „То је због тога што нема човека који само једног себе поседује” (Бели Марковић 2013а: 161), односно: „Р. Б. Марковић бејаше најмањи заједнички именитељ групе људи” (Бели Марковић 2013а: 187). Пројекција писца на личности у окружењу се радикализује преласком са идеје да се аутор огледа у другим људима на идеју да је и он сâм фиктиван: „почем је он и самог себе канда измислио и живи као да се у том измишљању страшно преварио” (Бели Марковић 2013в: 199). Показује се, међутим, да ни фикционалност није уточиште, будући да се никада не може отргнути од стварности у мери потребној да у њој не важе закони људског понора.

Било да се обретнуо у актуелном свету или равни постојања књижевних ликова, ауторска фигура осећа споменуто превару, изневерена очекивања: „Сваког дана од мене праве новог јунака својих поспрдица. Свет и људе не познајем, ја их само замишљам: зарад чисто књижевних потреба” (Бели Марковић 2013б: 99). Зачуђујућа Другост се препознаје у самоме себи: „излази да у мом су животу сви важнији догађаји измишљени били и да ја никада ни сазнао нисам шта је управо на овоме свету” (Бели Марковић 2013в: 74). Субјекат писања пристигао је до несигурности поимања и себе и света, услед чега се и окреће писању. Други и граница могу бити само исписани, могу афирмисати себе саме у писању (DERRIDA 1978: 76). У егу се открива

граница одакле отпочиње Други, који није радикално другачији, већ једно од могућих преиначења сопства, помоћу којих то сопство мења себе у покрету ка себи и у себи. Его, дакле, садржи и својеврсни негативитет, унутрашњи и релативни, модификацију кроз коју, у покрету идентификације, он утиче на себе путем себе (DERRIDA 1978: 93). Тиме се долази до контрадикторне, али постојане визије немогућег Другог као непознатљивог заметка сопства, што изискује психоаналитичка тумачења.

3. ДРУГИ У СУБЈЕКТУ ПСИХОАНАЛИТИЧКИХ ТУМАЧЕЊА

3.1. ЖАК ЛАКАН И РЕАЛНО. Говор о немогућем у психоаналитичком кључу заснива се на ономе што је Жак Лакан називао Реалним. Можемо бити доведени до закључка, односно са сигурношћу утврдити, да је Реално немогуће (LACAN 1998: 167). Реално није реалност у концептуалном или феноменолошком смислу. Недостатак недостатка оно је што конституише Реално, које се појављује само ту, као чеп потпомогнут термином немогућег, с обзиром на то да и оно мало што знамо о њему показује његову антиномију у односу на веродостојност (LACAN 1998: IX). Реално је немогућност означитеља у језику да се односи на означено, немогућност значења у језику и немогућност субјекта. Недостатак у субјекту, односно изостанак сусрета субјекта самог са собом, будући да се у њему препознаје средиште које чини Другост која је привидно апсолут, а заправо функционише као један од аспеката сопства, јесу опсесивне теме Бели Марковићевих романа.

Реално је продукт дијалектике имагинарног и симболичког регистра; оно је продукт неуспеха самоодређења и идентитета субјекта и његове немогућности (HENDRIX 2019). У сваком покушају који субјект начини да представи себе у језику или перцепцији, судећи по Лакану, долази до сусрета са Реалним, у коме нешто бива изостављено или запостављено. Приповедач назначено обзнањује следећим речима: „Тешко је наћи литературу који сам у својој кожи обитава: под једним се именом исказују најмање двојица, па онда један другог мотре и потказују” (Бели Марковић 2013б: 196). Моменат изневеравања као обележје односа између различитих персона показује да се ни у једној од њих не крије субјекат у сопственој целости. Реално је, дакле, недостатак у означитељу, недостатак око кога је структурирано означавање (HENDRIX 2019). Реално, као немогуће, покривено је фантазијом. Фантазија је обећање субјекту онога што је недостижно у његовог егзистенцији, стога она штити субјекат од понора у њему самом, што је кључно за фигуре Р. Б. Марковића. Приповедач стога коментарише: „Живети је могуће само у сећању и у сну” (Бели Марковић 2013а: 182), што су облици фантазије, као и писање које је само по себи тема Бели Марковићевих романа. Жеља субјекта, која га чини иако је незатомива, а о којој ће бити речи у наредним пасузима, јесте подржана фантазијом језика, текста и писања.

Немогућа суштина бића застрашујућа је не због немогућности њене актуализације, већ услед тога што би реализација такве тежње изазвала колапс субјекта. Наша хтења никада нису актуализована у експлицитној жељи коју је могуће формулисати, услед чега не постоји ништа страшније од Ствари која одиста остварује нашу истинску жељу (ŽIŽEK 2000: 302). У свету Бели Марковићевих романа, непосредном жељом субјекта писања може се дефинисати тежња да се доврши *ћрићча*, док би се психоаналитички схваћена Ствар поистоветила са текстом који је изједначен са животом. Како подсећа текст: „Благонаклоном је штиоцу лакше *ћо* појмити, него слику *Первої* Р. Б. Марковића, у густог дима обвинућу, над листинама *Лимунације у Ђелијама*, док *Фћори* Р. Б. Марковић, утук на *Лимунацију* већ доји јетким редовима и с ружне стране *Первої* гледи, из мутног канда огледала, овамо: хвалећи га да вешто пише, онамо: тако се смејуљећ” (Бели Марковић 2013б: 10). Немогућа и недостижна Ствар би била поклапање *Первої* и *Фћорої* Р. Б. Марковића у оног коме ни текст није потребан.

Ствар је изван дохвата зато што доводи исувише близу онога што у нама самима мора остати на дистанци ако се жели одржати конзистентност симболичког универзума. Ствар је још више ми сами него несвесно, наше сопствено недоступно језгро – то је Другост која јесте директно наша у уређивању фантазматског језгра нашег бића (ŽIŽEK 2000: 302), односно, ствар је немогући објекат *jouissance* (ŽIŽEK 2000: 152). Дакле, свесни смо самих себе, присиљени да се окренемо рефлексивно самима себи, али само утолико колико никада не можемо да сусретнемо себе као Ствар која заправо јесмо. Док је у овом раду најпре било речи о немогућем као неприродном, па затим о немогућем као Другом, пристигло се до немогућег који сам заправо *ја*, упркос свим заобилазним путевима којима се долази до таквог сопства, истовремено бескрајно удаљеног и суштаствено унутрашњег.

Жеља је за Лакана ухваћена у дијалектици имагинарног и симболичког и учињена немогућом, зато што је субјекат немогућ (HENDRIX 2019). Лакановски субјекат жели чим уће у језик. Текст романа тако установљава да је до ауторске фигуре могуће доћи једино условно, на почек, с обзиром на то да постоје „записи о томе како Р. Б. Марковић себе призира очима R. Weiss Markovich-а, који је некако као печурка изникао, у сенци црног Р. Б. Марковићевог шешира, па би се – у таквом свиђању – и сâм Р. Б. Марковић, као *лик* а и иначе, једино на вересију могао узети” (Бели Марковић 2013в: 7). Објекат, који би био у наведеном случају представљен Weiss Markovich-ем, јесте спољашњи у односу на жељу субјекта, што значи да жељу одржава субјекат, а не објекат. Захтев да се напише *ћрићча* у којој би се садржала целина искуства, којој се ништа не би могло додати или одузети, није подржана неизоставним неуспехом да она настане, већ субјектом у коме постоји својеврстан зев.

Субјекат не жели оно што прижељкује, већ жели оно што мисли да би требало да жели као говорни субјекат, како би се одржао у језику. Објекат жеље је замена за лакуну у субјекту, за рупу у ланцу означавања која пред-

ставља субјекат (HENDRIX 2019). Субјекат зна да објекат који жели није оно што заправо жели, а у роману Радована Белог Марковића би се таква жеља заснивала на помирењу ауторских фигура самих са собом, односно на успостављању континуиране приче. Помало шизофрена ситуација субјекта резултираће резигнираном констатацијом приповедача да су актери приповедања „за лудачки хоспитал приправни” (Бели Марковић 2013а: 49). Субјекат не може приступити ономе чиме је конституисан, јер му то не дозвољава хијат као његово исходиште.

Жеља је и поново потврђена и негирана у језику, зато што је конструисана језиком, дискурсом Другог (HENDRIX 2019). Лакановски субјекат је отуђен из себе у означавању; издвојен је из сопствене жеље у језику, језиком самим. Жеља субјекта је стога подвојена у метонимији, која реafirмише субјекат као оно што је представљено у језику, истовремено елиминишући субјекат из те репрезентације (HENDRIX 2019). Отуда у приповедном ткиву романа постоје разнолики видови персоне аутора која као сенка прогања наратора и уређивача текста, док је њихов смислени сусрет онемогућен.

Субјективност је зато име за несводиву циркуларност, за моћ која се не бори против спољашње силе, већ против унутрашње препреке, која је ултимативно субјекат сâм (ŽIŽEK 2000: 159). Подвојеност је само привидно и недостатно решење: „Тако писци себе удвајају, па у помоћ један другог зову, пре него што увиде да им је дан увенуо” (Бели Марковић 2013б: 9). Није немогуће да се различите фигуре Р. Б. Марковића сусретну и обједине једну субјективност, већ је немогуће да субјекат сâм по себи постоји као непроблематичан ентитет. Модерна субјективност се појављује онда када субјекат доживи себе као изглобљеног, искљученог из поретка ствари, што чини да је већ спомињани процеп неизбежан. Подухват субјекта који се састоји у испуњавању празнине ретроактивно подржава и генерише ту празнину (ŽIŽEK 2000: 159). Неизоставна ништина је најконцизнија формула лакановског подељеног субјекта. Двогуба је веза између Другог као неостваривог средишта бића и Другог као принудне оспољености: „Одлазећи из свог у туђе романе, Р. Б. Марковић је, бар с почетка и пред светом R. Weiss Markovich-а мимоилазио” (Бели Марковић 2013в: 220). Постоји ексцесно језгро когита, које је далеко од умирујуће слике транспарентног и саморазумљивог сопства, које се тиче Другог, али које на крају неочекивано ипак враћа субјекат самоме себи.

3.2. Јулија КРИСТЕВА и АБЈЕКТНО. Како је субјекат неподношљива граница између унутрашњости и спољашњости, ега и Другог, тако се напослетку показује неопходним разматрање појма абјектног, који је у теоријском смислу најподробније изучавала Јулија Кристева. Абјектно је, према њеном тумачењу, изван границе могућег и повлачи ка месту на коме се значење обрушава, тачније: оно је на ивици непостојања и халуцинације, стварности која поништава у случају неприхватања (KRISTEVA 1982: 1–2). Може се, дакле, тврдити да се до абјектног долази када се, у безуспешном покушају да се

идентификује са нечим споља, пронађе немогуће унутра; када се схвати да немогуће конституише само биће, које није ништа друго до абјектно.

Као што је претходно речено, у центруму бића изненађујуће се разоткрива Други, да би се на крају ипак испоставило како је немогуће да такав Други постоји а да није једна од варијанти већ постојећег сопства. Абјектно је стога граница, одбојан дар који Други, поставши алтер его, оставља како *ја* не би нестало у њему већ пронашло, у сублимираној алијенацији, кривостворену егзистенцију (KRISTEVA 1982: 9). Фалсификовано постојање наративно је оличено у представи фигуре писца који претрајава након сопствене смрти: „Попут човека који је за сопственим ковчегом већ ишао па му није стало да у свој живот по други пут се упушта, што би читању *автобиографије* равно било” (Бели Марковић 2013в: 41). Пишчево обитавање у објективном свету једнако је хипотетичком животу после смрти, али коме је одузета онтолошка пуноћа, будући да је поистовећено са искуством читања сопственог животописа. С обзиром на то да нема кохерентног субјекта, нема ни целине живљења.

Претходни пример из текста указује на то да онај кроз којег абјектно постоји јесте измештеник који се одваја и лута, будући да је абјектно пре свега амбигвитет. У питању је не Други са ким се идентификујем и којег укључујем у себе, већ Други који ме превазилази и поседује, и у таквом поседовању чини да постојим (KRISTEVA 1982: 10). Неприметни, скривени Други, који се разликује од именом посведочене Другости, као што су Weiss Markovich или *Фџори* Р. Б. Марковић, јесте онај који надживљава тобоже умрлог: „За упокојење мнимог литерате Р. Б. Марковића још се није чуло, а кад се чује, онда ће на површину све изаћи” (Бели Марковић 2013б: 87). „Прави” Р. Б. Марковић и мора бити представљен као преминули, *више* непостојећи, будући да је неизводив ни у свету ни у тексту, тј. он је абјектност по себи.

Абјектно се искушава једино у случају да се Други настанио уместо оног што ће бити *ја*. Језик абјектног се највише приближава људској енигми, месту на коме она убија, мисли и доживљава *jouissance* у исто време, односно, у њему писац постаје и субјекат и жртва; сведок и неко склон урушавању (KRISTEVA 1982: 206). Потребно је истаћи, међутим, да Други настањен у изворишту сопства изазива зазор, будући неспознатљиви вишак бића који подсећа на његов суштински мањак. Писац, дакле, има фобију и он тражи уточиште у метафоризацији како не би био у стању уплашености до смрти; уместо тога он оживљава у знаковима (KRISTEVA 1982: 37). До онога о чему је било речи у Деридином читању Де Манове мисли да је језик стриктно концептуалан стиже се и психоаналитичком мишљу.

Текст романа слично објављује да: „могло се узети да Р. Б. Марковић *више* и не живи, него свој живот само *фигурише*” (Бели Марковић 2013в: 87). Писање, као другостепено по интензитету искуства спрам живота, односи превагу над њим. Пасивизација, која подразумева моћ субјекта да се постави на место објекта, јесте радикална фаза у конституцији субјективности

(KRISTEVA 1982: 39), а писање је такав вид аутосуспензије. Потирање самога себе производ је трауме и далекосежности њеног утицаја. Писање се стога јавља у мери у којој се говори искључиво о муци и болу: „Не, смрт не боли”, каже Р. Б. Марковић као однекуд упућен човек, ’боли оно од раније’” (Бели Марковић 2013в: 138). Немогући Други постаје реалност трауме, пукотине бића коју она изазива и коју је неспроводљиво санирати, а која опстаје као несводиви део сопства.

После трауме, међутим, после Другости која и јесте ми колико и није, као и после искуства немогућег, које је перципирано као траг иако не може бити реализовано, остаје – литература. Како тврди Кристева, субјекат се не урушава ни у шта друго до у пењење страсти и језика које зовемо стилем (KRISTEVA 1982: 206). Приповедач испрва резигнирано тврди: „Заиста је тај Р. Б. Марковић умео да прегони, акопрем је и неке потресно снажне реченице оставио. Штета што су те реченице у неповезаној и досадној целини начисто изветриле” (Бели Марковић 2013а: 45). Као и субјекат, тако и писање нужно мора остати недостатно и незавршено, али ипак наткриљује конкретан живот и егзистенцију по себи.

Неприродно, исходиште немогућег, као и његове манифестације у језгру подељеног субјекта, иако неисказиви до краја, бивају наслућени у језику пред чијом се неизбежношћу и обрушавају. На тај начин се описује круг који враћа до почетног преиспитивања статуса неприродног у наратологији и до Ричардсонове концепције неприродног као изненађујућег. Подеротина у језику, цепање смисла у тексту неприродним који на то скреће пажњу, износи на површину скривену немогућност субјекта, односно Другости у којој се субјективност замеће. Текст, иако онеспособљен да искаже свеобухватност постојања, преостаје да сведочи о *condition humaine* у коме не само да мањка Други већ недостаје и сопство у процепу око којег се конституише значење.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Бели Марковић, Радован. *Лајковачка џруја*. Лајковац: Градска библиотека, 2013а.
 Бели Марковић, Радован. *Лимунација у Ђелијама*. Лајковац: Градска библиотека, 2013б.
 Бели Марковић, Радован. *Последња ружа Колубаре*. Лајковац: Градска библиотека, 2013в.
- Милосављевић Милић, Снежана. Редфинисање наратива у посткласичној наратологији. *Наука и савремени универзитетски: научни скупи са међународним учешћем*, Ниш: Филозофски факултет, 2013, 332–346.
- Станишић, Маша. Перспективе трансмедијалне наратологије. *Philologia Mediaia* (2017): 179–197.
- ALBER, Jan et al. Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models. *Narrative* 18/2 (2010): 113–136.

- ALBER, Jan, Rüdiger HEINZE. Introduction. Jan Alber, Rüdiger Heinze (eds.). *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*. Berlin: De Gruyter, 2011, 1–19.
- ALBER, Jan. Unnatural Narrative. Peter Hühn et al. (eds.). *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg: Hamburg University, 2014.
- ALBER, Jan. *Unnatural Narrative: Impossible Worlds in Fiction and Drama*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2016.
- DERRIDA, Jacques. *Writing and Difference*. Chicago: The University of Chicago Press, 1978.
- DERRIDA, Jacques. *Dissemination*. London: The Athlone Press, 1981.
- DERRIDA, Jacques. *Psyche: Inventions of the Other*. Stanford: Stanford University Press, 2007.
- HENDRIX, John Shannon. *The Real and the Gaze of Jacques Lacan*. 2019. <https://docs.rwu.edu/saahp_fp/46> 24. 12. 2023.
- IVERSEN, Stefan. “In flaming flames”: Crises of Experientiality in Non-Fictional Narratives. Jan Alber, Rüdiger Heinze (eds.). *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*. Berlin: De Gruyter, 2011, 89–103.
- KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.
- LACAN, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis: The Seminar of Jacques Lacan Book XI*. New York: London: W. W. Norton & Company, 1998.
- NIELSEN, Henrik Skov. Unnatural Narratology, Impersonal Voices, Real Authors, and Non-Communicative Narration. Jan Alber, Rüdiger Heinze (eds.). *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*. Berlin: De Gruyter, 2011, 71–88.
- NIELSEN, Henrik Skov. Inventing Unnatural Narratives. *Style* 50/4 (2016): 467-474.
- RICHARDSON, Brian. What is Unnatural Narrative Theory?. Jan Alber, Rüdiger Heinze (eds.). *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*. Berlin: De Gruyter, 2011, 23–40.
- RICHARDSON, Brian. Unnatural Narrative Theory. *Style* 50/4 (2016): 385–405.
- ŽIŽEK, Slavoj. *The Ticklish Subject: the absent centre of political ontology*. London: New York: Verso, 2000.

Sofija P. Matic

*WITHOUT FEELING FOR FUNDAMENTAL AND ETERNAL:
FROM UNNATURAL TO IMPOSSIBLE IN THE ‘KOLUBARA TRILOGY’
BY RADOVAN BELI MARKOVIĆ*

Summary

The paper initiates a nuanced exploration by placing side by side two distinct interpretations concerning the essence and role of unnatural narratology within the domain of post-classical narratology. Brian Richardson’s focus hones in on the unnatural, characterizing it as a departure that defies established genre conventions. In parallel, Jan Alber delves into the unnatural by framing it as a transgression against the logical, physical,

and humanly conceivable laws. These divergent perspectives are collectively scrutinized within the broader philosophical context influenced by Jacques Derrida, who posits that irreducible invention is an unattainable feat in the realm of writing. An essential focal point of this inquiry is 'The Kolubara Trilogy' by Radovan Beli Marković, where the paper contends that the unattainability of a complete narrative serves as its fundamental theme. Within this narrative landscape, the incompleteness of the text undergoes a transformative shift, evolving into a foundational starting point for the examination of the divided subject as a wellspring of the unnatural and the abject.

Петра београдска гимназија
sofijamatic94@gmail.com

Др Марко Аврамовић

РОМАНИ ДРАГАНА ВЕЛИКИЋА: ОД „МЛАДЕ СРПСКЕ ПРОЗЕ“ ДО КЊИЖЕВНОСТИ СЕЋАЊА*

У раду се анализира романијерски опус Драгана Великића, почевши од његових раних романа са краја осамдесетих и почетка деведесетих година (*Via Pula*, *Асџрајан*), све до његових познијих и рецентнијих остварења настајалих у првој и другој деценији двадесет и првог века. Рани Великићеви романи сагледавају се у оквиру тзв. „младе српске прозе“, односно вида постмодернистичке поетике која је у нашој књижевности током осамдесетих и почетком деведесетих заузимала значајно место. Након ових раних прозних остварења прате се поетичке промене у наредним Великићевим романима (*Северни зиг*, *Данићев џир*, *Случај Бремен*), начини напуштања младопрозаистичке поетике и њихово отварање ка актуелним друштвеним темама. Великићеви романи настајали на размеђу прве и друге деценија двадесет и првог века виде се као наративи у којима централну улогу игра феномен сећања (*Досије Домацески*, *Руски џрозор*, *Вопавија*, *Иследник*).

Кључне речи: романи Драгана Великића, постмодернизам, млада српска проза, књижевност сећања.

1. У кругу „младе српске прозе“. „Случајно или намерно, све је измишљено. Постоји само стварност књига.“ Овом реченицом Драган Великић је завршио свој роман *Хамсин 51* из 1993. године, и њоме можда и најбоље сумирао свој додадашњи пређени књижевни пут и сопствена књижевна и поетичка опредељења током осамдесетих и почетком деведесетих година. Тадашња поетичка оријентација овог истакнутог савременог српског романијера – на књижевност која се храни претходним већ постојећим текстовима – била је у складу и са остварењима других писаца његове генерације,

* Овај рад је резултат истраживања спроведеног уз подршку Фонда за науку Републике Србије, пројекат бр. 1634, *Српска књижевност 1991–2021: идентитет, траума, сећање*, акроним: SLITaM.

које је током осамдесетих година критика означавала као „младу српску прозу“. У питању је била неформална група младих аутора, од којих су многи били истовремено и критичари, и у коју је, поред Великића, критика сврставала, између осталих, и Светислава Басару, Радослава Петковића, Михајла Пантића, Саву Дамјанова, Ђорђа Писарева, Миленка Пајића, Владимира Пиштала, Немању Митровића и др. Својеврсна претходница овим писцима био је Давид Албахари, писац који је не само својом прозом, већ и преводилачким и уредничким радом, промовисао постмодерну литературу у ондашњој српској и југословенској средини.

Једна од најзапаженијих одлика ове групације тада долазећих аутора била је њихова аутореференцијалност и метатекстуалност, односно усредсређеност првенствено на књижевна искуства, како је у првим критичарским резимирањима њихових постигнућа записао Михајло Пантић, најистакнутији критичарски глас међу њима (в. РАНТИЋ 1987: 154). Ради се о писцима александријске оријентације, који „у мањој или већој мери долазе из библиотеке“, истовремено напуштајући експлицитну референцијалност (РАНТИЋ 1987: 156). Текстови српских прозних писаца овог нараштаја на различите начине призивају књижевно искуство, било да цитирају, пастиширају или пародирају различита позната књижевна остварења. Ови модуси комуникације са књижевним наслеђем били су врло разноврсни:

Подстакнути идејом Борхесове Вавилонске библиотеке поједини млађи аутори ће се затворити у прилично бизарне и херметичне светове или се препустити фантастичкој имагинацији [...] Неки ће, пак, покушати да пронађу нови жанровски израз [...] Други ће, опет, настојати да пародијски оживе „истрошене“ форме, нарочито тривијалне књижевности – љубића, стрипа, пикарског романа или кримића. На тај начин, речено фигуративно, романса се може и даље свирати, али овог пута помоћу усисивача; оживљена форма, дакле, може и даље да опстане али с обзиром на инструмент, тек као сопствена травестија (SREBRO 1987: 9).

Процењујући достигнућа младопрозаиста са дистанце од скоро две деценије касније један од утицајних саврмених српских критичара и теоретичара, Слободан Владушић, такође истиче окренутост ових писаца самој књижевности и наводи да ће ова скупина писаца остати

запамћена као генерација која је извукла крајње консеквенце постмодерних наговештаја код Киша и Пекића, учвршћујући термин (постмодернизам) и поетику, која је уз све различитости у већини случајева могла бити уопштена као поигравање унутар *књижевног простора* [...] Постмодерни простор се ту показује пре свега као текстуални простор (Владушић 2007: 20).

Појава оваких поетичких позиција код најмлађе генерације српских писаца током осамдесетих година може се посматрати и као реакција на

оно што је у овом периоду све више постајао главни ток наше литературе, а то је књижевност која је настојала да отвори нека табуизирана питања комунистичке Југославије излажући истовремено критици већ деценијама владајућу идеологију. Предраг Палавестра је ову тенденцију савремене литературе означио као један од видова „критичке књижевности“, која се „у име ширих пространстава слободе, активно и критички односи према објективној историјској стварности епохе и која књижевним средствима врши естетску трансценденцију постојећег са становишта могућег“ (ПАЛАВЕСТРА 1983: 144). Овај вид прозе, а посебно романа, Тихомир Брајовић одређује као „новоисторијски“, и за његову средишњу карактеристику узима окренутост „преиспитивању, преиначавању и превредновању доскорашњих истина, званичних чињеница и уверења у светлу актуелних догађаја и њиховог разумевања“ (БРАЈОВИЋ 2009: 69).

Наиме, након смрти доживотног председника републике, као и истовременим уласком читавог источноевропског социјалистичког блока у кризу, почео је да попушта идеолошки притисак, и бројне донедавно забрањене теме могле су да уз већу или мању буку и негодовање продру до ушију шире јавности. Аутори који су у својим књижевним остварењима отварали и обрађивали ове „вруће“ теме, определили су се и за својеврсни вид ангажоване литературе. Међу овим писцима нашли су се како некадашњи учесници народно-ослободилачке борбе и припадници послератног партијског естаблишмента попут Добрице Ћосића и Антонија Исаковића, који су временом све више настојали да проблематизују догме партије, тако и нешто млађа генерација писаца, која се са својим остварењима јавила шездесетих година, у склопу црноталасних и шездесетосмашких струјања. Ови писци (Д. Михаиловић, В. Стевановић, С. Селенић, Ж. Павловић, М. Савић између осталих), настојали су да осветле ондашње прокламовано утопијско друштво са позиције маргине. Ипак, за разлику од краја шездесетих када су политичке структуре веома оштро реаговале на уметничка дела у којима је дошло до преласка преко границе дозвољеног (рецимо случај забране представе *Кад су цвећале ѿшкве*, бункерисање романа *Пријатељи* и више црноталасних филмова), осамдесетих година је простор за дојучерашње непожељене садржаје и непријатна преиспитивања постао много шири, па су књижевна остварења са помињаном тематиком постајала најчитанији наслови. На покушаје режимске репресије, уметници су одговарали организованим отпором.

Насупрот њима, генерација најмлађих, долазећих писаца, потражила је уточиште у искључиво књижевним и фикционалним просторима. Како наводи Силвија Новак Бајцар „они су јавно иступили с постулатом за ослобађање књижевности њених друштвених задатака“ (NOVAK BAJCAR 2015: 47), Као одговоре на наративе о недавној трауматичној прошлости, млади писци су нудили светове фантастике. Њихови узорци су били писци попут Борхеса и Набокова, који су можда и најрадикалније настојали да своје уметничке светове одвоје од стварности.

У односу на неке друге своје вршњаке, попут Светислава Басаре или Радослава Петковића, као и коју годину млађе остале поетичке сапутнике, Драган Великић се нешто касније афирмисао на нашој књижевној сцени. Након две збирке прича, *Поїреџан ѿокреїї* (1983) и *Сїїаклена баџїїа* (1985), овај аутор је већу пажњу критике и публике привукао тек на крају девете деценије романом првенцем *Via Pula* (1988)¹, који је ушао у најужи избор за НИН-ову награду, добио награду „Милош Црњански“, и доживео више издања.

У питању је роман у коме се даје културноисторијски пресек града Пуле, који се почевши од овог првог Великићевог дужег остварења позиционира као повлашћени простор његове романескне прозе, да би то остао до данашњег дана. У књизи се даје историја овог медитеранског града почевши од римског периода и његовог настанка, све до промена које су овај град пратиле у скоријим вековима. Крећући се кроз различите градске топониме и срећући се са различитим приповедачима, писац нас води кроз античко, аустроугарско и италијанско културно наслеђе. Последње поглавље у дугој и богатој историји овог града су промене које су наступиле након његовог припадања комунистичкој Југославији – одлазак Италијана и долазак нових становника из различитих крајева комунистичке државе, од којих је један и отац једног од јунака и приповедача романа. Управо због ове своје дуге и богате историје Пула је и изабрана као средишња тачка Великићевог књижевног света. Према виђењу једног од приповедача овај град је место на коме се сусрећу Медитеран и Средња Европа, као и последња тачка Европе након које почиње Азија. Ради се о простору на коме се мешају културе и народи који их са собом доносе. У окриљу овог града речи су међусобно измењивали Италијани, Немци и „Морлаци“.

Овај роман, као и неке своје потоње, Великић пише по угледу на форму бедекера, у коме ће бити сачувани сви значајни догађаји и личности који су кроз град Пулу прошли. Писац и његов главни приповедач имају амбицију да роман буде „тачка одакле се виде слојеви града, црна кутија у којој су забележени сви који минуше градом“ (VELIKIĆ 1988: 113).

Будући да нас кроз путовање пулским хронотопом воде главни јунак романа, психијатар Бруно Гашпарини и његови с ума сишавши пацијенти, становници пулског азила, времешни Карло Кустер, син инжењера Ханца Кустера, једног од градских градитеља, и сведок скоро свих промена у Пули током двадесетог века и Лука Антонијевић, песник и наркоман, син некадашњег комунистичког функционера, поставља се питање веродостој-

¹ Занимљиво је да и Сивија Новак Бајцар види Великића заједно са Радославом Петковићем као аутора који је на неки начин био по страни у оквиру помињане књижевне генерације. Према њеним речима ова два аутора су „донекле били изван главне струје ‘младе српске прозе’, не толико због година (њихов вршњак је Светислав Басара), колико због привржености романескној форми, која се није радикално удаљавала од категорије референцијалности и није предавала једнозначној могућности класификовања као ‘кратка проза’“ (NOVAK BAJCAR 2015: 47).

ности исприповеданог. У причањима о највећем истарском граду мешају се фикција и оно што се стварно одиграло. Гашпарини, који је и сам неко време провео и као пацијент пулског азила, и његови пацијенти не разликују јаву и сан. Тако Пула постаје један митски простор, који се смешта између реалног и сањаног, између историјских факата и легендарних прича.

Као и у случају стваралаштва неких других српских постмодерниста из осамдесетих година и у роману *Via Pula* ониричка фантастика игра значајну улогу². Један знатан део романа чине снови Бруна Гашпаринија, који је у овој књизи означен и као *Госпођар снова*, како носе наслов и поглавља посвећена садржајима његових сањања. Поред ове ониричке компоненте, Великићев роман у себи доноси и ерудитну. Наиме, у текст своје књиге аутор је уткао и бројне референце на личности, као и на њихова дела, које су током историје биле ближе или даље повезане са овим градом. Према речима само њеног писца, књига о граду Пули је најпре била замишљена као збирка прича о уметницима „од Дантеа, Микеланђела и Казанове, до Стендала, Цанкара и Џојса“, који су неко време боравили у Пули“ (VELIČIĆ 2010: 12). Из овог низа у роману су преостале реминисценције на Стендала и Цанкара, али најпре на Џојса. Славни ирски писац и његова породица чине значајне ликове у галерији романа, а на више места се и алудира на места из његове прозе, а писац на пар места у роману прикривено цитира и неке значајне биографске изворе о њему.

Наредни Великићев роман *Асџрајан* (1991) оцењен је, када се појавио, као дело којим овај аутор „додатно оснажује већ чврсто засновану постмодерну парадигму новије српске прозе“ (ПАНТИЋ 1994: 189). Роман је у маниру постмодернистичке литератуоцентричности у средиште ставио лик писца и његово стваралаштво, истовремено комуницирајући са бројним другим књижевним текстовима. Главни јунак романа је писац у настајању Марко Делић, који се налази у потрази за књижевно употребљивим темама.

Иако је *Асџрајану* лако одредити средишњу тачку – како смо већ рекли у питању је дело изражене литератуоцентричне и метатекстуалне оријентације – још његови први критичари су осетили да се ради о књизи „асиметричне и аритмичне структуре“ (ПАНТИЋ 1994: 189). И заиста, чини се да Великић овим поводом није остао имун на неке књижевне трендове који су доминирали у последњим годинама социјалистичке Југославије. Тако, већ прва реченица која гласи: „Сви срећни комунисти личе једни на друге, сваки несрећни комуниста несрећан је на свој начин“ (VELIČIĆ 1991: 11), наговештава помињању двоструког романа³. Поред поигравања са једним од најпо-

² О улози снова у делима припадника „младе српске прозе“ видети рецимо текст Ала Татаренко „Сан о стварности и стварност сна (онирички дискурс у српској постмодерној приповеци)“ (ТАТАРЕНКО 2008: 166–178)

³ Није можда занемарљиво приметити да парафразом славне Толстојево реченице почиње и Набоковљев роман *Ага*, будући да је овај писац представљао једног од кључних аутора наших постмодерниста.

знатијих романескних почетака у светској књижевности, наведена реченица, која је истовремено и почетак романа који почиње да пише Марко Делић, сугерише да ће се и та фиктивна књига упустити у актуелну тему краја комунизма. Наиме, роман који Делић намерава да напише требало би да буде роман о грађанском, ишчезлом Београду:

Али, пажљивом шетачу неће измаћи из видокруга мале оазе тишине у старом делу града, који се од рата распада због старости и небриге. У двориштима невидљивим са улице, чуче стари Београђани као нека истребљена врста, скривени у резерватима, далеко од очију гомиле чији погледи круне трошне фасаде. Мермерна стубишта кезе се леденим ребрима радијатора који су пре рата грејали чисте хаусторе. Између справа-това вуку се дотрајали лифтови.

Заљубљеник у велелепне куће питаће се у чуду: Где су ти људи који подигше задужбине, позоришта, цркве и болнице?

Не журимо! Баш о тим добротворима жели да пише наш јунак док у врелом августовском поподневу шапуће упорну реченицу са почетка романа и опрезно се удаљава од узнемирене гомиле.

А иза тамних драперија, у хладњикавим и влажним становима Старог града и Дорћола, Палилуле и Врачара, шапућу остарела београдска господа, као ретке птице у кавезима. Окупљају се за славе и Божић, давно већ свикли на ритам хорди што крајем рата преплавише њихов град. Једине реликвије које сачуваше јесу опуштен говор, оно обавезно „господине“ и „госпођо“, мало порцелана, икону, парче пиротског ћилима, сребрни ибрик, кандило. Ти ретки примерци предратних грађана неоптерећених лажним породичним грбовима и бечким родословљем још увек зраче мутним сјајем (VELIĆ 1991: 14).

Након оваквог почетка, деловало је да ће се Великић у свом другом роману заједно са својим јунаком Марком Делићем окренути приповедању о пораженој грађанској класи, какве су у том времену писали Светлана Велмар Јанковић и Слободан Селенић, и да ће *Асџрајан*, попут *Лајума* и *Очева и оца*, бити још један роман из кога ће након толико година поново проговорити припадници овог пораженог и потиснутог друштвеног слоја, који су са животне сцене или на њену потпуну маргину гурнули ратоборни дошљаци („Београд је имао највећу миграцију, и ту су непријатељи народа, читав један други народ, платили високе рачуне. Због неограниченог прилива ‘динараца’ из свих крајева земље, такозваних ослободилаца, обрачуни у Београду биће трагичнији“ (VELIĆ 1991: 33)). Наш главни град након истребљења изданака грађанске класе бива, према виђењу писца и његовог јунака, место који културолошки више припада Истоку и Азији: „У парку испред железничке станице жене у димијама. Пиште зурле. Београд или Дамаск“ (VELIĆ 1991: 62).

Као и романи горе поменутих аутора, и Великићев роман је приповедао о неким, до пре само неколико година, табуизираним темама. Таква тема је било и страдање београдске и српске омладине на Сремском фронту:

Исте ноћи кренуо је одред београдских ђака наоружан дрвеним пушкама у први бој. Плитки ровови, на брзину ископани невичним пушкама градске младежи, пружали су слаб заклон.

Велики znalци војне стратегије одабрали су равницу Срема као идеални полигон за одстрел београдске младежи у борби прса у прса, са непријатељем који се повлачио. Сремски фронт прогутао је ону неизбежну опозицију студената и ђака која би после рата разобличавала перфидне игре партизанске власти. Било је и других разлога. Зли језици кажу да је проценат погинулих на ратиштима широм Југославије у окршајима са непријатељем био катастрофално мали у односу на завидан број жртава братоубилачких обрачуна. Сремски фронт ублажио је донекле такве диспропорције.

Много година касније, приче преживелих ширене завереничким шапатам на породичним славама, подсећале су на надреалистичка сновиђења. Али, и у партизанима је било надреалиста (VELKIĆ 1991: 127).

Ипак, како роман одмиче тако се све више удаљава од приче о Београду и његовом ишчезлом грађанском слоју. Прича се просторно све више шири, па тако пратимо путовање и боравак главног јунака у Лондону, на курсу учења језика, да би са његовим повратком у Пулу и преузимањем наслеђа које му је оставио мајчин рођак добила сасвим други ток. Упоредо са преласком у Пулу и прихватањем наследства Марко Делић одустаје од покушаја да напише роман о грађанском Београду. Тако овим чином и сам роман добија једну сасвим другу форму. Бочни рођак са којим је приликом служења војног рока у Пули Великићев јунак успоставио присан однос, и кога неколико година потом и наслеђује био је члан истарског огранка тајног друштва ходача и познаваоца маслачака. Током свог боравка у Пули и главни јунак бива суптилно врбован од стране овог удружења да постане њихов члан. Тако *Асџрајан* у својој другој половини постаје повест о тајном друштву, што је један од топоса постмодернистичког романа. Овај текст и његово тајно друштво „Архаке“ се дозива, са тек коју годину раније објављеном, Басарином *Фамом о бициклизџиима* (1988) и њеним *Бициклизџиима ружиној крстиа*, као и малом браћом из Ековог *Имена ружје*, које је и у Југославији у другој половини осамдесетих сеткло велику популарност, и тајним удружењем из Пинчоновог романа *Објава броја 49*, који је на српском језику у преводу Давида Албахарија објављен годину дана након појаве *Асџрајана*.

Оваквим поступком Великић одбацује слику писца као неког ко на видело дана износи потиснуте историјске чињенице, већ идеал постају картографи⁴, попут оних који су у Совјетском савезу тридесетих година стварали лажне документе

⁴ Можда и најчешће цитирана реченица *Асџрајана* гласи „Време је за картографе“, и њу је за мото једног од поглавља у свом чувеном роману *Судбина и коменџари* (1993) искористио Радослав Петковић. Овим цитирањем Великићевог романа Петковић је указао и на дијалог који се водио између ове две књиге, пошто се и у Петковићевом роману, као и код Великића, може у једном врту променити идентитет и постати неко сасвим други. Овај врт

тада су факсифициране мапе, планови градова, метро-карте, географски атласи. Стварала се једна лажна картографија коју су производили институти, заводи, читаве екипе стручњака, механизам који је сигурно обухваћао стотине тисућа људи. Све је требало да буде погрешно, како би се сачувале маскоте и панои. Грешка је постала врхунски принцип. Замислите тисуће стручњака чији је свакодневни посао што луцидније премијештање ријека и језера, планина и долина, од Балтика до Камчатке“ (VELIKIĆ 1991: 188–189).

Тако идеал заправо постају они који се чињеницама прошлости и другим елементима реалног слободно поигравају и стварају један сасвим нови свет.

Попут Басаре и његовог чувеног списка могућих чланова тајног удружења на крају *Фаме*, у коме се мешају фиктивне и историјске личности са пишчевим савременицима и познаницима, и Великић се у свом роману поиграва са могућим члановима братства и његовом утицају на историјска збивања. Чини се да је један од могућих чланова овог тајног друштва и сам Лењин, коме се у роману посвећује доста простора, а ако не он, то свакако јесте његов блиски сарадник, интернационално познати агент и завереник Рудолф Грабнер, аутор једног од кључних текстова ове опскурне организације. Такође, један од чланова удружења са којим Делић понајвише комуницира и који га упућује у његове тајне зове се Ханс Мајер. Име асоцира на чувеног немачког историчара књижевности и критичара, који је био познат и превођен и у ондашњој Југославији. Сродност са неким од претходно набројаних романа, као и са уопште постмодернистичким романом популарним на свесткој сцени осамдесетих година јесте и кокетирање са заплетима и жанровима тривијалне литературе. Наиме, главни јунака *Асџрајана* прижељкује да се након конспиративног рада за организацију „Арhake“ у пензији посвети писању криминалистичких остварења. Отуда и помињање неких познатих аутора овог популарног жанра попут Ле Кареа који је такође пре књижевне имао обавештајну каријеру.

Поред коришћења постмодернистичког топоса о завери, Великић се старао и да свој роман испуни и реминисценцијама на бројне писце и цитатима из низа разнородних књижевних текстова. Као једна од најзначајних књижевних фигура у Великићевом роману искрсава Владимир Набоков, који је и сам боравио као дете на одмору на обалама Јадрана, и чија је промена адреса, језика и идентитета, нека врста узора главном јунаку *Асџрајана*. И у вом роману се појављује Џојс, а роман својом радњом обухвата већину топонима, мислимо ту на Пулу, Трст и Цирих, између којих се одвијао живот аутора *Уликса*. Поред места карактеристичних за Џојса, роман обухвата топониме који су карактеристични за Милоша Црњанског, попут Лондона и Јан Мајена. Поред тога Црњански и његов извештај о јадранским плажама

ће касније осванути и у још једном остварењу савремене српске прозе које потписује члан Великићеве и Петковићеве генерације. У питању је Милета Продановић и његов роман *Врћ у Венецији* (2001).

се цитирају на јеном месту у роману, а Великићева књига доноси у себи цитате и Андрића, Крлеже, Његоша, Хандкеа, Борхеса, који су мање или више функционални у његовом ткиву. Из наведеног се да закључити и о извесном еклектицизму *Асџрајана*, као и жељи његовог аутора да што више нагласи текстуалну природу романа који је саграђен од цитата, алузија, познатих сижеа. Није необично отуда што и последњи девети део романа носи наслов „Палимсести“.

2. ИЗМЕЂУ ДВЕ ПОЕТИКЕ.. Уласком у деведесете године постмодернистички прозни модел у младопрозаистичкој изведби учинио се, у радикално измењеним околностима распада државе и крвавих сукоба, који су се у југословенском и постјугословенском контексту перципирани као повратак историје са великим И, неактуелан и неадекватан да одговори на изазов нове епохе. Његово „порицање значаја актуелне историје, па и историје уопште [...] је допринело да домаћа постмодерна књижевност у новим околностима изгледа напросто немодерно“ (Тасић 2009: 49). Отуда су бројни постмодерни писци тражили нове путеве за своју уметност. Као најилустративнији пример најчешће се узимају тзв. канадски романи Давида Албахарија, попут *Снежної човека* (1995), *Мамца* (1996), *Геца и Мајера* (1997) и *Свејској џујџника* (2001), у којима се овај аутор окренуо рецентним историјским и политичким темама, повезујући их са трауматичним збивањима која су се на југословенском тлу одиграла пола века раније, односно током Другог светског рата⁵. Промену у својој прози начинио је и Великићев вршњак Светислав Басара, најпре уграђујући у прозна остварења која су била грађена према постмодернистичком моделу, попут *Уклејше земље* (1995), недвосмислене алузије на актуелна историјска збивања. Овај писац се касније, у другој и трећој деценији 21. века, окренуо романима на граници журнализма, који су уз помоћ сатире и сарказма, обрађивали актуелне политичке догађаје, као и теме из ближе и нешто даље прошлости.

Као што је касније од својих генерацијских сапутника стекао ширу афирмацију, Великић је, чини се, у односу на наведене ауторе нешто спорије напуштао поетичко наслеђе осамдесетих и почетка деведесетих година⁶.

⁵ Како у својој студији *Маје времена*, која је посвећена управо променама у српској постмодерној прози при судару са новим бурним догађајима у последњој деценији двадесетог века на примерима неколико писаца (Албахари, Петковић, Петровић), наводи Силвија Новак Бајцар: „Искуство хаоса и деструкције граница Југославије добило је најрадикалније форме у прози Давида Албахарија [...] који је на страницама својих романескних дела *explicite* призивао раније одбачену историју. Ова промена је била утолико изненађујућа јер се повезивала с (новим у његовом стваралаштву) уверењем да управо историја конституише и детерминише људске судбине“ (NOVAK BAJCAR 2015: 259).

⁶ Нису сви припадници младе прозе осамдесетих година у деценијама које су уследили значајније променили своја поетичка опредељења, неки попут Миленка Пајића, Немање Митровића, и делом Ђорђа Писарева, и много касније су остали верни неким својим књижевним афинитетима из осамдесетих година.

Његов трећи роман *Хамсин 51* (1993) чијим цитатом смо и започели текст, умногоме понавља неке од образаца из *Асџрајана*. И у њему је главни јунак писац, прецизније речено ради се о песнику Николи Гаврићу, који такође лута кроз време и простор покушавајући да пронађе своју истинску инспирацију. Иако се у њему појављују одједи актуелних збивања и тек започетог рата (радња романа почиње лета 1991) и све чешћих одлазака младих интелектуалаца у егзил, као и у случају претходног Великићевог романа и овде превагу над оним реалним и опипљивим односи хипотетичко и измаштано. Прво ратно лето Никола Гаврић, док се његова супруга и син у незгодном тренутку налазе у Опатији, проводи сам у Београду, уживајући у емотивној вези са нешто старијом преводитељком и научницом. Током овог периода он замишља и разматра своју потенцијалну будућу књижевну каријеру, која ће се, такође, великим делом одвијати ван граница његове земље, и током које ће он, као и главни јунак *Асџрајана*, мењати идентитете, језике и адресе.

Актуелна тема нове српске емиграције наговештена у *Хамсину 51* постаје доминанта наредног Великићевог романа *Северни зиг* (1995). Међутим, иако приповеда о неколицини младих београдских интелектуалаца мање или више невољно, због познатих историјских прилика, настањених почетком деведесетих година у Бечу, Великић и у овом делу даје предност литерарним обрасцима и великим књижевним фигурама попут Џојса, Кавафија и Песое. Роман је такође испуњен и цитатима и алузијама на њихове текстове. Посебно место добија прича о Џојсу и Нори и њиховим пуљанским и тршћанским данима, која стоји у паралелном односу са савременом причом о новој српској емиграцији. Иако ношена бурама савремених политичких збивања, Великићева главна јунакиња, академски проучавалац Џојса, остаје понајвише загледана у литерарне светове поменутих модернистичких класика.

Ово кретање између светова фикције и савремених збивања, али и између различитих поетичких опредељења, Великић је наставио и у свом наредном остварењу. Ради се о *Данићеовом џирију* (1997), који можемо одредити као још један „асиметрични“ и „децентрирани“ роман овог писца. Разнотоност која се у роману може уочити проистиче овај пут такође из уметничких раскршћа епохе у којој је настао, али и из поетичких двоумљења самог аутора. Као и у случају претходног романа, и у *Данићеовом џирију* се тематика егила укршта са књижевним наслеђем и приповедањем о писцима и читаоцима, с тим што је овај литерарни аспект дела још више подвучен у односу на *Северни зиг*. Ова компонента која роман повезује са наслеђем осамдесетих година и Великићевом прозом из тог периода посебно до изражаја долази у лику Дамјана Савића, једног од главних протагониста романа. Овог свог јунака писац означава превасходно као читаоца, и по томе је он типична фигура из младопрозаистичких наратива. По образовању италијаниста, фасциниран Дантеом, он је и библиотекар непрестано окружен књигама, распоређен у магацину Народне библиотеке. Овај пасионирани

читалац, који искуство прочитаног и имагинарног претпоставља стварном, себе карактерише на борхесовски начин, наводећи да се налази у лавиринту састављеном од књига које чита:

Нисам у Африци, ја сам у лавиринту. У најстрашнијем лавиринту. Мој лавиринт има облик праве линије, а праве линије су бесконачне. Из мог лавиринта се не излази. Из књиге се не може изаћи када се једном у њу уђе. Једна књига је тек десетак кубних сантиметара, али само док се боца не отвори, док дух не изађе, онда је запремина књиге немерљиво већа (VELIKIĆ 2017: 127).

За овог Великићевог читалачког Одисеја не постоји искуство ван оног написаног и прочитаног, сво знање се већ налази у књигама, све што је могло већ се догодило:

Ако би све књиге које имају божанску супстанцу одједном експлодирале, настала би страшна космичка експлозија и свемир би се још више проширио. Када бих имао моћ да у сваком часу употребим речи, читаве стране, одломке и поглавља која сам посисао са оловних слова, надувао бих се као свемир, постао бих Бог, нико не би могао да ми одоли. Више није потребно мислити, све је одавно смишљено, створено и записано [...] Сва будућност се већ догодила у прошлости (VELIKIĆ 2017: 127).

Крећући се кроз, између осталих, прозу и поезију Орфелина, Бодлера, Борхеса, Набокова, Киша, Флобера, Андерсена, Јанка Полића Камова и других, чије цитате наилазимо и у Великићевом роману, Дамјан се поистовећује са њима. Тако, док својој љубавници Весни Долетис он приповеда о берлинским данима Владимира Набокова, Савић између аутора *Лолитте* и себе ставља знак једнакости, а његов монолог је час у трећем, час у првом лицу:

У Берлин смо дошли предвече, на једну од његових бројних железничких станица. Још увек је време парних локомотива и облаци дима гутају путнике на перону. Призор је архетипски, нико га не доживљава први пут. У том граду Владимир је као у кошници населио стотине судбина и када је петнаест година касније дефинитивно напустио Берлин, за њим је остала пурпура МИ

Зашто пурпура – питала је Весна. – И ко је Владимир?

Није важна боја, али градови уочи рата имају боју пурпура, рекламе на паноима и неонске цеви мутне су, залирене млечним сјајем. Смрт се најављује блештањем ноћи. Владимир? То сам могао бити и ја.

И нисам био само у Берлину, окусио сам Еден једне предратне Европе [...] (VELIKIĆ 2013: 120–121).

Други кључни лик Великићевог романа такође долази из света књижевности. Али он није (само) читалац, већ и писац. Ради се о Лабуду Ивановићу, рођеном београђанину, одраслом у Пули, који ће живот завршити у егзилу у малом баварском месту током деведесетих година. Његова заоставштина

доспева у посед Народне библиотеке, и о њој бива задужен да се стара Дајман Савић, и у тој тачки се судбине ова два лика романа пресецају. Дамјан ће приредити и његове необјављене рукописе, што сазнајемо и фуснота четвртог дела романа *Године дућих корака*, који доноси биографију Лабуда Ивановића, врло могуће из пера америчког професора Розенберга. У овом делу се, поново борхесовски, цитирају, посебно у фуснотама, многи одломци из Лабудових фикционалних рукописа – из његових постхумно објављених дневника, из последњег најобимнијег романа *Шизма* итд. Тако синтагма *Данићев џири* у наслову романа може бити схваћена и као упућивање романа на своју сопствену литерарну природу и порекло, трг који се зове према великом италијанском песнику, чији је Дамјан посвећени читалац и изучавалац, може бити само трг књижевности.

Ипак, како роман одмиче све више се уочавају и његове друге тенденције и слојеви, а Дамјан Савић од једног од главних ликова чијим представљањем роман и почиње, постаје све више име из његових фуснота. У свој роман Великић је уткао, како смо већ поменули, актуелну егзилантску тематику, али и као одговор на крај социјализма и распад неких бивших социјалистичких држава, он даје у *Данићевом џири* и визију Средње Европе и средњоевропских интелектуалаца. Овај транснационални културни идентитет Великић, чини се, нуди као алтернативу бившим вишенационалним социјалистичким земљама које су се распале. У својим романима се овај писац и иначе, почевши од *Северној зида*, све више окреће и простору Средње Европе који се придружује оном медитеранском, и такође постаје препознатљиво обележје његове прозе.

У роману се ова културна концепција Средње Европе успоставља помоћу лика америчког професора Адама Розенберга, који и сам има далеко средњоевропско порекло и који својим истраживањима и трагањима фундира и сопствени идентитет. Овај историчар књижевности дошао је на замисао о писању хибридне књиге о тројници срдњоевропских писаца Мађару Оту Корањију, Србину Лабуду Ивановићу и Румуну Корнелу Бузеу. Иако су били различите националности и писали на различитим језицима, сва тројица аутора су били део једног истог културног круга, што потврђују и њихове сродне теме, међусобно дубоко књижевно разумевање и идентичне животне судбине – сва тројица ће живот завршити као егзиланти. И Корањи, и Ивановић, и Бузе су били производ и инкарнација истог архетипа, који на овом поднебљу постоји. У потпори ове своје визије Великић користи и бројне цитате из редова писаца које најчешће повезујемо са поднебљем централне Европе – ту су Броч, Музил, Канети, али и Данило Киш, који понајпре стоји као модел за ове Великићеве фикционалне писце, и из чијег романа *Пешчаник* и потиче презиме Розенберг. Уосталом, Киша међу средњоевропске писце сврстава и Кундера у свом познатом есеју *Ошетији Зайаг или џирија Средње Европе*, који је утицао на поновна разматрања овог културноисторијског простора. Такође, и Великићева визија средњоевропских писаца има своје изворе и у Кишовој есејистици. Наиме, иако је и сам имао

амбивалентан однос према „средњоевропским темама“ аутор *Пешчаника* у својим варијацијама на поменуте теме даје и следећу слику писца са овог поднебља:

Како је већ сама свест о припадности средњоевропској култури у крајњој линији дисиденство, то писац кога називају средњоевропским, или који сам себе признаје таквим, најчешће живи у изгнанству [...] Изгнаном из завичаја свог језика, писцу не остаје ништа друго до његов језик, као знак његовог изгнанства. И он сад пише на свом језику, као једини који, по цену коју је за то платио, није подлегао „изгнанству синтаксе“, (Киш 2012: 139).

На концу, упркос бројним напорима, путовањима и сусретима Розенберг не успева у свом науку, његове идеје се расплињују, замишљена хибридна студија остаје недовршена, а завршница Великићевог романа стоји у другом знаку. Последњи делови романа доносе кулминацију сећања на неколицину генерацијских пријатеља из Пуле, од којих је један био и Лабуд Ивановић. Повод за сећања и поновна окупљања оних још живих другова представља промоција хрватског издања последњег Лабудовог романа у Пули, али и успех драмског остварења *Фурешџи* Риналда Клемена, још једног члана некадашњег младићког друштва. Финиш *Данићеовој џири* налази се управо у знаку онога чиме се бави Клеменова драма, која настоји да на светлост извуче неке заборављене приче из блиске историје града Пуле, које се преплићу и укрштају са раним сећањима њеног аутора. Таква је управо прича о Фелицији Пропат, Италијанки из Пуле, давној симпатији Риналда Клемена, чији је отац био припадник малобројне и касније заборављене групе Италијана из Монофалконезеа која се због својих комунистичких убеђења уселила након Другог светског рата у Истру, баш онда када су је бројни њени становници италијанског етницитета напуштали и одлазили са друге стране границе. Многи од ових придошлица су се нашли под надзором државних органа, а неки од њих чак и на Голом отоку, а док је Фелиција напустила Пулу и отишла за Италију шездесетих година, када су границе постале проходније, остављајући у Клеменовој души неку неодређену чежњу.

У знаку изгубљеног времена налази се и *Ејило* Великићевог роман у коме се даје списак предмета који су се нашли у антикварници „Данте“, која се налази на некадашњем истоименом тргу у Пули. Иза сваког од тих предмета – фотографије, цепног сата, кућне ваге, стакленог постоља, ковчега, држача за новине, лампе, печата и прстена – налази се по једна прича, коју ове ствари попут мадленце из Прустовог романа оживљавају. Тако Великићев роман прелази пут од својеврсног литерарног трга у свом првом делу до антикварнице у којој се крије изгубљена прошлост, и до које се може доћи искључиво писањем и приповедањем.

Овакве разнородне тенденције, додуше знатно суптилније, испољава и наредни знатно компактнији Великићев роман *Случај Бремен* (2001). С

једне стране презиме његовог главног јунака, несвршеног историчара Ивана Базарова, преузето из Тургеневљевог чувеног романа, као и презимена неких других ликова у роману, сведоче о његовом укључивању у мрежу других литерарних текстова. Такође, хиперсензитивни Базаров из овог романа је попут Клемена окренут прошлости. Ипак, јунак *Случаја Бремен* опседнут је прошлошћу и окренут уназад. Заправо, он својом маштом испуњава лакуне прошлости, попут оне о нестанку и судбини сопственог оца на крају Другог светског рата. Његов однос према историји показује се тако као и амбивалентан и садржи својеврсно „дупло дно“. На ову двострукост указују и његове студије историје, које су остале недовршене.

Као и многи други Великићеви јунаци и Иван Базаров је нека врста егзиланта, само је његово изгнанство унутрашње. Са почетком ратних збивања у бившој Југославији он напушта свој рецепционерски посао и повлачи се у сопствени стан, одржавајући са спољним светом само ретке и нужне контакте. Ово његово повлачење је истовремено и одбијање да у догађајима који се збивају око њега узме икакво учешће, па чак ни оно да сведочи о свему што се око њега догађа. Наиме, Базаров је, као рецепционар у хотелу Бристол, био у доброј позицији да, као неко заинтересован за историју, буде медијум који ће послушати приче војних избеглица које су са почетком ратова у тај престонички смештај почеле да пристижу. Тако приче принудно и „привремено“ смештених војних лица у овај хотел као и остали догађаји из овог периода углавном остају ван Великићевог романа.

У овом демонстративном окретању Ивана Базарова од политичких и ратних збивања која се одигравају пред његовим очима, можда се може видети и коначни прелом писца романа, самог Великића, да не подреди своју литературу пошто-пото приказивању тек завршених историјских збивања – иако су му се неке приче, попут оне о избеглицама из хотела Бристол, „нудиле“ – као што су то урадили неки други писци који су инситуирали на нужности ангажовања књижевника упоредо и након свега што се збило⁷.

3. РОМАНИ СЕЋАЊА. Након различитих поетичких дилема које су се указивале у Великићевим романима из претходне деценије, са уласком у нови миленијум је сасвим јасно смер његових фикционалних остварења почео да добија други правац. Дилема избора између проживљеног искуства или искуства књижевности чини се да је коначно разрешена. Са ове тачке гледишта је роман *Руски њрозор* (2007), један од његових најуспелијих за који је добио и прву НИН-ову награду, остварење у коме је писац исцртао обзоре свог новог разумевања литературе, доста другачијег у односу на његова младопрозаистичка полазишта из осамдесетих година.

⁷ Ову тежњу ка непосредној ангажованости писане речи Великић је пренео и остварио у својој есејистици, објавивши више колумнистичких и есејистичких књига, које имају за предмет непосредну друштвену стварност, њене проблеме и неуралгичне моменте. Овакву усмереност овог дела Великићевог опуса сугеришу већ и наслови неких његових есејистичких књига попут: *Yu-tlantida*, *Дейонија*, *Сјање сивари* итд.

Чини се да је у случају овог романа Великић поетички освестио дилеме које су се налазиле у противречностима неких његових претходних књига. Као и у случају већине претходних остварења и главни јунак овог „романа омнибуса“ је писац. У *Руском ѝрозору*, односно пре свега у његовом најобимнијем средишњем делу који носи наслов *Возови* сусрећемо се са романом о уметнику модернистичког типа у којем пратимо његово унутрашње сазревање. У овом делу пратимо животну путању главног јунака Рудија Ступара све до тренутка његовог уметничког сазревања које ће му омогућити да напише текст који смо управо прочитали.

Што је најважније, оно што Рудија до уметничког сазревања доводи је стечено животно искуство, јер „уметност се не измишља, уметност се примећује“ (Великић 2012: 232). Како Рудију говори један од његових учитеља на том путу:

Истински доживљај се не измишља [...] Тек на високим температурама се дешавају процеси. Душа писца је као висока пећ. Прво мораш да заложеш ватру. И да је више не гасиш. Ја никада нисам завидео писцима који су то по занимању. Јер шта то значи? О чему ће да пишу ти професионалци? Измишљене повести које нису никада доживели? Уживљавање. Да, али само у оквиру који намеће голи живот. Приче су за мене увек кавези. Имам право само на ону причу у којој се крећем. Она је мој једини свет. (VELIČIĆ 2007: 211–212)

Зато и пратимо животна путовања и лутања Рудија Ступара, од родног малог панонског места преко студија у Београду, све до напуштања земље и живота у Будимпешти, Минхену и Хамбургу. Током својих вишегодишњих лутања Ступар се труди да живи што више различитих живота. Бави се различитим занимањима (од конобара, шетача непокретних, преводиоца, радника у мртвачници), ступа у љубавне везе са бројним женама, где такође прелази пут од невиног и несигурног момка, до човека који користи услуге лучких проститутки, и сусреће се и дружи са различитим људима, јер „писац који нема увид у подлогу и наличје, у позадину ствари о којима пише, тај остаје на нивоу форме, на нивоу курсева креативног писања“ (VELIČIĆ 2007: 212). Потребно је, како се и у роману наводи, осетити „голи живот“. Иако не успева да оствари своју прву жељу да студира глуму и постане глумац, Руди крећући се кроз живот и различите доживљаје спознаје способност да пише и оствари се у другој професији која му омогућава да буде неко други, да говори различитим гласовима и живи и животима других људи. Великић користи добру стару метафору живота као путовања да представи Рудијево животно сазревање и раст. Када стекне довољно искуства, он се враћа назад у своју земљу да испуни своју списатељску судбину.

Иако се у роману врло јасно предност даје књижевности која је плод животног искуства, ово Великићево романескно разматрање рађања једног писца не пролази без дијалектике. На своме путу Руди Ступар се сусреће са различитим саветодавцима, од којих је један и Данијел Мајсторовић,

паралисани диригент чија исповест Рудију је насловљена као *Зайиси из живоїта малоїрађанина* и чини први део романа. За разлику од Рудија који је непрестано у кретњу и скупљању различитих искустава Данијел је његов статични антипод („Читава поподнева сам проводио у комори властите собе, том покретном кинематографу у којем се годинама мењао репертоар, тако да су екстеријери у мом пубертету били замењени екстеријерима“ (VELIĆIĆ 2007: 50)), који је са олакшањем дочекао несрећу која га је кретања ослободила. Он је неко ко заговара измишљање сопствене биографије, и ко маштање претпоставља доживљају. Зато је и његов омиљени писац из детињства Карл Мај, који је „производио даљине окружен зидовима своје куће“ (VELIĆIĆ 2007: 63). Није необично онда и што је Данијелова исповест део романа са најочљивијим литерарним алузијама, најпре на *Зайисе из њог-земља* Достојевског, чије прве реченице на свом почетку и призива. Ипак, Руди стиже до свог циља и свог романа баш захваљујући томе што је сасвим супротан Данијелу („Није Данијел. Он је Руди. Не седи већ ступа. Зато је Ступар“ (VELIĆIĆ 2007: 257)). Тиме Великић недвосмислено даје предност оној врсти књижевности која се рађа из искуства и из додира са голим животом, само таква литература може нешто да саопшти.

Важну компоненту у књижевности коју ствара главни јунак *Рускої ѡрозора* чине сећања, јер „писање је откопавање, рад археологије“ (VELIĆIĆ 2007: 181), како каже још један учитељ, кога чини се он следи на путу сазревања, писац Константин Иванић. Такође, његовим речима „писање је увек поглед уназад“ (VELIĆIĆ 2007: 183). Ипак, иако Рудијева књижевност настаје од сећања на догађаје и сензације које је доживео, пошто је „само мали део наших сећања језички [је] обрађен и образује кичму имплицитне животне повести“ (ASMAN 2012: 23) неке дилеме остају отворене. Тако се у роману и постављају питања „Каквим је хиром памћења сачуван тај тренутак? Зашто баш те речи да се упишу у Рудијеву меморију“ (VELIĆIĆ 2007: 133).

У знаку сећања стоје и неки други Великићеви романи објављени у двадесет и првом веку *Досије Домашевски* (2003), који је иако објављен пре *Рускої ѡрозора*, заправо је, по сведочењу самог писца, започет након њега, *Бонавиа* (2012) и *Иследник* (2015), за који је писац добио другу НИИ-ову награду, и који је вероватно и најдоследнији представник овог новог поетичког опредељења писца, према којем књижевност све више постаје сећања и писање сећања. У њима Великић поставља питања слична онима над којима окапавају и неки савремени проучаваоци феномена сећања: „Можемо ли да верујемо ономе што нам сећање прибавља? Можемо ли себи дозволити да не верујемо? Да ли је део људске природе да се непрестано бори да живи без сећања само да би била вечно ухваћена у замку њених пипака или изгубљена у њеним маглинама?“ (ВЛАТ 2015: 320).

Није необично да најраније објављени роман из низа који стоји у знаку ове велике теме *Досије Домашевски* представља и својеврсни дијалог са Великићевим првим објављеним романом из осамдесетих *Via Pula*. Намигивање које је у познијем тексту писац упутио свом првенцу остварује се и

узгредним помињањем главног јунака *Via Pule* психијатра Бруна Гашпаринија, као и развијањем мотива о пројекатнтуту Домашевском који се у првенцу тек овлашно спомиње. Наравно, ту је и Пула, повлашћени град Великићеве прозе који је у средишту оба романа, као и азил за умоболне, као једна од његових најмаркантнијих грађевина. Иако се многе ствари међусобно дозирају, заправо је све другачије. За разлику од првог романа који је био прожет ониричком фантастиком, и насељен ликовима чудацима, у *Досијеу Домашевски* главни јунак романа Адам Васић, се десет година након последњег боравак враћа у родни град на тридесетогодишњицу матуре са намером да подигне послењи новац са рачуна скоро преминулог оца. Ови разлози за повратак, постају добар повод да се кратки боравак у вољеном граду искористи као прилика за оживљавање минулих дана, од раног детињства, све до првих сексуалних и љубавних искустава и матуре, након које је отишао на студије у Београд. Пулски топоними, будући да се „сећање [се] често сједињује у објектима, местима, споменицима“ (ВЛАЈТ 2017: 324), представљају окидач да се она веродостојно активирају. Простор овог града постаје идеалан за отварање различитих „хоризоната сећања“ главног јунака:

Узбуђење расте пред излогом кројачке радње где Адам редовно застане на повратку кући. Укус Сандриних пољубаца још осећа у устима. Минијатурни модел *синџер* машине, парче платна са редом дугмади на ивици, игла која тако брзо пролази штепом, и као да не излази из перфорације маленог постоља. Светлост је близу. Губи се излог кројачке радње. Успорити, стати пред следећим излогом. Самоуслуга, редови флаша. Облик који узбуђује. За који трен излетеће чеп. Млаз пене зауставља дах. Адам, згрчен над Сандриним телом, губи редослед трговина. Купелвизерова палата. Хладни мермер хаустора. И лед. Паул Купелвизер, фабрикант леда, оснивач града. Густе бакенбарди најављују длакаво тело. Као тело наставника физкултуре на плажи Валсалина. Заустављен је коначни час. Не мислити. Потпонути у шуму слеплених тела. Ишчезну је у мраку зид гробља. Лизета под балдахиним хумке. Црвени лампиони пред вратима бордела. Сва тела су сада једно тело. Сандрино тело (ВЕЛИКИЋ 2014: 46).

Ипак, пошто „памћење појединца [зато] обухвата далеко више од онога што је садржано у фондусу незаменљиво личних искустава. У њему, појединцу, увек се укрштају индивидуално и колективно памћење“ (ASMAN 2011: 21), и пулски простори којима се он креће откривају и богату прошлост овог највећег истарског града. Адамов покушај да се поново оживи сопствену прошлост, истовремено је и скидање културних наслага овог древног места. Сви ови векови и различити управитељи оставили су трагове на лицу града и посредно обликовали и главног јунака романа *Досије Домашевски*, пошто „сећање зависи од друштвеног окружења“ (ALBVAKS 2013: 9).

Значајну улогу у активирању сећања у помињаном низу Великићевих романа играју и различити предмети, документи, фотографије, сродни онима

из *Данишевој шри*, и који служе Великићевим јунацима да се спусте низ осу времена. Они постају посредници за спуштање низ осу времена. Међу њима се посебно издваја необично камење које Васић скупља и које му служи као оријентир у кретањима кроз минуло време, али и неки други предмети, попут златне игле за кравату која је „имала моћ заустављања времена“ (VELIKIĆ 2014:).

У односу на *Досије Домащевски* роман *Бонавиа* је знатно разгранатија и обимнија прозна творевина⁸. Неколико јунака – љубавни пар Марка и Марију, Марковог оца Миљана и Маријину најбољу другарицу Катарину – Великић прати у своме роману од Београда, преко средњоевропских градова Беча и Будимпеште, све до Бостона. Ипак, као и главни лик *Досијеа Домащевски*, и јунаци романа *Бонавиа* сви до једног налазе се у тренутку из кога сагледавају и исповедају сопствену прошлост и своде тренутни биланс својих живота. Као и у претходно помињаном роману и њихова лична сећања преплићу се са многим судбоносним догађајима из блиске или нешто даље прошлости југословенског и српског друштва. Тако се Катарина одлучује на свој дефинитивни одлазак из Србије у Америку након убиства премијера Зорана Ђинђића, док је Миљанова лична прича део једне знатно шире повести о првој генерацији југословенских емиграната, којој су власти социјалистичке Југославије кришом отвориле врата за излазак из земље. Његов син се са друге стране креће кроз просторе Средње Европе евоцирајући одређене елементе хабзбуршког наслеђа које на том простору и даље постоји (како се каже на једном месту романа „Трагови постоје. Довољно је само отиснути се у неком смеру [...] Немогуће је не оставити траг“ (VELIKIĆ 2012: 223)), стварајући своју ретроспективну утопију коју супротставља хаосу садашњице на јужнословенском простору. Такође, кроз лик Катарининог љубавника из младости песника Раше Борозана, који је несумњиво инспирисан личношћу песника Раше Ливаде, Великић је дао и својеврстан омаж српској поезији седамдесетих година и кретањима на ондашњој уметничкој сцени.

Градећи лик Борозана, али и Марка који је нека врста недовољно оствареног писца у покушају, Великић користи прилику да и у овом свом тексту проговори о улози књижевности. И она је, као што су то и различити предмети и културни слојеви градова кроз које се крећу његови јунаци, само још трајније и аутентичније, чувар прошлости, место на коме су конзервирани различити догађаји и утисци из бунара времена. Према Борозановим речима: „Живот не постоји без стиха. Преорана гробља. Вапај на стећку. Дело је једино памћење“ (VELIKIĆ 2012: 44). Сличну намеру са својим још увек непостојећим делом има и Марко који жели да у њему сачува најразличитије утиске из сопствене, али и друштвене прошлости, како сам каже: „Тако је, хоћу да напишем. Мркле дане у Београду деведесетих [...] Да, волео

⁸ Интересантан податак представља чињеница да се име хотела Bonavia по коме је овај роман добио име први пут у Великићевим романима помиње још у *Астирану*.

бих да могу да их напишем све [...] Да напишем редове за брашно. Ко је све и када стајао у реду за хлеб [...] Хиљаде и хиљаде сати изгубљених да напишем“ (VELIKIĆ 2012: 114). Вероватно због тога, како је већ одавно примењено у теорији „сећања повезана у приповедању и често понављана најбоље су конзервирана“ (ASMAN 2011: 24). За Марка су, као и за Борозана, писање и стварање скоро изједначени: „Меморија и нерв за аналогije, то је генијалност [...] Ја не желим да памтим. То је јаче од мене“ (VELIKIĆ 2012: 114).

Песник Борозан из овог романа утицао је и познавао још једног фикционалног писца из Великићевог књижевног света У питању је Руди Ступа, главни јунак *Руској ирозора*, који је се на кратко појављује и у остварењу *Bonavia*:

Када је Раша пре две године умро, Руди је био на летовању. На Кристинину сахрану дошао је из пијетета према човеку који му је био идол, чија омиљена реченица – да право писање почиње тамо где престаје измишљање – постала Рудијев списатељски мото (VELIKIĆ 2012: 276).

Да је *Bonavia* чврсто фундирана у личним искуствима њеног писца, и да у овој стваралачкој фази и за Великића писање почиње тамо где измишљено престаје постврђује и последње поглавље романа. У овом делу романа, који долази након завршетка приче о помињаним јунацима, књига прераста у личну исповест и сећање самог писца романа. Оно што спаја више прича и генерација у књизи јесте и мотив нежељеног и остављеног сина, кога отац напушта и одлази да би избегао да живи један одређени тачно уоквирени живот. То је урадио Миљан, такав породични образац понавља касније и његов остављени син Марко. За разлику од остатка романа и приповедања у трећем лицу, овде писац проговара у своје лично име, доносећи своју личну причу (могућег) нежељеног детета, чији је отац такође могуће био на ивици да га напусти. Тако у овом аутобиографском епилогу романа аутор раскрива лично мотивацијско језгро за његово писање, као и истинску основу управо исприповеданих фикционалних прича. Као и у другим позним Великићевим романима, и овде знатно улогу у реконструкцији личне прошлости има један документ, дуго скривани венчани лист његових родитеља, као и простор ријечног хотела коме и роман дугује свој наслов који представља лични мнемоторп за писца/приповедача, који се као зрео човек у њему случајно обрео, а који је највероватније био место његовог зачећа више од пола столећа раније.

Тамо где је стао са *Досијеом Домашевски* и *Бонавиом* Великић је наставио са романом *Иследник* (2015), који, на својеврстан начин, сумира целокупно дотадашње његово писање. Прича овог романа је позната, већ поменутог *Досијеа Домашевски*. Приповедач и главни јунак романа, писац на прагу старости, веома близак стварном аутору (са њиме, поред занимања, дели и истоветно име и презиме), враћа се у Пулу, град свог детињства и младости, да покуша да поврати и освежи сећања и успомене на тај период свог живота

пре него што оне заувек нестану пред надлазећом опасношћу старачке деменције и потенцијалног обољевања од Алцхајмера. Током два боравка у Пули главни јунак обилази места из прошлости која помажу да се механизми сећања покрену. Ова два путовања доносе сусрете са топонимима али и са људима које је јунак романа познавао у младости и чије приче и реченице такође активирају поменуте механизме.

Мотив деменције као нечега што је супротстављено сећању постаје након њеног помињања у *Руском ѓрозору*, *Досијеу Домащевски* и *Бонави*, овде развијен као један од главних мотива приповедача да приступи истраживању сопственог претходног живота. Иако је дуго бежао од ових сећања главни јунак романа на прагу седме деценије живота, уплашен и биолошким породичним наслеђем, одлучује се да коначно исприповеда причу о мајци и свом „истинском“ детињству и младости („На прагу старости открити пређутано и потиснуто, све оно што је читавог живота био најдубљи стид“ (VELKIĆ 2015:)). Последњи је час да се то учини, јер ће кроз коју годину старачка деменција и Алцхајмер све то прогутати.

Поменута одлука са собом носи и дефинитивно напуштање света измишљених прича. За такав стил приповедања инструкције му је давала мајка („Не волим код тебе то што измишљаш. Прави писац не измишља [...] Важно је гледати у себе“ (VELKIĆ 2015:)), али и писац Александар Тишма („Трет пређутаног једном се мора истоварити.“ (VELKIĆ 2015:)), један од важних ликова *Иследника*, којег је главни јунак романа повремено сретао на књижевним конгресима и другим окупљањима, и који се испоставља као један од значајних књижевних учитеља. Занимљиво је да ово позивање на Тишму, писца који је своју прозу неретко градио на документарној основи и уобличавању скоријих историјских догађаја, као главног књижевног узора одводи Великића врло далеко од његових књижевних идола са почетака његове књижевне каријере. Инсистирањем на „истинитости“ исприповеданог, у *Иследнику* се приповедањем неких догађаја открива „стварна“ позадина неких мотива који су се нашли у Великићевим претходним романима (нпр. удес у Винковцима из *Хамсина 51*). На тај начин *Иследник* „демаскира“ фикционалност романа из Великићеве прве фазе и стоји наспрам њих као контрапунт.

Међутим, покушај да се исприча „истинска прича“ прича о сопственом животу постаје прилично тежак посао, због, како се испоставља, непоузданости памћења. Неке ствари заувек су заборављене, док се оне које је сећање као такве упамтило, барем према ономе што му казује сопствена архива докумената – породичне фотографије, лични дневници – нису ни догодиле. Тако приповедачу романа у његовом другом делу опет преостаје повратак трећем лицу, односно мирењу са тим да и сећање у себи носи елементе фикције. Такође, епилог романа, односно писмо покојној мајци којим се он завршава сведочи и о порозности сећања, његовог губљења и нестајања, како пред физичким пропадањем материјалних трагова који подупиру трајност сећања, тако и због урушавања менталних функција пред надлазећом болешћу деменције. Острва сећања тако нужно остају окружена океаном заорава.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- БРАЈОВИЋ, Тихомир. *Крајка историја преобила*. Зрењанин: Агора, 2009.
- ВЛАДУШИЋ, Слободан. *На промају*. Зрењанин: Агора, 2007.
- ПАЛАВЕСТРА, Предраг. *Критичка књижевност. Алтернатива постмодернизма*. Београд: Вук Караџић, 1983.
- ПАНТИЋ, Михајло. *Александријски синдром 2*. Београд: СКЗ, 1994.
- ТАСИЋ, Владимир. *Угарање телевизора колебање посткултуре*. Нови Сад: Адреса, 2009.
- ТАТАРЕНКО, Ала. *Месио сусрећа*. Београд: Српски ПЕН центар, 2008.
- *
- ALBVAKS, Moris. *Društveni okviri pamćenja*. Prevela s francuskog Olja Petronić. Novi Sad: Mediterran publishing, 2013.
- ASMAN, Alaida. *Duga senka prošlosti*. Prevela s nemačkog Drinka Gojković. Beograd: XX vek, 2011.
- BLAJT, Dejvid V. Pomama za sećanjem: zašto i zašto danas? Michal Sladeček, Jelena Vasiljević, Tamara Petrović Trifunović (ur.). *Kolektivno sećanje i politike pamćenja*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 2015, 319–333.
- KIŠ, Danilo. *Poslednje pribežište zdravog razuma*. Beograd: Arhipelag, 2012.
- NOVAK BAJCAR, Sivija. *Mape vremena*. Prevela s poljskog Ljubica Rosić. Beograd: Službeni glasnik, 2009.
- PANTIĆ, Mihajlo. *Aleksandrijski sindrom*. Beograd: Prosveta, 1987.
- SREBRO, Milivoj. „Kunem se gospodo, gospodo, ja ne verujem“, *Književna kritika*, 1–2/1987, str. 7–11.
- VELIKIĆ, Dragan. *Via Pula*. Beograd: Rad, 1988.
- VELIKIĆ, Dragan. *Astragan*. Zagreb: Znanje, 1991.
- VELIKIĆ, Dragan. *Ruski prozor*. Beograd: Stubovi kulture, 2007.
- VELIKIĆ, Dragan. *Hamsin 51*. Beograd: Paideia, 2009.
- VELIKIĆ, Dragan. *O piscima i gradovima*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2010.
- VELIKIĆ, Dragan. *Bonavia*. Beograd: Laguna, 2012.
- VELIKIĆ, Dragan. *Severni zid*. Beograd: Laguna, 2013.
- VELIKIĆ, Dragan. *Danteov trg*. Beograd: Laguna, 2013.
- VELIKIĆ, Dragan. *Dosije Domaševski*. Beograd: Laguna, 2014.
- VELIKIĆ, Dragan. *Islednik*. Beograd: Laguna, 2015.
- VELIKIĆ, Dragan. *Slučaj Bremen*. Beograd: Laguna, 2017.

Marko Avramović

DRAGAN VELIKIĆ'S NOVELS: FROM "YOUNG SERBIAN PROSE"
TO LITERATURE OF MEMORY

Summary

The paper analyzes the novel opus of Dragan Velikić, starting with his early novels from the end of the 1980s and the beginning of the 1990s (*Via Pula, Astragan*) and ending with his more recent works from the first and second decades of the 21st century. Velikić's early novels are seen as part of the so-called "young Serbian prose", which is a form of postmodern poetics which occupied a significant place in the Serbian literature of the 1980s and 1990s. After these novels the paper focuses on poetic changes that occurred in Velikić's novels (*Severni zid, Danteov trg, Slučaj Bremen*), the ways of abandoning the young-prose poetics and their opening towards new current social topics. Velikić's novels written at the turn of the first and second decades of the 21st century (*Dosije Domaševski, Ruski prozor, Bonavia, Islednik*) are seen as narratives where the phenomenon of memory occupies the central position.

Институт за књижевност и уметност, Београд
mrkavramovic@yahoo.com

Др Немања З. Каровић

ЕТЕРИЧНА ЖЕНСКА ФИГУРА,
ПУНОКРВНА ЛИРСКА ЈУНАКИЊА ИЛИ ИМЕ БЕЗ БИЋА:
КО ЈЕ ВЕРА ПАВЛАДОЉСКА?

Поема *Вера Павладољска* се у раду најпре интелектуално самерава са Бековићевим најранијим песмама, а потом сагледава у светлости текуће књижевнокритичке рецепције. Посебна пажња посвећена је улози коју је ова поема имала у поетичком сазревању Бековићевог лирског гласа, али и у развоју савремене љубавне поезије. Неки од главних истраживачких циљева рада тичу се настојања да се расветле различите нити песничке традиције које је Бековић упредао у певање о вољеном женском бићу, али и да се проникне у слојевиту природу Vere Павладољске, која се пред читалачким очима обзнањује на амбивалентан, а каткад и противречан начин: као етерична фигура, пунокрвна јунакиња и име без бића.

Кључне речи: *Вера Павладољска*, љубавна поезија, романтизам, модернизам, идеална драга, лирски егоцентризам.

1. РАНА ПОЕЗИЈА: ЗЛАТОУСТИ НАРЦИС НА ЖЕРАВИЦИ ПОСТОЈАЊА. Поткрај педесетих година двадесетог века, на страницама *Младе културе*, *Млагосија*, *Видика*, *Књижевних новина* и *Стилгенџа*, по први пут се, у поетички разноликом хору младих песничких гласова, зачула и поетска реч Матије Бековића. Стиховима песме којом је 1957. зачет песников стваралачки опус, на позорницу књижевне јавности није само закорачио већ је готово хрупито један разбарушен и наметљив лирски субјект, који, настојећи да изнађе одговор на питање „Где сте се загледале планине?” (1957: 5), не преза да се самоузнесе изнад људске мере и, уврстивши властиту жудњу у ред елементарних сила, објави као равноправан саговорник камене горе и громава.

Оно што је „Прелудиум” започео обзнањивањем једне горделиве и патетичне лирске фигуре која, уроњена у питања о крајњима животним сврхама, захтева ни мање ни више него да се камена гора громовима одазове на

њене „жудње магнетне”, у „Пустој песми”, објављеној две године касније, биће развијано потпуним преношењем тематског фокуса на изразито динамична и не мање драматична дешавања у унутрашњем свету песничког бића. Опхрван мучним комешајима властите крви: „Превиру у крви три мача зелена / [...] / Крв оболела запаљује свраб” (1959а: 4), а споља угрожаван различитим присилама и тлачењем: „Остајем на гвожђу висим о алкама / [...] / Одјекују сабље о зглобове” (4), грозничави субјект ове песме се у последњим стиховима дотиче границе умног растројства: „О полудећу измеђ слепоочница / Разноси ме сунце на снопове” (4). У Бећковићевом младалачком и јогунастом лирском егоцентризму (Хамовић 2012: 162), проистеклом из нестрпљиве ауторске жеље за поетским самоиспољењем, односно из стваралачког настојања да „свом генију, бури својих емоција и мисли” да маха и властиту личност учини предметом уметности (Поповић 1966: 269), није тешко распознати назнаке романтичарског поетичког концепта.

У темпераментној и енергичној, чак самовољној и помало жустрој појави Матије Бећковића Бранислав Петровић је, руководећи се интерпретативно благонаклоним осећањима према свом генерацијском и поетичком сроднику, видео пре свега творца песама пуних „ватре, снега и сјаја”, које су му одмах по објављивању обезбедиле легитимацију песника (1963: 8), док су поједини опрезнији књижевни критичари у том „зајапуреном шампиону [...] литерарно-поетске реторике” увиђали превласт песничке амбиције над уметничком вредношћу, односно препознавали опште ознаке „литературе који жели по сваку цену да не буде као остали свет, да остави утисак, да засени, макар и тренутним, блеском егзалтације, повишеном емотивном температуром, усиљеном духовитошћу” (EGERIĆ 1962: 6).

У потоњим, провокативно-аутоиронично насловљеним „Иживљаторским сонетима” (Брђанин 2012: 403), који по формалном устројству наликују крхотинама недовршеног сонетног венца, узнемиреност и плаховитост песничког Ја, претходно оглашене стиховима „Пусте песме”, не само што постају интензивније него и прерастају у водеће компоненте поетске осећајности. Због успахиреног говора и вербалне еруптивности, односно махнитих покрета, непредвидљиве смене емоционалних стања и афективних одзива на свет који га окружује, лирски субјект у читалачком доживљају задобија ореол човека што, растакан деструктивном жестином унутрашњих енергија, с муком претрајава на жеравици властитог постојања: „По мени мравињак тече / Стојим јурим падам / Заплачем крикнем страдам / Живци ко струне звече” (Бећковић 1959б: 6). Управо склоност ка неумереном коришћењу појединих стилских средстава, односно поетички недовољно култивисано настојање да се поступцима преувеличавања што упечатљивије дочара егзистенцијални положај лирског бића, навели су Николу Кољевића на закључак да Матија Бећковић у раним стиховима „самога себе и све што му се дешава непрестано види кроз метафору као кроз повећало” (1978: 233).

Обузет разорним праскањима унутрашњег живота и високим напони-ма сапетих страсти, лирски субјект Бећковићевић раних песама настоји да

се ослободи притиска сопствене енергичности тако што хаотичним кретањем и насумично заподенутим обрачунима вишак властитих сила разобручује преводећи их у домен спољашњих артикулација. Реч је, дакле, о поетском бићу преплављеном романтичарски жудљивим трагањем за сензацијама (BAURA 1970: 68), односно о једној трепетној и узаврелој индивидуалности оптерећеној грозничавом потребом да се што пре и без остатка испољи у свету, чак и по цену да нестрпљивост и пренагљеност буду плаћене суновратом.

Стиховима попут: „Кренем па станем пут Аљаске // Главом о камен о зид / Телом на нож на брид / Напред назад па куд” из трећег, или „Напред па опет напред / Северном мору топим лед / [...] / Без циља у вртлог мајем / Верем се уз цер” из четвртог *иживљаторској* сонета (1959б: 6), дочаравана је делирантност субјектовог бесомучног, махнитог и у основи бесциљног кретања, које нам открива да је пламен његовог порива за спољашњим покретом разбуктаван жаром темељне унутрашње дезоријентисаности. Символички дотицај или покушај стварног контакта са удаљеним тачкама земаљскога шара, попут Аљаске и Северног мора, не служе, као што би се на први поглед могло учинити, простом разуђивању географских координата Бећковићевог лирског света, већ посредно сведоче о размерама и интензитету унутрашњих енергија којих би субјект желео да се ослободи.

Са сличних разлога – завршавајући други катрен петог сонета осорним речима на граници вулгарности: „Ко је то од мене јачи / Мајку вам милу пружите ми отпор” (6) – јаросни субјект позива друге да му се супротставе, али не због тога што је мотивисан жељом да некога победи или надјача, већ зато што се руководи идејом да борба, која увек има смисао (*само*)*одмеравања* и *оцледања*, представља брз и поуздан, мада ризикантан начин да се лирско појединство, користећи отпор супарника као референтну тачку властите индивидуалности, егзистенцијално потврди и конституише. Отуда у „Иживљаторским сонетима” конфронтација није резултанта пуке компетитивне настројености, већ представља симболичко попрште на којем се пред субјектом, посредством надметања, пружа јединствена могућност да без обзира на коначни исход сукоба, дакле, макар и у поразу, освоји сопство. Због тога не чуди што су неки од првих критичара Бећковићеве поезије стекли утисак да песник, инспирисан пуштахијском жељом за тучом и сударом, „не објављује своје стихове него показује своје мишиће пред неки, готово физички обрачун” (MIRKOVIĆ 1963: 348), односно истицали да је реч о ствараоцу који поезију подређује еманацијама властитог темперамента и „тежи да се остварује у напону и напору савлађивања отпора, у жестини, гневу, полемици” (Бандић 1962: 2).

Главна поетичка хтења Бећковићевих раних песама концентрисана су, како ће неколико деценија касније приметити Александар Јерков, око потребе лирског појединства да „објави своје постојање”, при чему питање одређења песничког субјекта није поетски уобличавано као суптилни спољашњи израз деликатне уметничке самозагледаности, већ је с извесном

екскламативном робусношћу и немалим нарцисистичким набојем постављано „као свемирска загонетка, као да васколики свет у чуду пита ко је он и шта је са њим” (1995: 89–90). У Бећковићевој младачкој опсесији поетском славом и властитом изузетношћу Милосав Мирковић – као један од првих песникових критичара – није препознавао рефлекс „романтичарског мита о песнику” нити „дисовског мита о проклетству”, већ је, негирајући јој дубљу поетичку укореењеност и измештајући је у домен савремених естрадних феномена, свео на „један уистину урбани спортски афиш сопствене личности!” (1963: 347).

Ваљало би, међутим, истаћи да се у најранијим Бећковићевим лирским објавама могу препознати дискретни мотивски замеци песникових будућих великих тема и трајних стваралачких преокупација. Наиме, евоцирање орфејске горчине на почетку *Сонета* – објављеног 1959. године, а прештампаног и на страницама *Мејка луталице* (1963) – субјекту је послужило као прикладна сензибилитетска увертира певања о врту „црног цвећа” што „под пепелом цвета”, а потом и нечег знатно важнијег: почетка болне, поетским творевинама посредоване, упорне колико и безнадежне, потраге за мртвим и безгробним оцем: „У туђини туги гроб мог оца свира” (Бећковић 1963: 30; Пирановић 2012: 201–202; Хамовић 2012: 167). Отуда није тешко препознати да је стихове истоимене песме из 1960. године Бећковић испевао, тематски се надовезујући на претходну објаву, луталачком патњом скрханим и душевно несмиреним гласом свога у туђини пострадалог оца: „Нигде ми гроба после смрти нема. / Мајка ме пред ноћ чека поред пута. / Свака туђа земља туга је голема” (1960: 10). Дакле, у овим двама „Сонетима” испотиха је зачета линија Бећковићевог тематизовања трагично недостајуће очинске фигуре, која ће се, стекавши у песниковом потоњем опусу статус једне од поетичких константи, гранати ка општијим историјским мотивима, апокалиптичним визијама и „актуализацијама старога српскога мита о вуку” (Делић 2012: 13), али и уливати у шири контекст „породичне лирске повеснице која у себи сабира и теме о оцу, мајци и сину” (Пирановић 2012: 201).

Сумирајући уметничке особености Бећковићевих најранијих лирских оглашавања – која ће из поља критичко-интерпретативне пажње бити трајно потиснута великим успехом *Вере Павладољске*, поеме чији ће стихови у књижевној јавности врло брзо задобити смисао не само ауторовог одсудног литерарног пробоја, већ и стваралачког почетка – у водеће поетичке елементе могли би се убројати: снажни дамари романтичарског сензибилитета, који се огледају у пренаглашеном осећању личне посебности, бунтовничком расположењу и емоционалној разузданости; затим порив да се спољашњим кретањем, односно динамичким покретима великог замаха артикулише и припитоми незадрживи набој унутрашњих енергија; потом субјектови покушаји да борбу, отпор и супротстављање употреби као методе егзистенцијалног самоконституисања; вишесмерна потрага за основном мелодијом сопственог гласа и прихватање екскламативности као веродостојног интонативног одраза уметничког темперамента и трајног чиниоца властите пе-

сничке дикције (Пантић 1995: 188); као и прве назнаке и дискретна мотивска помаљања будуће велике теме *синсџива* и *очинсџива*. Једноставније речено, песник *Иживљайторских сонета* покушавао је да вишком поетског ентузијазма, срчаном уметничком набуситошћу и вербалним експлозијама лирског ексцентризма надомести или барем забашури оно што је у његовим раним песмама било очигледно: непостојање довољно чврстих поетичких темеља и мањак поетскојезичке оригиналности. Присећајући се својих стваралачких почетака, Матија Бећковић је у разговору са Милошем Јевтићем 1990. године, не презајући од строгог самокритичког расуђивања, истакао да у младости није успео да одоли опасностима модерне поезије, која је „пружала заклон да се са својом неписменошћу не суочим, него да је прогласим за аутентичан песнички говор”, и потом, као илустрацију властитих почетничких илузија, додао:

Никада о себи нисам тако добро мислио и тако озбиљно себе узимао као у тим годинама. Да је читалац видео у мојим стиховима оно што сам ја видео – то би била нова земља, откриће, један нови космос. Наравно, ничега осим таквих заблуда није било у мојим раним стиховима (1998: 17).

2. ВЕРА ПАВЛАДОЉСКА – ЧАС ПОЕТИЧКЕ КРИСТАЛИЗАЦИЈЕ. На самом почетку седме деценије двадесетог века, у размаку од свега три године, Матија Бећковић је чак три пута штампао стихове *Вере Павладољске*. Поема је првобитно објављена у часопису *Видици* (1960), потом је две године касније публикована као засебна, библиофилски и луксузно опремљена књига, а затим се нашла и у последњем, љубавно интонираном, циклусу збирке *Меџак луџалица* (1963). Премда је *Вера Павладољска* одмах након првог објављивања изазвала немалу читалачку пажњу и стекла изванредан углед у ужем кругу песничке јавности, због чега је, како критички негативно настројени Божо Вукадиновић наводи, Бећковић „у очима естраде нагло постао вредност” (1962: 16), потоње публикавање ове поеме јединственим обликом слова на изузетно скупој, ситастој и кадифеној хартији великог формата, украшеној ненаметљивим али упечатљивим графикама Радомира Стевића Раса, учинило је да песников првенац – књига која је због својих позамашних физичких димензија и несвакидашње библиофилске израде заузела доминантно место у излозима најзначајнијих београдских књижара тога времена – поприми размере истинског књижевног догађаја. Штампана у свега педесет потписаних примерака, *Вера Павладољска* је, упркос чињеници што је продавана по изразито високој и готово неприступачној цени, не само брзо распродата, већ се и нашла на полицама Гутенберговог музеја у Немачкој и Музеја модерне уметности у Њујорку, а аутор поеме је са непуне двадесет и три године доживео да му фотографија уз прикладан похвални текст буде објављена на страницама најтиражнијег вечерњег листа (Бећковић 1990: 119; Поповић 2009: 38).

Књижевнокритичка оглашавања поводом Бећковићеве поеме била су прилично бројна, а по изреченим вредносним судовима врло разноврсна, на тренутке чак и диспаратна. Критичари су се махом веома афирмативно изјашњавали о новом, луксузном издању *Вере Павладољске*, сматрајући је „не само највишим дометом уметничке опреме наше књиге, него и једним од највиших домета наше савремене графике” (JEREMIĆ 1962: 4), односно импресивном и инвентивном „синтезом ликовног и звуковно-емоционалног елемента” (ЈОВАНОВИЋ 1962: 649). У самом лирском остварењу увиђали су аутентичан дар (EGERIĆ 1962: 6), „плод младалачког ентузијазма” (JEREMIĆ 1962: 4) и препознавали једну од „најлепших љубавних песама после рата код нас” (ШЋЕПАНОВИЋ 1962: 9), не губећи притом из вида да је ипак реч о свежем и полетном таленту, али не и зрелом песнику (JEREMIĆ 1962: 4), односно о ствараоцу пред којим ће се тек отворити „складни пут брзог сазревања” (ЈОВАНОВИЋ 1962: 651).

Међутим, о библиофилском издању *Вере Павладољске* могао се чути и незанемарљив број изразито негативно интонираних, повремено осорних и ниподаштавајућих, а каткад и подсмешљивих књижевнокритичких реакција. Тако, рецимо, у песничковој жељи да „по сваку цену ликује, па макар му то дошло главе”, односно у његовом настојању да буде на површини, „у моди, на устима лепог света”, Божо Вукадиновић уочава симптоме погубног преношења књижевности у пространо царство забаве, док у својства уметничке опреме књиге убраја свечану комичност и велики труд декоратера да се не удуби у поезију, због чега свој критички напис и завршава једним циничним узвиком: „Какав карневал у излогу те књижаре!” (1962: 16). Мање строг није ни Милош И. Бандић, који *Веру Павладољску* сматра недовољно карактеристичном поемом, у којој су „љубавне лирске трице и кучине” непревладане, а „егзистенција деградирана на егоцентрични, болећиво-раскалашни љубавни лелек и цијук”, док у опреми књиге уочава раскорак „са суштином, са битним послањем и смислом поезије која презире луксуз и, насупрот библиофилском баршуну и тишини, настоји да буде гласна, људска, јавна” (1962: 2). Умеренији од претходна два критичара, Радомир Ивановић ће нагласити да синкретизам књижевног и ликовног, на којем почива Расово издање *Вере Павладољске*, „донекле одвлачи пажњу од чисте поезије, од уметничке речи, јер је наша пажња распоређена на више уметности”, те читалац, „у овом случају посматрач, запада у изобиље уметничких ефеката, осећа презасићеност” (1963: 91), а потом ће у наставку текста нареченој поеми признати извесне дражи, што проистичу из Бећковићевог самосталног израза ослобођеног „свакодневних песничких реквизита”, али и истаћи да у субјектовој младићкој разбарушености, дечачкој раздраганости и искренности има не само безбрижне снаге, већ и „претенциозне ароганције која делује као поза” (1963: 92).

Уколико истраживачки фокус преместимо са утисака које је у књижевној јавности изазвала несвакидашња уметничка опрема Бећковићеве књиге, и ако у други план потиснемо различите врсте пажње и публицитета чијем

су дејству аутор и његово дело били изложени, дакле када поглед на лирско остварење ослободимо од свега што долази споља и тексту природно не припада, онда пред нашим очима, које на песников стваралачки развој гледају са довољне историјске дистанце, искрсава херменеутички једино важно питање: постоје ли унутрашњи поетички разлози који би могли оправдати књижевни значај што је стиховима *Вере Павлагољске* почетком шездесетих година био придаван? Могући одговор на ово питање проистиче из чињенице, а могло би се рећи и повољне историјске коинциденције, да нареченом љубавном поемом није само обелодањен крупан корак напред у процесу поетичке кристализације Бећковићевог поетског гласа већ је и ткиво српске поезије тога времена изненада, и то управо на оним тачкама на којима се осећало засићење постојећим изражајним матрицама, прожето новим и стилски свежим стваралачким нагласцима.

Наиме, претходне песме Матије Бећковића одликовале су се непрекидним ерупцијама вербалне енергије, која се, не нашавши збирно место или тачку усредсређења, расипала и разливала у многим правцима, чинећи лирску творевину исувише дифузном и структурно некохерентном да би могла постићи значајнији естетски учинак. *Вера Павлагољска* у том смислу представља час у којем су се неконтролисани унутрашњи набоји лирског субјекта сабрали око једне теме и једног имена, и не губећи интензитет првобитног полета, али задобивши јединствени правац артикулације, обезбедили поеми конкретнију значењску физиономију, виши степен стилске уједначености, и на концу, учинили је уметнички снажнијом и убедљивијом.

Укратко описани стадијуми Бећковићевог раног стваралачког развоја примећени су и детаљније образложени у појединим огледима академске књижевне критике. Ослањајући се на студију Петра Милосављевића (Милосављевић 1995), Ранко Поповић је модел *бокорења* издвојио као један од песникових начелних принципа при обликовању поетске грађе, и нагласио да такав начин организовања песме „дозвољава неограничен број дигресија, а тиме и максималну стиховну експанзију”, што је Бећковићу, с једне стране, отварало пут ка већим формама, односно поемама, али у оквирима раног љубавног песништва, с друге, није представљало довољну гаранцију лирске аутентичности (2012: 265). *Вера Павлагољска* се отуда указује као лирска творевина која је, снагом некаквог поетичког контраудара, принципу *бокорења* супротставила силу *жижної месџа*, које попут магнета што „окупља вишеструко диспаратну стиховну материју”, има моћ да сабере „нехајно разгранате силнице, и то и значењски, и еуфонијски, и ритмички” (Поповић 2012: 266, 268).

Међутим, послушкујући одјек који је *Вера Павлагољска* имала у акустици савременог књижевног тренутка, Мирослав Егерић је закључио да она представља „колико податак о једном аутентичном дару, толико и податак о неоспорном прогресу сензибилитета у општим токовима наше поезије”, јер њену изражајност одликује „древни и нагонски чист говор слика, без иједне лажне ноте у гласу, без оног блазираног, манекенског и посувраћеног,

неприродног 'сликања' љубави која код многих значи све друго само не крвну, земну, непатетичну људску страст" (1962: 6).¹ И други писци текуће критике изрицали су смисаоно сродне похвале оним особеностима Бећковићевог лирског гласа у којима су учавали сјај поетичке инвентивности и дах стилске свежине. Тако, рецимо, Милосав Мирковић истиче велику вербалну лакоћу и раскалашну и сензуозну интонацију (1962: 1266), Миливоје Глишић „реченичке склопове и обрте" што одударују „од уобичајеног сувог или, обрнуто, плачљивог пресипања љубавних јада у колосек речи" (1963: 544), док Бранимир Донат потцртава „напукли, робусни, безобразни, хулигански, халбштаркерски менталитет који тежи апсолутном посједовању свег оног што га узбуђује и одушевљава" (1963: 7).

Желећи да творцу *Вере Павлагољске* доделе одговарајуће место на мапи савремених песничких појава, критичари су покушавали да га сврстају у уже или шире засновани круг поетских стваралаца са којима је, како им се у том часу чинило, у већој или мањој мери делио како поглед на свет тако и основна поетичка уверења. Уврстивши Матију Бећковића у братство са Браниславом Петровићем и Божидаром Шујицом, Божо Вукадиновић је, не кријући свој књижевни анимозитет према њиховој поетици, истакао да је реч о наметљивој и нападној поетској групи стваралаца што „трубе на сав глас", језички израз умотавају у „скупоцене снагаторске паролe, хумор, до-сетку", заузимају позу уклетих песника и примењују рембоовске идеје о растројству чула само да би оправдали своју боемију и кафанска искуства, али и забашурили чињеницу да им стваралачка снага копни „ако немају горива, ако не падну у занос, физиолошки умор, халуцинацију која ослобађа говорне моћи и скида их свеже са језика" (1962: 16). Бранимир Донат је, насупрот Вукадиновићу, у истим песницима препознао лирске заметке онога што је српском песништву, замореном беживотношћу извештаченог интелектуализма и засићеном сентименталним гласовима срозаним до грцања, било неопходно, а то је снажан удар младалачке, чулне и пенушавим животним соковима опијене поезије, која ће, не презајући од комуникативног језика, страшћу непосредног обраћања пробити „оклоп наше склеротичко интелектуалистичке подозривости", „лажне церебралности или најодурније плачљивости" (1963: 7). Одајући се искушењу личније интонираног изражавања, Донат ће, не устежући се, открити садржину својих естетских пре-

¹ Говорећи о раном стваралаштву Матије Бећковића, Никола Кољевић ће, читавау деценију и по касније, упутити једну накнадну полемичку реплику закључцима Мирослава Егерића, и истаћи да се прогрес који је песник унео у токове српске поезије огледа пре свега у враћању „епском сензибилитету наше традиције од које су се модернисти брзоплето одвојили", јер се „бујица слика" садржана у стиховима *Вере Павлагољске* одржава „пре свега на епском осећању надметања и малтене мегдана" (1978: 233–234). Иако Кољевићева књижевнокритичка визура у тумачење стваралачких почетака Матије Бећковића уноси нови интерпретативни хоризонт, на овом је месту неопходно запитати се колико је заправо херменеутички оправдано да се једној љубавној поеми на основу субјективног доживљаја заљубљености као борбе надене ни мање ни више него предзнак епског сензибилитета?

ференција: „Желим понекад читати пјесника који куне, и једе и спава као и остали људи, а да му ипак при томе његова поезија не постане банална и искључиво заокупљена ефемерним атракцијама” (7). Ваљало би напоменути и то да је Мирослав Егерић срдачним тоном књижевнокритичке добродошлице поздравио Бећковићево прикључивање Љубомиру Симовићу и Браниславу Петровићу, у чијем је раном стваралаштву наслућивао „враћање изворима чисте воде, лепоти једноставног људског говора, вере и преданост *моћи њовора*” (1962: 6).

Објављивање *Вере Павладољске* као засебне и библиофилски опремљене књиге имало је, како видимо, велики одјек у културној јавности, и, изазвавши знатан број књижевнокритичких реакција, учинило да се глас о младоме Матији Бећковићу надалеко чује. Због тога је ова поема врло брзо – како са спољашњих, ванпесничких, тако и са унутрашњих, поетских разлога – постала заштитним знаком песникове љубавне лирике, али се исто тако, мада са много мање интерпретацијске оправданости, с протоком времена почела сматрати и главним поетичким сигнумом његовог целокупног раног стваралаштва. Наиме, уврстивши у песничково почетно стваралачко доба *Веру Павладољску* и *Мейџак луџалицу*, и Јован Деретић и Предраг Палавестра ће, књижевноисторијски сумирајући место и значај Матије Бећковића, истаћи да његов развој у првим збиркама протиче у знаку ведре љубавне лирике, иако су странице *Мейџка луџалице* већим делом испуњене песмама сасвим другачије поетике и сензибилитета (Деретић 2007: 1176; Палавестра 2012: 231). Тиме, разуме се, Бећковићев књижевни портрет није кривотворен, али поетички спектар његових раних лирских објава јесте неправедно сужен на један тематско-мотивски оквир и једну врсту поетске осећајности.

2.1. ЧУДЕСНИ СВЕТ РАСКРИЉЕН ТАЈНОВИТОМ ЛЕПОТОМ ЈЕДНОГ ЖЕНСКОГ ИМЕНА. Премда на основу формалних одлика, композиционих својстава, дужине и специфичне структурне уређености *Вери Павладољској* сасвим пристаје ознака поеме, у књижевној критици се може наићи на читав низ међусобно различитих, махом дескриптивних и интерпретативно прилично слободних, жанровских одређења. Божо Вукадиновић је, рецимо, назива „песничком комедијом са гротескним хумором” (1962: 16), Ивко Јовановић „љубавном симфонетом” (1962: 650), Драган М. Јеремић тврди да је, због „тренутних и брзих смењивања радости и патње у љубави”, ова песма час пангирик, час тужбалица (1962: 4), док је Петар Пијановић – више из жеље за књижевним вредновањем него прецизним жанровским дефинисањем – сматра „похвалном песмом или нашим модерним словом љубве” (2012: 200).

Иако Матија Бећковић у интервјуима радо истиче да се нико пре њега, или барем унутар песничког нараштаја којем је припадао, није усудио да у једној љубавној песми употреби стварно име, и с неким притајеним поносом наглашава како то „до тада није био обичај, а после тога је настала читава инфлација имена у песмама” (1990: 118; 2001: 423), довољно је сетити се

Давичове Флоре и Хане, Марије Славка Вукосављевића или подсетити се Ане о којој су певали Љубомир Симовић, Бранислав Петровић или Драган Колунџија, па увидети да именовање лирске драге (додуше без презимена) није било само чест већ и готово типичан поступак у нашој послератној љубавној поезији. Поетички је, чини се, ипак важнија чињеница што је оваквим поступком именовања вољеног лирског бића посредно оцртан „удео нефикционалног у профилисању света песме” (Пијановић 2012: 199), односно дискретно оглашена склоност песника да биографске чињенице инкорпорира у ткиво поетских творевина, што ће се на још евидентнији начин очитовати у потоњим објавама, у којима ће властито име и презиме Бећковић истицати како у насловима тако и у стиховима лирских остварења. Непостојање или замућивање границе између емпиријске личности аутора и фиктивне инстанце поетског субјекта нужно побуђује асоцијативну везу са карактеристичним стваралачким манирима романтичарских песника, те би се могло разумети као настојање младог и уметнички још увек недовољно стасалог Бећковића да учврсти темеље својих лирских светоназора, односно у чињенице властите поетичке формуле укључи или барем алузивно призове и поједине елементе старијих поетских традиција. Заставши пред истим питањем, Никола Кољевић је, рецимо, указао на то да циљ аутобиографских буквалности у стиховима *Вере Павладољске* није откривање садржаја „сићушне и мучно индискретне надреалистичке приватности”, већ пројектовање доживљаја љубави „на планетарну ако не и космичку раван” (1978: 233).

Доспевши у лирски свет из вантекстовног поља и објективне реалности, име Вере Павладољске није послужило само пуком ознаковљењу бића о којем се пева, већ је у унутрашњим пределима поеме задобило естетски многоструку и није претерано рећи главну – композиционо-структурну, ритмичко-мелодијску и тематско-мотивску – улогу. Наиме, након наслова, ово „чаробно име-асонанца” јавља се, као класични рефрен, на крају сваке од укупно дванаест строфа – од којих првих једанаест имају по седам, а последња броји петнаест стихова – и тако постепено постаје не само „централна тачка звуковно-језичке фасцинације” него и „опсесивни мотив неког наслућеног смисла” (Поповић 2012: 268).² Уколико, пак, посматрамо метрички поредак појединачних строфа, увидећемо да је почетним низањем дужих стихова стваран „снажан делотворни полет”, да би потом нагло скраћење шестог стиха послужило као ритмичка најава „изузетно звучног стиха-рефрена и оне коју тај стих именује” (Јовановић 2012: 284–285). Отуда се интерпретативно умесним чини следећи закључак Петра Милосављевића: „Цела песма прављена је као један гест да би се ваздигло име једне женске особе. Све што се у стиховима пре рефрена говори има значење, али оно је секундарно у односу на циљ: да се подвуче, истакне оно име” (1995: 165).

² У основном принципу текстове организације *Вере Павладољске*, у којој низање строфа једнаког броја стихова врхуни финалном строфом двоструке дужине, Александар Јовановић је интерпретативно наслутио својеврсну „композициону цитатност најпознатије песме Лазе Костића „Santa Maria della Salute” (2012: 304).

Опчињеност лирског субјекта бићем Вере Павладољске започиње већ од самог наслова фасцинацијом њеним именом, тим двома речима чија је природа таква да се другима не могу саопштити, већ је у њихово постојање „непознате људе” неопходно убеђивати (Бећковић 1963: 52). Међутим, уместо да упоредо са развојем песме и субјектов спознајни лук прогредира од речи којима је драга именована ка суштини бића за којим се жуди, дешава се нешто сасвим супротно: вољени лик чили иза све непрозирнијег вела тајновитости, док му се у имену непрестано рађају нови слојеви мистичности. Иако је од почетка до краја поеме певано и рефренски понављано, њено име је, опирајући се поимању, све више наслута, а све мање сазнање, јер му слова, како нам финална строфа открива, не припадају ниједном живом ни стварном језику. То је име које не изговарају човечја уста нити чује људско ухо, него га тајновито обзнањује рукопис звезда по води, или оглашава сјај самогласника „Које птица кука” (Бећковић 1963: 55).

У чињеници да је тајну самогласника њеног имена лирски субјект препустио „сазнајним моћима птица”, и тиме им омогућио да постану „средишње спознајно место” поетског света, Александар Јерков је препознао једно од општих места симболизма и моменат Бећковићевог подлагања „навикама свога времена”, односно тренутак пада у заблуду оних „српских песмописаца који су птицама и пернатим јатима замрачили небо своје поезије” (1995: 91–92). Сагледавајући поетички развој Матије Бећковића у широком распону од „Иживљаторских сонета”, *Вере Павладољске* и *Мейка лућалице*, чије би симболичко знамење могла представљати фигура птице, све до ровачке трилогије, у којој је „чоек” постао кључна поетска инстанца, а аутор досегао зенит уметничке зрелости, Јерков је приметио својеврсни услов песникове стваралачке еволуције:

све док се то песнички повлашћено пернато јато не пресели у крајеве подаље од идеалног станишта субјекта, места његовог порекла и тла коме припада, стих ће остати наиван, једно тешко а понекад гротескно спорење аутентичног песничког хтења и „пернате” метафорике (1995: 91).

Уколико до краја остаје непознато место где пребива оно што је средиште поетског интересовања, а то су слова и самогласници њеног имена, шта нам ова поема говори о просторима у којима обитава и о правцима куда се креће љубавничком узнемиреношћу свладана фигура песничког Ја? Грозничаве кретње младачки усплахиреног субјекта, које – као претходно у „Иживљаторским сонетима” – представљају само спољни рефлекс неподношљиве унутарње пренапрегнутости, одвијају се у окриљу природе, шуме, завичаја и птица, али и у социјално осенченим радничким амбијентима: рудницима, радилиштима, теретним камионима, пред лицима глувонемих младића и неписмених жена.

Биће чудесног имена што је, попут некаквог темељног егзистенцијалног потреса, нагло овладало унутрашњим светом лирског Ја, у значајној мери

је изменило и његов доживљај појава којима је окружен. Отуда не само што су слике природе онеобичене и динамизоване: „Пунио се месец у августу ко локва / Испаливане пуне дуге преко језера и глава”, већ је дошло и до извесног поремећаја у поретку ствари, у уобичајеном току догађаја, односно до својеврсног извитоперења елементарних односа у животињском свету: „Грешиле су пијане птице у простору / Препелица је кљуном горе окретала / [...] / Певао је славуј са грлом грлице” (1963: 52–53). Уз то, неколики стихови посведочавају да се опчињеност жуђеним женским бићем у толикој мери разбуктала и разрасла да је лирском субјекту постало готово немогуће да некуд упуту поглед, а да му пред очима не затитра лик Vere Павладољске: „У завичају ме једно дрво на те подсећало / [...] / У теретном камиону који јури снегу усред лета / Биле су све усне неписмених жена / По угледу на твоје” (53–54). Ваљало би, такође, поменути и Бећковићеву поетичку склоност да након говора заснованог претежно на слободној симболизацији љубавног искуства и обилатој употреби хиперболе при стилизацији мотива, песничку ситуацију изненада прожме топонимском конкретношћу, придајући јој валере изразито локалног колорита, као у стиховима: „Удварао сам се непознатој девојци / У кањону Таре код Колашина” (53). Тим неочекиваним додиром двеју крајности, наглом сменом фантазијског и стварносног, апстрактног и дословног, Бећковић разуђује регистар естетских ефеката и поетске слике чини живљим и упечатљивијим. Међутим, песникова имагинација се повремено упућује другачијим правцем и оглашава потајним митопоетским тоновима: „Чезнуо да цео дан пролазиш крај мене / Па да се не окренем / Вера Павладољска” (54). Дискретно евоцирајући фрагмент познате старогрчке приче, Бећковић са орфејским митом ипак не успоставља дубљи симболички однос, већ га овлашно икорпорира у љубавну поему као опште и књишко место тадашње поезије, не желећи да с интелектуалном озбиљношћу песника неосимболистичке оријентације кореном свог поетичког стабла дотакне животворни извор античке старине, већ да, испољивши романтичарски нехај према освештаним вредностима, алузијом на Еуридуку стилски онеобичи репертоар љубавних комплимената и искористи је као средство еротског освајања.

Љубавно интонираним говором у руднику боксита, међу силовитим физичким радницима задивљујуће сировог апетита алузивно су призвани неки од кључних топоса поезије социјалистичког реализма, у којој су, према строгим поетичко-идеолошким налозима саопштаваним са конгресних говорница, пругашко-кубикашки подвизи, колективни заноси послератне обнове и изградње, и непоколебљиви комунистичко-револуционарни елан младића и девојака неретко били прожимани радосним и ведрим мотивима међусобног удварања. Премда Александар Јерков сматра да ови стихови „читани из перспективе социјалне мотивације издају самога песника и његова колебања из доба социјализма” (1995: 90), ипак је несумњиво да су наречени мотиви у довољној мери уметнички преосмишљени да, ослобођени идеолошких наноса, служе само као радничко-социјална амбијентација

субјектовог љубавног доживљаја. Руднички простори, руде боксита и огрубели људи нису само чиниоци једног специфичног поетског штимунга, већ представљају елементе мрке подлоге на којој ће се контрасном стилизацијом убедљивије упризорити светла и етерична визија Вере Павладољске. У сировој конкретности радничког амбијента лик вољеног бића не истиче се само као нешто феноменолошки друго и другачије, већ се указује у сјају немогућег и надстварног. Због тога се субјект физичким радницима не обраћа, већ моли за њихов слух, зато непознатим људима не говори о њој, већ их убеђује у постојање њеног имена. Песничко Ја, дакле, обитава на граници двају светова: између далеких, непознатих, али не мање стварних предела Вере Павладољске, у чију га егзистентност уверава снага властите љубави, и приземног, прозаичног простора радилишта, у којем субјект није ни рудар ни радник, већ својеврсни лутајући апостол једног очаравајућег имена.

Уколико у друштво тежака, глувонемих младића и неписмених жена лирско Ја ступа као проповедник идеалне љубавне вредности, и ако дотицаје с другим људима користи као начин да оприсутни жуђено биће претварајући га у тему разговора: „Хвалио сам се да си луда за мном / Цела плажа да ти се узалуд удвара / [...] / молио пролазнике / Да те не замишљају да те оставе на миру” (53–54), како би онда ваљало разумети подједнако заступљене мотиве удварања другим, случајно сусретнутим, женама? Непознатој девојци из Колашина субјект је заиста „Говорио истине на свим језицима / Жарио и палио да их поверује”, али само да би се, док је ћутала, сећао како му је жељена драга чудесног имена „најкрупније лажи веровала”, као што је и многе сапутнице у возовима без реда убедио да су му све што има у животу, али само да би, на подлози удварања другима, мислио на *Њу* (53). Како видимо, бројна вербална љубавна освајања случајних познаница представљају заправо облик посредног општења са једним и јединственим објектом фасцинације. Дакле, као што су динамична спољашња кретања израз интензивних унутрашњих емоционалних превирања, и као што при погледу на завичајне пределе или туђе усне субјект препознаје контуре лица драге, тако је и спољна и насумична комуникација са непознатим девојкама у ствари вид смераног, али индиректног унутрашњег додира са Вером Павладољском.

2.2. ЕТЕРИЧНА ЖЕНСКА ФИГУРА, ПУНОКРВНА ЛИРСКА ЈУНАКИЊА ИЛИ ИМЕ БЕЗ БИЋА: КО ЈЕ ВЕРА ПАВЛАДОЉСКА? Пишући о односу лирског субјекта према драгој и тумачећи природу њеног бића, то јест сагледавајући опевану љубав у хоризонту читаве песничке традиције, писци текуће критике имали су не само различита, већ неретко и сасвим супротна интерпретативна гледишта. Радомир Ивановић, рецимо, истиче да изабраница песничког Ја „није Лаура нити Јулија Примицова”, већ „свакодневна појава” (1963: 93), док Богдан А. Поповић, на супрот томе, тврди да је Вера Павладољска „нека врста инкарнације вечног женског” (1963: 5). Тако и Ђорђије Вуковић, с једне стране, читаву поему назива „чулно набубрелом, натопљеном устрепалим и јарким бојама” (1963: 614), а Александар Петров сензације којима је жена предста-

вљена одређује као „нимало чудне ни еротичне” (1964: 219). Одгонетању ових херменеутичких недоумица касније ће се у једном огледу студиозно посветити Петар Пијановић. Напомињући да песникова љубавна струна „није разнежена и сентиментална”, већ „лирски заталасана једрином живота и младости, неукротива и распукла”, поменути критичар је нагласио да је Бећковићева драга, као и у делима великих „претходника, Дантеа, Петрарке или Лазе Костића”, сасвим конкретна жена, која, попут Беатриче, Лауре или Ленке Дунђерски, „преображајем постаје идеална драга или еманација узвишене и чисте духовности” (2012: 199). Препознајући у слојевитости Бећковићеве поеме песников модерни стваралачки одзив на ренесансну и романтичарску љубавну топику, Пијановић закључује да је Вера Павладољска „биће од овога и онога света, умна и заумна, конкретна и симболична”, односно „колико стварна жена и вољено биће, толико и идеална драга” (2012: 200).

Сагледана у поетичком обзорју песниковог дотадашњег опуса, *Вера Павладољска* се, с једне стране, од претходних, вербалном снагом издашних, али семантички прилично расплнутих песама, разликује постојањем раније помињаног *животног месиа*, које је све стваралачке силнице – у мотивском, ритмичком и структурном смислу – сабрала у једну тачку, чиме је достигнута естетска равнотежа између набоја елоквенције и напора тематске фокусираности, а са друге стране, у њеним стиховима настављен је „Иживљаторским сонетима” започети труд лирског појединства да изнађе прикладног противника како би, схвативши борбу не као могућност потврде властите надмоћности, већ као поприште самоодмеравања, успело да се, макар и у дебаклу, егзистенцијално утврди и конституише.³ Од првим стихом израженог предосећања: „Лукавица је хтела да ме надлукави” до једним од завршних стихова изреченог уверења: „Ти ћеш ме издати, Вера Павладољска” (1963: 52, 54), одвија се љубавни однос што започиње као игра задиркивања и надмудривања, у чијим се алузивним подтоновима интерпретативно наслућује рефлекс својеврсног у модерно поетско рухо преобученог лирског, народног *наджњевања момка и девојке*, а развија се као дуга и неизвесна борба на чијем хоризонту поетска свест назире могућност пораза. Зато Никола Кољевић и закључује да љубав у овој поеми „није усхићење добровољног предавања, већ изгубљена битка од ’лукавице’” (1978: 234).

³ Промотрена, пак, у светлости Бећковићевог потоњег стваралаштва, *Вера Павладољска* се указује као својеврсни лирски беоуг са којим ће се у наредним деценијама посредством имена јунакиње, љубавне теме, фигуре идеалне, а потом и мртве драге, као и многим другим мотивским и семантичким сродностима, уланчати и готово органски срати поеме *Каг дођеш у било који траг* и *Парусија за Веру Павладољску*, због чега ће овај низ поетских остварења у књижевној критици с правом бити називан песничким триптихом (Пијановић 2012: 201; Јовановић 2012: 284; Поповић 2012: 274–275). Ове чињенице нам, као и када је реч о мотивском комплексу израслом из ауторовог доживљаја очинства и синства, откривају да поједине теме у опусу Матије Бећковића представљају, историографским речником казано, процесе дугог трајања, којима песник, испредајући различите нити унутрашњег, значењског континуитета, премрежава своја дела, чинећи властите поетички рукопис садржински уједначенијим и стилски препознатљивијим.

Међутим, осим Vere Павлодољске, али у притајеном симболичком савезу са њом, у поеми је присутна још једна *непријатна* фигура, односно додатна референтна тачка субјектове егзистенције, која је, будући непредвидљива и смртоносна, истовремено и извориште лирског осећања угрожености. Реч је о непојамном метку луталици, што непрестано кружи око земље и вучен тајним магнетима трага за челом песничког Ја:

Пита за мене метак луталица
Сада ме погрешно тражи око земље
Вучен тајним магнетом мога чела
Напија месец да прокаже где сам
Злоставља мора куша ваздух и подмићује
Ти ћеш ме издати
Вера Павлодољска (1963: 54).

У самом субјекту је, како стихови јасно указују, кобно присутно оно што метак ка његовом челу призива, као што је и фигура издаје фатално нераздвојива од бића које се воли. Вера Павлодољска и метак луталица се отуда, у једном слободнијем симболичком смислу, најпре указују као поља егзистенцијално самоконституишућег надметања, а одмах потом преиначавају у нуминозном сенком обележена знамења субјектове трагичне судбине. Дакле, претпоследња строфа ове поеме светлост љубавне наде у извесној мери помрачује кобним садржајима предосећане будућности.

Иако је, судећи по наслову, рефрену и читавој семантичкој структури поеме, Вера Павлодољска без сумње у самом средишту свеколике поетске пажње, не би се могло рећи да се лирско Ја због тога повлачи у други план. Песнички субјект је исувише заокупљен самим собом да би певање о жени којом је, парадоксално, опчињен могло да га уклони или барем потисне са позорнице лирског света. Овакав поетски егоцентризам, што се афирмише „необуздатим говором, читавим наплавинама вербалног материјала, ријечима које се умножавају слиједом разноликих, и логичких, а још чешће алогичких веза и асоцијација”, Ранко Поповић разуме као Бећковићево „ефикасно средство ведрога иронијског отпора лирској патетици романтичарског штимунга” (2012: 267).

Интерпретативна замишљеност над питањем на који је начин – као пунокрвна и самосвојна лирска јунакиња или као *име без бића* – Вера Павлодољска присутна у свету поеме, једно је од сталних места у књижевнокритичким радовима посвећеним Бећковићевом лирском првенцу. Већ у првим приказима зачула су се запажања попут: „Ви не видите и не чујете девојку о којој се пева (Mirković 1962: 1266–1267) или: „Песник првенствено говори о својој љубави, о свом односу према њој. Нема ни једне опаске која би се односила на личност Vere Павлодољске” (Ивановић 1963: 93), која ће Александар Петров потом смисаоно објединити и херменеутички разјаснити закључком да је лирска јунакиња Бећковићеве поеме присутна „као песничково осећање”, односно да је „сва саздана од његових немира, од таласа

које изазива и који одјекују у песниковом слуху, од динамичности његових емоционалних реакција, асоцијација, од пометње коју ствара у песнику и која се тако пластично оцртава у језику” (1964: 219). Наредни интерпретативни помак учиниће, знатно касније, Ранко Поповић, када буде, савјерујући резултате дотадашње књижевнокритичке мисли о *Веру Павладољској*, устврдио:

Много више него *болни љубавни зов*, poema је облик пренаглашеног апострофирања самог лирског субјекта и његове *моћи говора*, при чему се *објекат* пјесме не указује у свјетлу класично лирски постављене љубавне теме, већ је прије метонимијски *јовод* пјевања, звук без лика, име без бића (2012: 267).

Поетски преображај стварне жене у идеалну драгу протицао је истом путањом којом је њено име из објективне реалности ступало у пределе поетске фантазије, а потом се, силом уметничке мистификације, преточило у етеричну појаву и неухватљиву твар, о којој посредно сведочи тек рукопис звезда по води или сјај оглашен кукањем птице. Реч је о *драгом бићу* које се најпре обзнањује наивношћу удварања што се, помало старински, одвија као ведро надмудривање, затим о *јројтивници* наспрам које се субјект, посредством надметања, егзистенцијално изграђује, али и о *сујарници* која, фатално стопљена са симболичким значењима метка луталице, отеловљује песникову животну коб. Без обзира на то да ли се пред читаочевим оком указује као идеализовано женско биће, чудесно име, симболички такмац или ознака судбинског трагизма, Вера Павладољска се, у дијалектици модернистичког поигравања категоријама присуства и одсутности, пре свега рађа и живи као семантички богат и разноврстан имагинацијски плод субјектове младалачки упорне, ванредно елоквентне и вербално разбарушене лирске самозагледаности.

ИЗВОРИ

- Беђковић, Матија. Прелудиум. *Млада култура*, година 6, број 55, 28. март (1957): 5.
 Беђковић, Матија. Иживљаторски сонети. *Вигици*, година 7, број 44–45, мај–јуни (1959б): 6.
 Беђковић, Матија. *Метак лућалица*. Београд, 1963 (репринт). Београд: Booking, 2013.
 Беђковић, Матија. *Мој јрејјосјављени је Гејше, Разјовори од 1968–1990*. Миодраг Перишић (прир.). Београд: Књижарница Обрадовић, 1990.

*

- Веѕковић, Матија. Pusta pesma. *Student*, година XXIII, број 9, 25. март (1959а): 4.
 Веѕковић, Матија. Sonet. *Књижевне новине*, година XI, Nova serija, број 109, 1. јануар (1960): 10.

ЛИТЕРАТУРА

- БАНДИЋ, Милош. Занос сумње и љубави. *Полиџика*, година LIX, број 17518 (15. јул), *Култура, уметности*, година VI, број 275 (1962): 2.
- ЈЕВТИЋ, Милош. *Маџија, стири и нови разјовор*. Београд: Партедон, 1998.
- БРЂАНИН, Бранко. Трагедија која траје: „драма” Матије Бећковића. Јован Делић, Драган Хамовић (ур.). *О ѿсмама, ѿемама и ѿеици Маџије Бећковића*, зборник радова. Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет – Дучићеве вечери поезије, 2012, 403–426.
- ДЕЛИЋ, Јован. Уводна ријеч. Јован Делић, Драган Хамовић (ур.). *О ѿсмама, ѿемама и ѿеици Маџије Бећковића*, зборник радова. Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет – Дучићеве вечери поезије, 2012, 9–14.
- ДЕРЕТИЋ, Јован. *Историја српске књижевности*. Београд: Sezam book, 2007.
- ИВАНОВИЋ, Радомир. Ван традиције. *Браничево*, година IX, свеска 1, јануар–фебруар (1963): 91–93.
- ЈЕРКОВ, Александар. Од птице до човека. Милош Вукићевић, Ново Вуковић, Милош Ковачевић (прир.). *Поетика Маџије Бећковића*, зборник радова. Никшић – Подгорица: Филозофски факултет – Октоих, 1995, 85–101.
- ЈОВАНОВИЋ, Ивко. О Матији Бећковићу. *Сусрећи*, година X, број 7–8, јул–август (1962): 649–651.
- ЈОВАНОВИЋ, Александар. Љубав јака као смрт. Јован Делић, Драган Хамовић (ур.). *О ѿсмама, ѿемама и ѿеици Маџије Бећковића*, зборник радова. Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет – Дучићеве вечери поезије, 2012, 283–310.
- КОЉЕВИЋ, Никола. *Иконоборци и иконобранићели*. Београд: Нолит, 1978.
- МИЛОСАВЉЕВИЋ, Петар. Бећковић, постмодернизам, неоромантизам. Милош Вукићевић, Ново Вуковић, Милош Ковачевић (прир.). *Поетика Маџије Бећковића*, зборник радова. Никшић – Подгорица: Филозофски факултет – Октоих, 1995, 161–180.
- ПАЛАВЕСТРА, Предраг. *Послерићина српска књижевност 1945–1970. и њена историја*. Београд: Службени гласник, 2012.
- ПАНТИЋ, Михајло. Рани и зрели Бећковић. Милош Вукићевић, Ново Вуковић, Милош Ковачевић (прир.). *Поетика Маџије Бећковића*, зборник радова. Никшић – Подгорица: Филозофски факултет – Октоих, 1995, 187–193.
- ПЕТРОВИЋ, Бранислав. Матија Бећковић: *Мећак лућалица. Београдска недеља*, година III, број 86, 12. мај (1963): 8.
- ПИЈАНОВИЋ, Петар. *Модерна традиција*. Београд: Службени гласник, 2012.
- ПОПОВИЋ, Богдан А. Романтичарски дух и данашња поезија (анкета). *Савременик*, година 12, бр. 10 (1966): 251–278.
- ПОПОВИЋ, Радован. *Маџија*. Нови Сад: Ogrheus, Православна реч, 2009.

- ПОПОВИЋ, Ранко. Ореол за Павладољску – поетика љубавног пјесништва Матије Бећковића. Јован Делић, Драган Хамовић (ур.). *О ѿесмама, ѿоемама и ѿоеѿици Матије Бећковића*, зборник радова. Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет – Дучићеве вечери поезије, 2012, 259–282.
- ХАМОВИЋ, Драган. Одсутни отац и присуство предаштва у поезији Матије Бећковића. Јован Делић, Драган Хамовић (ур.). *О ѿесмама, ѿоемама и ѿоеѿици Матије Бећковића*, зборник радова. Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет – Дучићеве вечери поезије, 2012, 159–172.
- ШЋЕПАНОВИЋ, Бранимир. Вера Павладољска. *Инвалидски лист*, година XLIV, број 24, 9. јун (1962): 9.

*

- BAURA, Sesil Moris. *Nasleđe simbolizma, Stvaralački eksperiment*. Prevod i pogovor Dušan Puvačić. Beograd: Nolit, 1970.
- DONAT, Branimir. Na sav glas. *Polja*, godina IX, broj 68, 5. jul (1963): 7.
- EGERIĆ, Miroslav. Matija Bećković. *Polja*, godina VIII, broj 60, 15. jul (1962): 6.
- GLIŠIĆ, Milivoje. Matija Bećković: Metak lutilica. *Delo*, godina IX, broj 4, april (1963): 544–545.
- JEREMIĆ, Dragan M. Poema mladosti. *Književne novine*, godina 14, broj 172, 1. jun (1962): 4.
- MIRKOVIĆ, Milosav. Na startu: Matija Bećković. *Izraz*, godina VII, broj 4, april (1963): 346–349.
- MIRKOVIĆ, Milosav. Vreli i veseli start. *Delo*, godina VIII, broj 10, oktobar (1962): 1265–1267.
- PETROV, Aleksandar. Novi poetski akcenti. *Savremenik*, godina X, knjiga 19, sveska 2, februar (1964): 217–220.
- POPOVIĆ, Bogdan A. Ka svežini ili ka trajanju. *Književne novine*, godina XV, broj 191, 22. februar (1963): 5–6.
- VUKADINOVIĆ, Božo. Pesnički adiđari. *Danas*, godina II, broj 28, 6. jun (1962): 16.
- VUKOVIĆ, Đordije. Žar-ptica poezije. *Putevi*, godina 9, broj 6, novembar–decembar (1963): 611–614.

Nemanja Karović

ETHERIC FEMALE FIGURE, FULL-BLOODED LYRICAL HEROINE,
OR A NAME WITHOUT A BEING: WHO IS VERA PAVLADOLJSKA?

Summary

In the paper the poem *Vera Pavladoljska* is first measured interpretatively against Bećković's earliest poems and then it is seen in the light of the current literary critical reception. Special attention is paid to the role that this poem has in the poetic maturation

of Bećković's lyrical voice as well as in the development of contemporary love poetry. Some of the main research aims are to shed light on various threads of poetic tradition that Bećković wove into the poem about the beloved woman, but also to discover the complex nature of Vera Pavladoljska, who is portrayed to the readers in an ambivalent and sometimes contradictory way: as an etheric figure, a full-blooded heroine, and a name without a being.

Факултет за образовање учитеља и васпитача
Универзитет у Београду
nemanja.karovic@uf.bg.ac.rs

Др Владан П. Бартула
Др Миљан Б. Попић

ЖАРКО ВИДОВИЋ: ПРОФЕСОР, МИСЛИЛАЦ И СВЈЕДОК ЕПОХЕ

Жарко Видовић спада међу најзначајније српске интелектуалце и мислиоце друге половине 20. вијека. У духу хеленских мислилаца, темељне истине човјековог живота изражавао је јасно, смјело и надахнуто. Био је човјек дубоког дијалога и жртвеног искуства вјере. Свједочанства Жарка Видовића о Сарајеву из 1941–42. године и о страдању Вукашина Мандрапе јесу јединствена и аутентична. Он је нарочито од 1953. године до 1961. године био не само свједок, него непосредни учесник, а често и покретач многих интелектуалних и културних догађања у главном граду БиХ. Иако је 1961. године отишао из Сарајева и са простора Босне и Херцеговине, у важним и тешким тренуцима био је свесрдно присутан у својој отаџбини, па је тако дао и свој допринос у оснивању Универзитета у Српском Сарајеву.

Кључне ријечи: човјек, мисао, вјера, Сарајево, Светосавски завјет, Његош, страдање, дијалог, слобода, одговорност.

Жарко Видовић спада међу оне људе и научнике чији је животни, интелектуални и дјелатни пут урезао блистав траг у новијој српској историји. Да је само оставио причу о свом личном страдању, Жарко Видовић би нам завјештао довољно вриједно наслеђе по коме бисмо га могли памтити до краја свијета и вијека. Међутим, он је, према ријечима Драгана Хамовића, оставио много више, „још увек несагледано и неиздато дело које се свих нас сржно тиче и побуђује отворене духове жедне смисла. Видовићева прикљученија делују скоро као апокрифна повесница, када се у поредак нанижу: предратно скојевско опредељење, усташка тамница у Сарајеву, ђурђевдански воз до Јасеновца, спасоносно слање у северне радне логоре преко београдског Сајмишта, бег из Норвешке у Шведску, сусрет са мадам Колонтај, ратне студије у Упсали, повратак у ослобођену земљу и у затворе Озне, наставак

студија у Београду и почеци универзитетске каријере и полемичког јавног делања у Сарајеву, професура у Загребу и коначно изгнанство у Београд, у кутак Института за књижевност и уметност и литургијско сабрање Цркве Светог Марка. Говорио је и писао с миром човека што је овај *Њргни свијеи* испитао, без роптања али и без устезања, без самоуздизања и самосажалења, уредно плаћајући цену своје слободе и својих погледа, тај необични припадник још неосвешћеног логорског народа, чије логорско искуство наткриљује све поделе које тај народ и даље прате“ (Видовић 2022: 5).

Жарко Видовић је један од најаутентичнијих мислилаца новијег времена унутар словенског и српског корпуса. Уколико поставимо питање шта је то што га издваја у односу на друге изузетне мислиоце који су у исто време кад и он стварали и живјели, онда долазимо до одговора да Видовића издваја једна нарочита свестраност у интересовањима за различите друштвене теме и јединственост у промишљању истих и сличних тема; бескомпромисност и спремност на изношење јасно аргументованог става, утемељеног на чињеницама, у свакој ситуацији за коју је налазио да је обавеза интелектуалца и моралног човјека. По природи ненаметљив, бескомпромисан и одважан, Жарко Видовић је био човјек високих моралних и људских квалитета, искрен, јасан и консеквантан у заступању онога што је сматрао за истином, без обзира на евентуалне посљедице. На „кафкијански живот“, како је уобичавао да каже, није пристајао, јер то није живот достојан човјека (Vidović 1967: 1).

Изузетно је захтјевно причати о његовом животу и стваралаштву, те покушати обухватити и исказати све оно што се односи на Жарка Видовића. У складу са насловом рада, најприје ћемо настојати подсјетити на основне биографске податке, затим на његову академску каријеру, а након тога и на неколико области којима се Жарко Видовић бавио. С обзиром на то да се ради о заиста ријетко преданом и крајње утемељеном мислиоцу, може се рећи и да се он прије других на простору Балкана студиозније и дубље бавио различитим научним и умјетничким темама. Један од примјера којим се да поткријепити ова тврдња јесте да се ове године навршило пет деценија од рушења Његошеве капеле на Ловћену и почетка градње маузолеја који је пројектовао Иван Мештровић. Од 60-тих година XX вијека до данас трају оштре полемике у вези с Мештровићевим пројектом маузолеја и то на различитим нивоима, почевши од умјетничког, преко вјерског, до националног и политичког сагледавања овог догађаја. Жарко Видовић је 1958. године на Филозофском факултету у Београду одбранио своју докторску дисертацију под насловом: *Мештровић и савремени сукоб скулптора с архитектом*, у којој је јасно указао на то да је Мештровић изузетан скулптор, али не и архитекта, те да у стваралаштву у којем комбинује скулптуру и архитектуру не успијева остварити велика умјетничка дјела нити „природан однос према простору“. Дакле, готово деценију и по прије почетка изградње пројекта маузолеја на Ловћену, Видовић у свом докторском раду сагледава и детаљно критички анализира Мештровићево стваралаштво,

првенствено из угла једног естетичког проблема. Касније ће се на примјеру маузолеја на Ловћену потврдити да је Видовићева научна теза и те како тачна, с обзиром на то да наведене полемике још увијек трају.

Између осталих критичких приказа и рецензија Видовићеве дисертације (која је објављена као књига), занимљив је приказ Мухамеда Филиповића¹ у часопису *Живой*, који у свом закључку Видовићеву студију препоручује најширој културној јавности „јер се у овом дјелу ради и о виталним проблемима савремене културе уопће“ (Филповић 1961: 559). Из овога се јасно види да је професор Видовић, прије многих других, аргументовано и објективно критички сагледао умјетничко стваралаштво самог Мештровића. Једну деценију касније, 1971. године, Жарко Видовић је написао много оштрији есеј о Мештровићу, узимајући у обзир и друге углове посматрања, не само умјетничко-естетичке, али тај есеј, под насловом, *Мештровићев мрак на Ловћену*, као и сви остали тада обједињени у посебан број часописа *Умјетнос*, дуго времена нису били доступни јавности (Видовић 2008: 156).

Као што је познато, Жарко Видовић је имао специфичан и тежак животни пут. Поживио је дуго – готово цијели вијек – и много тога проживио и преживио. Родио се у Тешњу 1921. године, а упокојио у Београду 2016. године. Гимназију је завршио у Новом Саду и почео студирати у Загребу 1939. године, најприје медицину, а касније философију. Интересантан је коментар његовог оца зашто га шаље на студије у Загреб, а не у Београд: „нек иде у Загреб, па да ми се врати као Србин“, а из Београда би се вратио као комуниста (Видовић 2014: 127). Почетком априлског рата 1941. године као војни обвезник долази у Сарајево. Тако постаје и аутентични свједок логорашких страдања у Другом свјетском рату на простору Сарајева, Босне и Херцеговине и Хрватске; прошао је кроз усташке затворе у Сарајеву, да би на Ђурђевдан 1942. године био депортован у Јасеновац и касније према логору у Норвешкој, одакле је након годину дана, захваљујући помоћи локалног норвешког становништва побјегао и прешао у Шведску. Тамо су

¹ Постоји прича проте Драгомира Убипариповића, некадашњег пароха Старе сарајевске цркве на Башчаршији, а данас свештеника Храма Светог Саве на Врачару у Београду, коју смо претходно чули из више извора, а онда нам ју је и сам прота Драгомир посвједочио. Сарајевски професор Мухамед Филиповић је 2016. године, када је чуо да се упокојио Жарко Видовић, замолио свог сина Ненада Филиповића да потражи у Београду поменутог свештеника Убипариповића те да оду заједно на Жарков гроб и да одслужи парастос за њега и његову супругу Душку, јер су му (М. Филиповићу) они као људи, а посебно Жарко као професор, остали у лијепом и драгом сјећању још из сарајевских дана, те је желио да их се сјети и да им захвали молитвом за упокојене (како и налажу православни обичаји). Прота Драгомир Убипариповић одслужио је парастос како је Мухамед Филиповић и замолио и ту причу нам потврдио у Високом, на дан Светог Прокопија 2022. године. Својевремено је Жарко Видовић кратко записао своје сјећање на упокојење мајке Јелене, 1960. године, биљежећи, између осталог и то, да су „на сахрану, 10. децембра (служио поп Жарко), у Сарајево дошли и Ширбеговићи из Тешња, а и све моје млађе колеге муслимани с факултета“ (в. Видовић 2018: 180).

бјегунци дочекивани са великом пажњом и бригом; ту је добио статус стипендисте Краљевине Шведске, што му је омогућило да упише студије на Универзитету у Упсали. По повратку у Југославију, 6. септембра 1945. године, одмах је био затворен у Загребу, испитиван и малтретиран због свог статуса стипендисте и мјеста главног уредника редовне публикације *Слобог-на Јуџославија* у Шведској, а онда пуштен и ослобођен оптужби у Сарајеву. „Био је затваран још два пута (по налогу централне УДБ-е у Београду), због иницијативе да се логораши организују у посебну заједницу изван тзв. *Савеза бораца НОР*“ (Видовић, 2018: 32). Не утврдивши на њему никакву кривицу, власти га коначно ослобађају крајем 1947. године, након чега се враћа у Сарајево. Непосредно по изласку из затвора, те исте 1947. године, Жарко Видовић долази на славу (Никољдан) код породице Мандрапа, од којих су тада живи још само Богдан-Богдо, тежак инвалид, и његова сестра Славка. Браћа Чедо и Добро, са којима је Жарко био вршњак и пријатељ, страдали су у Јасеновцу, заједно са њиховим стрицем Вукашином о коме је тада непосредно свједочио, управо на слави, др Недељко-Недо Зец. Неколико година касније др Зец ће и записати своје свједочанство (Видовић 2008: 9).

Као стипендиста града Сарајева, Жарко Видовић поново уписује студије, овај пут на Филозофском факултету у Београду. Одлучује се за студије философије, али убрзо прелази и на студије историје умјетности (студирао је у периоду 1948–1952). Одмах по завршетку факултета, од 1953. године постаје асистент, а од 1958. доцент на Универзитету у Сарајеву, као предавач на предметима *Историја цивилизација* и *Теорија умјетности*.

Видовић се као динамичан мислилац јединственог израза и широких интересовања од самог почетка свог стваралаштва предано бавио философијом – нарочито етичким и естетичким темама, ликовном и књижевном теоријом и критиком, превођењем дјела с француског, њемачког и шведског језика.²

Иако смо навели ријечи његовог оца, да подсјетимо и на чињеницу – која је његовом родитељу тада била непозната – да је Жарко Видовић још у гимназијским данима у Новом Саду постао скојевац, а након рата и члан Комунистичке партије, у којој се задржао све до 1967. године. Важно је истовремено нагласити да га ово партијско чланство никада није детерминисало, ни спрјечавало да у свом интелектуалном и друштвеном дјеловању непрестано инсистира на успостављању дијалога о свим темама које су биле предмет његовог интересовања, и изузетно честог јавног изношења свог аргументованог става, најчешће кроз предавања и писане медије, као и кроз тадашње радио емисије. Унутар Комунистичке партије годинама се залагао за оснивање удружења логораша и њихову личну и друштвену афирмацију, али није налазио адекватне саговорнике нити на одобравање тих својих активности унутар саме Партије.

² По преласку у Загреб, од 1961. до 1967. радио је као ванредни, а потом и као редовни професор на Филозофском и на Факултету политичких наука Свеучилишта у Загребу.

Нарочито је значајно његово јавно иступање поводом једног предавања на Факултету политичких наука у Загребу, 20. новембра 1967. године, када је члан ЦКСКЈ Киро Хаџи-Василев говорио – крајње произвољно и неаргументовано – о међунационалним односима у СФРЈ. Видовић је на самом предавању Хаџи-Василеву, као говорнику, поставио неколико директних питања и с обзиром да није добио ниједан одговор, и чак био нападнут од стране неколико учесника и слушалаца због тако директних питања, одмах послје тог предавања јавно означио ЦКСКЈ генератором међунационалних тензија у тадашњој Југославији. Међу првима је указао на србофобне тенденције у хрватском друштву, у чланку који је објављен на првој страни *Књижевних новина*, 25. новембра 1967. године, захваљујући његовом пријатељу из Сарајева Мому Капору. Видовић се накнадно сјећао Капорове луцидности: „На критику тадашњег секретара градског комитета СК Србије, Момо Капор одговара: *а како смо смели да одбијемо и да не шћамјано – кад је ѿисмо из Зајреба. Да је из Београда, одбили бисмо*“ (Видовић 2018: 246). Видовић је јасно и гласно критиковао и све оно што је тада било актуелно у Хрватској, као медијски иступ у „Вјеснику“ попа Драгановића, затим *Декларацију о хрвајском језику* итд. Ово је прекинуло његову академску каријеру у Загребу и убрзо након тога, половином 1968. године, преселио се у Београд у коме је нешто касније почео да ради у Институту за књижевност и уметност.

Послије 1968. године и са почетком рада на Институту код Жарка Видовића долазе у фокус неке до тада мање изражене теме у оквиру његових интелектуалних промишљања, али, нажалост, релативно брзо и одређени сукоби са „евро-либералним“ круговима (како их је називао) са Београдског универзитета и САНУ. Непосредни разлог сукоба са тим круговима био је Видовићев рад на тексту *Религије у историји хришћанства и цркве у Југославији*, који је објављен у Енциклопедији Ларус [Larousse], у издању ИК „Вук Караџић“, из 1972–1973. године.

Као што смо већ напоменули Жарко Видовић је био добар познавалац француског језика, боравио је 1956/57. године у Паризу као стипендиста Владе Француске и из тог периода сеже и његово пријатељство с Жоржом Переком [Georges Perec], који ће 1957. године боравити у Сарајеву као Жарков гост и касније написати драму *Сарајевски аѿенѿаѿи*³ (Видовић 2018: 166).

Сукоб са „евро-либералним“ круговима са Београдског универзитета и САНУ догодио се тако што је Жарко Видовић по уговору са француском редакцијом Ларус, из Париза, за српско издање био у обавези да преведе и допуни претходно наведени текст, што је и урадио; у тим својим допунама указао је на „неодвојивост историјске свијести Срба од Православља“, што, чини се, ни тада, а ни данас није по вољи „евро-либералних“ кругова. Он ће касније на ову тему много детаљније и садржајније писати, али га је овај сукоб довео до тога да су рад и дјело Жарка Видовића били на одређени

³ Издавачка кућа Клио [Clio] из Београда 2017. године објавила је превод ове драме на српски језик.

без навођења имена преводиоца. Иако сам Видовић каже да је овај превод тада штампан, ми нисмо нашли потврду да је заиста објављен; могуће је да је био у питању неки готово занемарљив тираж, те да је онда и само то издање остало потпуно непознато академској јавности. Додатну сумњу да је овај превод уопште изашао из штампе налазимо и у томе што је угледни професор Бранко Павловић, 1983. године БИГЗ-у писао и сугерисао да је потребно превођење и објављивање овог Татакисовог дјела. Дакле, десет година након Видовићевог превода, за који очигледно није знао, као ни за било какво издање на српском, он пише овакав приједлог. Сам Бранко Павловић био је заиста изузетно обавијештен интелектуалац о референтној философској литератури и код нас и у иностранству (Павловић 2000: 382). Ни тада у БИГЗ-у није дошло до превођења и објављивања Татакисовог дјела, а тек 1996. године добили смо нови превод на српском језику, објављен у Никшићу, безмало 25 година послје Видовићевог превода. Ово нам поново потврђује изречени став да је Жарко Видовић, често и прије других, промишљао о многим најважнијим научним, умјетничким, културним, друштвеним и стратешким темама.

Жарко Видовић није ништа објављивао у периоду од десет година и онда је почетком 80-тих година, тачније 1982. године објавио у часопису „Савременик“ маестралну студију под насловом, *Његошева трилоџија*, којом указује на повезаност *Горског вијенца* и *Шћепана Малога* са *Лучом микрокозма*. Он ову повезаност представља истим наративом у сва три дјела:

Његошева трилоџија је незаобилазно дело и израз историјске свести једине и најдубље вере, у целокупној нашој књижевности. Да бисмо то показали, мора нам коначно *јасно оно чиме се не баве* ни наша историја, ни наша философија, па чак ни теологија Срба као *завештој* народа, а то је *историјска* свест Срба као свест *завештој* народа. А Завет није ни еп, ни епски менталитет, ни митоманија, те зато ни „Косово“ Владике Песника није ни епско, ни гусларско, већ – *историјско* [...] Ми немамо другог и већег – заветног, духовно-историјског! – свештеног поету, па је зато и неодговорно и историјски неозбиљно приступати тумачењу Његошевог дела тако лакомислено, уздајући се (само) у добро познавање дела других европских (западних) песника! (Немогуће је) „тумачити“ Његоша служећи се (само) искуством читања Милтона, Бајрона, Гетеа! (в. Видовић 2008: 404–405).

Његош је Видовићу од 70-тих година прошлог вијека па до саме овоземалске кончине био основна тема интересовања. Послје *Његошове трилоџије*, објавио је још неколико студија о Његошу, а чим се указала могућност, 1989. године, објавио је и књигу *Његош и Косовски Завет у Новом вијеку*. Непрестано је допуњавао своје дјело о Његошу, које на крају у његовој заоставштини броји преко 2500 страница куцаног текста. Проучавању Његоша Жарко Видовић је приступио на особен и готово јединствен начин (можда се нарочити Видовићев приступ најбоље сагледава у дјелу *Његош и литур-*

ијске анализе). Уз филигранску прецизност Видовићевих анализа, сва генијалност Његошеве мисли постаје нам још ближа и блиставија. Митрополит Амфилохије је често наглашавао да је од Жарка Видовића много научио о Његошу, иако је Његоша читао још од дјетињства; тек кроз Видовићеве анализе успио је доћи до једног свеобухватнијег и дубљег сагледавања самог Његоша, „јер је Жарко Видовић протумачио Његоша на најбољи начин“ (Радовић 2017).

Као што је познато, Жарко Видовић се дуго и предано бавио темом завјетне традиције и Светосавског завјета код Срба, који се пројављује и освједочава у традицији Косовског завјета. Суштински је ријеч о истом завјету односно наставку светосавске традиције и културног идентитета који Срби баштине управо захваљујући Светом Сави и православном предању. Видовић каже: „Тајна српске историје, живота народне заједнице у Цркви, јесте тајна Христа, Светог Саве, Светосавског Завета датог на Жичком сабору, а потврђеног и Заветом Косовским“ (Видовић 2008: 43). Основу и утемељење српске нације Видовић је јасно повезао са Светим Савом и духовно-завјетним наслеђем које нам је предао кроз чврсто повезивање са византијском традицијом и оним што је Видовић називао евро-медитеранском цивилизацијом; и зато заиста професору Видовићу дугујемо много, јер је у периоду од 80-тих година и касније, када се наглашено у јавном дискурсу настојао чврсто формирати наратив о Косовском миту и митоманији српског народа, аргументовано на високом интелектуалном нивоу свједочио идентитетску традицију Косовског завјета и јасно наглашавао све његове елементе који произлазе из вјере и дубоке историјске свијести.

Професор Жарко Видовић увијек је истрајавао на слободном изношењу аргументованог става, и како би он рекао, није пристајао да живи „кафкијанским животом“, нити је било коме то желио. Уколико се није слагао, боље рећи, уколико није налазио адекватне аргументе, он просто није прихватао ни „владајући наратив“, нити неки „општи курс“, било унутар академског, партијског или црквеног дискурса. Прије свега, Видовић је инсистирао на свијести о слободи и одговорности као елементарним антрополошким одликама, које дефинишу и обликују човјека. Човјек (*ἄνθρωπος*) је биће слободе, љубави и одговорности која произлази из те слободе. Он је често понављао: „Сматрам да човек треба да се у својим ставовима руководи историјским а не политичким, дневним интересима. Историја је континуитет који повезује све генерације потчињене једном те истом циљу и нема те политике која тај циљ обара“ (Видовић 2014: 132).

Дијалог као примарни и суштински облик комуникације међу људима исказује и обезбјеђује слободу, јер, дијалог је могућ само између слободних људи. Одсуство дијалога указује и на одсуство слободе, а самим тим и одговорности. Важност дијалога, али и битност слободе унутар тога, Жарко Видовић је непрестано наглашавао и подвлачио (в. Видовић 2018: 38; Оцић 2016: 816). Саму основу философије често је изражавао као самоспознају и то на следећи начин:

Самоспознаја је могућа искључиво у дијалогу, јер у самоспознаји човек излази из свог искуства, сусреће се са туђим искуством, с неким са којим води разговор. Тај разговор мора да има карактер дијалога а не полемике. Дијалог је сагласност у Логосу, сабраност, а полемика је рат у коме се доказује ко је паметнији. Платон је предвидео дијалог, његова дела су писана као дијалози, а циљ читаве философије код њега је самоспознаја, а не спознаја света. Значи, самоспознаја је могућа само у дијалогу: јер само саговорник, кога поштујеш, у стању је да открије слабости и недостатке у твом знању а да није свестан да је открио, као и ти у њему, а да ниси свестан да си их открио. То је тајна дијалога (Видовић 2014: 130).

Деценијама је Видовић био скрајнут и готово прећутан у јавном простору, нарочито од краја 60-тих година. Богдан Златић – поред општих или, прецизније, хеуристичких разлога – сматра, уз одређену дозу ироније, да постоје и реални разлози за Видовићеву скрајнутост:

За марксисте-праксистовце он је ренегат, а за либералне фанатике је „праксистовац“. За професионалне историчаре он је незгодан ерудит и аутентичан сведок догађаја који они тумаче по правилима катедре на којој су запослени. Ушавши у филозофију кроз историју уметности он је за филозофе мистик а за богослове некористан неоплатоничар. За професоре књижевности, као тумач Његоша, он је идејни занесењак који користи Његошеву поезију за тумачење сопственог погледа на свет, насупрот њиховој чистој естетици као „науци о лепом“. За преучени високи свештени клир он је антиклирикалац који угрожава њихове квази-политичке циљеве (Златић 2014: 123).

У контексту академско-друштвених тема којима се, на себи својствен начин предано бавио, и у раном периоду стваралаштва, желимо да укажемо и подсетимо на једну Видовићеву студију, која је и данас упозоравајуће важна, ако не и више него у периоду када је објављена, у сарајевском часопису „Преглед“ 1966. године, са насловом: *Питање одговорности и друштвене улоге интелекције*. Он се у овој изузетној студији бави питањем: шта је интелектуалац и шта је суштинска интелигенција, указујући на тадашњи друштвено-академски расцјеп између функционалног и суштинског интелектуалца. Занимљиво је напоменути да Видовић у овој студији врши одређена кондиционална повезивања науке и историјског прегледа друштвено-политичких уређења. Он се овдје детаљно бави и социјализмом и капитализмом, безличним финансијским капиталом. Бави се и темом производње, расподјеле и експлоатације друштвених добара, дакле, политичко-економским темама, које су биле често разматране у контексту марксистичке теорије тадашњег друштвеног уређења бивше Југославије. Све ово обрађује на врло објективан начин, без потребе и намјере да прати тадашњи друштвено-академски „општи курс партијског наратива“.

Важно је нагласити да је примарна тема поменути Видовићеве студије човјек и човјекова слобода, те како се на различите начине човјек настоји „постварити“ и посматрати као ствар, инструмент и средство, јер онда губи своју основну карактеристику која га чини човјеком, а то је слобода; то је кључни разлог зашто желимо да подсејемо на ова његова разматрања. Издвојићемо само неколико упечатљивих реченица у којима Видовић полази од „раширеног увјерења да је модерно доба – доба науке“, те самим тим „онда је на неки начин и доба научника, јер, не може бити науке без научника [...], а опет ако су научници пак интелектуалци *par excellence*, онда је и сва одговорност у рукама интелектуалаца“ (Vidović 1966: 449).

Сажимајући феномен и природу човјека као мислећег бића, Видовић о интелектуалцу каже:

Човјека чини интелектуалцем то што се бави човјеком, а не стварима, па било да се бави самим собом или другим човјеком, било свјесно тематизујући човјека, било несвјесно. Несвјесно то чини умјетник или вјерник: они чак и у стварима тематизују, виде и доживљују човјека, *очовјечују* природу и то не чинећи свјесном намјером. Кад се човјек бави само стварима (или бићима као стварима, не *очовјечујући* их) он тада није интелектуалац, него просто *homo faber*, [...], занатлија, техничко лице [...]. Али тада није интелектуалац (Vidović 1966: 451).

Видовић даље наглашава да имамо на дјелу „*примјену научних принципа*“ у производњи, у репродукцији ствари, [...] човјевих стања (здравља, снаге, способности, квалификација), у расподјели [...] у управљању, у систему информација [та примјена научних принципа] претвара интелектуалца у функцију науке, [прецизније] у овом случају у друштвено-историјску функцију науке“. Видовић тог интелектуалца, тј. његово друштвено-историјско стање назива интелектуалцем по функцији или функционалним интелектуалцем и наглашава да је функционални интелектуалац постојао и раније, али да тек са модерним обимом расподјеле рада расцјеп између функционалног и суштинског интелектуалца постаје друштвено-историјска стварност. Управо је овај расцјеп, према Видовићу, омогућио да се јасније схвати суштина интелектуалца и човјека. Он каже: „Није, наиме, нужно да функционални интелектуалац [...] буде истовремено и суштински интелектуалац, па ма колико иначе био висок ниво његове научно-стручне образованости“. Видовић појашњава зашто функционални интелектуалац, иако се бави човјеком, не мора да буде и суштински интелектуалац и каже:

Отуда што он манипулише поствареним [...] човјеком, што о томе човјеку мисли истом логиком и у истој мјери у којој мисли и о стварима, што човјека третира просто као живи инструмент, као ствар која, додуше, говори, али је ствар! С друге стране, суштинске интелектуалце могуће је наћи и изван редова интелектуалаца по функцији. Шта више, суштинска интелектуалност постаје *ауџисајгер*, губи своју друштвену функцију, јер је сама примјена научних принципа [...] ни не тражи. Тако суштинска

интелектуалност и све њезине дјелатности остају и не могу да не остану у *приватној сфери*, изван друштвене функције, у ствари изван сфере институција једне цивилизације (Vidović 1966: 450–451).

Видовић студију, *Пишање одговорности и друштвене улоге интелегенције*, завршава наглашавањем потребе „моралне обнове интелигенције“ и каже:

Криза модерног свијета – криза је интелигенције. Интелектуалац је биће те кризе. А пасивност модерног грађанина је функција и феномен функционалне интелигенције. Безидејност и аполитичност – при којој се бунт јавља само из очаја, као облик бјекства (а не као израз идејности и политичности, као слободна одлука) – све је то дјело стваралаца модерне епохе, функционалне интелигенције која посредује примјену науке и организованост. И немоћ модерног доба је – морална немоћ интелигенције. Уплашена својом одговорношћу, па чак и прикривајући своју одговорност, интелигенција ту своју одговорност објективира, тј. пребацује на науку, технику, [...], епоху, објективне факторе и услове [...]. А изнад свега – или негира сваку потребу неког излаза, или тај излаз обећава у будућности [...]. Савремена филозофија, антропологија и литература оцртава управо лик интелектуалца. Све слабости те литературе су управо у избјегавању интелектуалца да оцрта и види себе као одговорног, као слободног човјека, као одлучујућег фактора, као биће историје (Vidović 1966: 471–472).

Колико је ово било тачно за период када је писано, а то је прије нешто више од пола вијека, исто толико је важно и за вријеме у којем сада живимо, можда и важније.

Свједочанства Жарка Видовића о Сарајеву из 1941/42. године и она након 1945. године јесу јединствена, аутентична и од непроцјењиве вриједности, како за утврђивање чињеница из његовог властитог живота, тако и за сагледавање друштвених прилика.

Жарко Видовић је 1954. године, за недељни сарајевски лист *7 дана*, превео пјесму турског, лијево оријентисаног пјесника, прецизније, комунисте Хазима Хикмета, под насловом *Књија у кожном џовезу*, док је накнадно, о овој пјесми, дао свој особени коментар: „Ипак је Хикметова пјесничка *ајокалијитичка Омеја* (вјера, закон и право *џируџеника*, избор за коначну победу Добра) у складу са Јовановим *Ојкровењем*, за истоветност коначне, *ајокалијитичке Омеја* са *божанском, џворачком Алфа* (Откр 1, 8; 21, 1; 22, 13). Ово је пјесма којом смо позивали и представнике трију вјера: јудејске (Мојсијеве), православне (Исусове) и муслиманске (Мухамедове) да – кад им је Бог већ дао један исти језик – поведу бар сталан јавни дијалог братства баш у Босни!“ (Видовић 2018:149).

Као савременик Вукашина Мандрапе (за кога свједочи да је био образован и угледан човјек у Сарајеву, са завршеном Трговачком академијом и чланством у добротворним, културним и спортским друштвима, „Милош Обилић“ и „Славија“), Видовић се у нашој новијој историји појављује као важан чинилац колективног памћења и незамјенљив свједок многих важних

националних догађаја. Жарко Видовић био је и пријатељ са неколико чланова породице Мандрапа, па је његово свједочанство утолико потпуније и аутентичније. Своје најопширније записе о томе објавио је 2000. године у часопису „Светигора“; то свједочанство прештампано је и објављено 2008. у његовој књизи *Историја и вера*. Овдје он између осталог каже:

Сама кућа Мандрапа у Милоша Обилића улици, репрезентативан пример грађанске архитектуре 18. и 19. века (слична Манаковој кући у Београду, или још више кући у којој је сада кафана *Знак ишћања* код Саборне цркве у Београду), била је предвиђена за историјску заштиту, као споменик етничке културе. У тој кући је живео и око трговине, у „магазама“, то јест, магацинима трговачким радио и Свети Вукашин, цењен као ревностан чувар имовине Српске Православне Цркве на Башчаршији, те управо тај Храм и Српско Сарајево (сарајевски Срби) имају дубоке разлоге да Светога Вукашина, слугу Христовог и Архангеловог, славе као свога службеника и заштитника. С њим су и Чедо и Добро, а и остали чланови куће Мандрапа, служили у Старој Цркви као појци у хору и као чтеци. Нека Бог да и данас тај Храм и само Српско Сарајево штити икона и вера Светога Вукашина Јасеновачког (Клепачког, Херцеговачког, Сарајевског, Српског и Свеправославног)... О Светом Вукашину је знао и говорио и муслиман Заим Топчић, логораш-занатлија, после рата књижевник и уредник на Радио-Сарајеву (Видовић 2008: 8–10).

Код Видовића, уједно, налазимо и јединствено свједочанство (за које наглашава да га записује 21. маја 2000)⁴ о Ђурђевданском транспорту 1942. године и каже: „Извели су нас из затворских ћелија и околних касарни ујутро око четири сата, пред само свануће: заиста на уранак, али не ђурђевдански! Тада је у возу певана, или можда и настала, сарајевска тужна песма *Ђурђевдан*, коју ће Горан Бреговић дивно обрадити: и хвала му на томе“ (Видовић 2008: 11). Начин на који је Жарко Видовић описао овај транспорт из Сарајева према Јасеновцу на Ђурђевдан и пјевање или можда и настанак пјесме *Ђурђевдан*, те захваљивање Бреговићу на дивној обради, указује можда на то да би Видовић могао бити један од аутора ове пјесме.⁵ Он је

⁴ „Данас ми је (21. маја 2000) на Литургији, у Храму Светог Саве, оживело сећање на транспорт и долазак у логор Јасеновац. Тако се у тој композицији теретних вагона 6. маја 1942. нашло око три хиљаде затвореника... Међу њима је, а то ћу сазнати у Сарајеву тек после рата, било и људи домаћина који су били затворени заједно са својим синовима: Мандрапе, Кошарци, Мостарице, Ковачевићи, Ћоровићи, Коњевићи, Стојановићи, Суботићи, Рубинићи, све из сарајевске Пируше (српског кварта), па Јовановићи, Илићи, Богдановићи са Ковача, на прилазу Јајце-касарни. Али, било је и муслимана, затворених само зато што су се заузимали за Србе или се изјаснили као Срби: Адил Гребо, Исмет Пашић, Шефкија Капић, Мугдим Мехмедагић, Зија Диздаревић“ (Видовић 2008: 12).

⁵ Видовић је у телевизијским емисијама знао спомињати и људе који су започињали пјевати ову пјесму у возу тог несрећног јутра, који су били чланови Српског пјевачког друштва „Слога“ из Сарајева, али увијек без навођења имена. Зато и остаје недоумица ко је заправо аутор или одакле тачно потиче ова пјесма.

свакако ријетки свједок који нам даје детаљан и аутентичан приказ овог трагичног догађаја.

Видовић је нарочито од 1953. године до 1961. године био не само свједок, него и непосредни учесник, а често и покретач многих интелектуалних и културних догађаја. Као предавач *Историје цивилизација* и *Теорије умјетности* био је укључен у готово сва културна догађања у Сарајеву. Занимало га је све што је било у вези са философијом, ликовном и књижевном теоријом и критиком или једноставније све што је имало било какву везу са културом, тако да можемо рећи да је био међу првим именима тадашњих културних и интелектуалних дешавања у Сарајеву, али и у тадашњој Југославији. Његове критике ликовних изложби, књижевних и философских догађаја биле су уважаване и високо вредноване.

У монументалном дјелу *Умјетности Босне и Херцеговине 1945–1974*, Азра Бегић у приказу прилика овог периода наглашава да је Жарко Видовић „по много чему, најбољи критичар читавог нашег послеријатног раздобља“ (БЕГИЋ 1974: 20–21). Такође, она истиче да је већ почетком 1954. године Видовић у есеју *О сижеу у сликарству* „теоретски разрадио дистинкцију између сижеа и садржине [...] а разматрао је и појмове одраза и израза, објективног и субјективног да би, на крају, пратећи еволуцију модерног сликарства према апстракцији и налазећи за њу и ликовне и филозофске и етичке разлоге, дошао до закључка: *Тако је изјубивши нейосредности дјеловања на чула чисто сликарство негација сликарства. Даљи развој сликарства с ње основе је немогућ*“ (БЕГИЋ 1974: 21).

Дајући доста широк приказ Видовићевих критика ликовних изложби и његових теоријских промишљања о естетици – уз један лични став о његовом одласку из Сарајева – Азра Бегић записује и ово:

Понекад се стиче дојам да Видовић мисли на два колосијека који се никад не састају и можда је баш ова двојност посљедица живота у малој средини која не погодује развоју сувише револуционарних идеја; можда је и обиљежје прелазних периода, свеједно, треба видјети с каквим жаром Видовић улази у борбу: како устаје „против сталних колективних изложба у оквиру Удружења“ и њиховог обавезног сивила, против „салонског сликарства“, како се залаже за афирмацију субјективног у умјетности, како се хвата за свако зрнце вриједности да би му помогао да исклија; импонује та лична храброст, тај мисаони потенцијал стављен у функцију битке за квалитет, та критика иза које не стоји само стручњак већ читав човјек, критика као морални чин у првом реду. Шта мари онда ако понекад није знао да одвоји зрно од кукоља! Нажалост, ослонаца је мало, квалитета никад превише: превише је узалудних битака, човјек се на крају умори – и оде! (БЕГИЋ 1974: 36).

Жарко Видовић је, такође, био покретач и стални сарадник неколико културно-научних часописа; у том контексту занимљиво је поменути његов ангажман на покретању сарајевског недељника „7 дана“ који је креиран као

својеврсни пандан београдском НИИ-у, а излазио је у периоду од 1953. до 1956. године.

Иако је Жарко Видовић крајем 1961. године отишао из Сарајева и са простора Босне и Херцеговине, у важним и тешким тренуцима био је свесрдно присутан у својој отаџбини, па је тако дао свој допринос оснивању Универзитета у Српском Сарајеву и 1993. године био и међу утемељивачима и предавачима⁶ Духовне академије, касније Православног богословског факултета Светог Василија Острошког у Фочи, заједно са блаженопочившим митрополитом Амфилохијем Радовићем и епископом Атанасијем Јевтићем, а уз њих тројицу мора се, у тим изузетним активностима нагласити и нарочити труд и залагање блаженопочившег митрополита сарајевског и дабробосанског Николаја Мрђе.

Жарко Видовић у духу хеленских мислилаца, велике истине изражава јасно и недвосмислено, јер се истина само тако може и мора показати. Истину је тражио и пожртвовано свједочио првенствено кроз вјеру, али и кроз философију, умјетност и књижевност, а све то обједињавао у православној светосавско-завјетној мисли српског народа. Жарко Видовић је један од најаутентичнијих српских мислилаца и философа иако сам за себе није волио да каже да је философ. Он је говорио да је историчар цивилизација, као што је то и био, али је био и много више од тога. Још једном да поновимо да је Жарко Видовић био човјек дијалога и јединственог, дубоког и бескомпромисног промишљања кроз цијели свој живот.⁷

⁶ Професор Жарко Видовић често је наглашавао одређене сегменте сличности и блискости православних и муслимана. „У Фочи сам, када је основана Духовна академија Светог Василија Острошког [...] причао да нипошто не смемо да се завадимо с муслиманима [...] јер циљ је Американаца да у Босни Срби зарате са муслиманима [...]. Говорио сам да никако не смемо да улазимо у сукоб с муслиманима, говорио сам и о вери, онако како ме је баба још учила“ (в. Видовић, 2014: 132).

⁷ Блаженопочивши митрополит Амфилохије својевремено је испричао како је једне прилике, тачније 80-их година XX вијека, срео у близини Саборне цркве у Београду Жарка Видовића и након поздрава му рекао: „Е, Жарко, случајно се сретосмо“, а Жарко ће да каже: „Оче Амфилохије, нема ничега случајног у животу, и нашем и у збивањима историјским, сваки и најмањи сусрет је сусрет за вјечност“ (Радовић, 2017). На трагу ове мисли Жарка Видовића да кажемо да је – тачно осам деценија након крвавог Ђурђевданског транспорта 1942. из Сарајева према Јасеновцу – остварена идеја да Жарко Видовић добије своју улицу, и то у Источном Сарајеву, непосредно поред храма Св. Василија Острошког и Тврдошког, гдје је на почетку те улице планирана изградња гимназије, а на крају улице излаз према згради ректората Универзитета у Источном Сарајеву. Идеја о овој улици рођена је на слави Филозофског факултета на Палама, 21. маја 2022, о празнику Св. Јована Богослова (Жарко Видовић је баш на исти празник писао о Ђурђевданском транспорту, о Св. Вукашину и Српском Сарајеву), у разговору групе професора (Р. Поповића, Д. Певуље, М. Попића, В. Бартуле, З. Миовчића), а остварена је на приједлог начелника Општине Источна Илица г. М. Божовића, Скупштини ове општине. Додајмо и то да је крсна слава Општине Источна Илица Св. Великомученик и Побједоносац Георгије – Ђурђевдан, што нас опет враћа на оне Видовићеве ријечи да ништа није случајно и да очигледно све има дубљи смисао и

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Видовић 1983: Жарко Видовић. Логос – литургијска свест православља. *Теолошки ѿоѿлеги*, XV (1–3), 43–131.
- Видовић 1989: Жарко Видовић. *Оѿлеги о духовном искуству*. Београд: Сфаирос.
- Видовић 1989: Жарко Видовић. *Њеѿош и Косовски Завјеи у Новом вијеку*. Београд: Филип Вишњић.
- Видовић 2008: Жарко Видовић. *Истѿорија и вера*. Цетиње: Светигора.
- Видовић 2014: Жарко Видовић. Дијалог о животном искуству. *Зенић*, година IX, број 14. Разговор водио Богдан Златић. Београд. 125–138.
- Видовић 2017: Жарко Видовић. *Њеѿош и лиѿурѿијске анаѿнозе*. Београд – Подгорица: Светосавска омладинска заједница Архиепископије београдско-карловачке / Матица српска – Друштво чланова у Црној Гори.
- Видовић 2018: Жарко Видовић. *Библио-био-ѿрафија 1948–2015*. Београд: Задужбина Жарко Видовић.
- Видовић 2021: Жарко Видовић. *И вера је уметѿносѿ*. Задужбина Жарко Видовић.
- Видовић 2022: Жарко Видовић. *Завеи и слобода*. Београд: Катена мунди.
- Златић 2014: Богдан Златић. Човек 25. часа. *Зенић*, година IX, број 14. Београд. 114–125.
- Оѿић 2016: Дејана Оѿић. Жарко Видовић и Ђорђе Оѿић: ванвремени дијалози. *Летѿојис Маѿице срѿске*, књ. 498, бр. 6, 815–820.
- Павловић 2000: Бранко Павловић. *Мислилац на аѿори*. Београд: ПЛАТѿ.
- Радовић 2017: Митрополит Амфилохије Радовић. *Човек–век. Сећање на Жарка Видовића*. [видео запис]. <<https://youtu.be/gxnnBljgB9g>>. Преузето 19. 6. 2022.>

*

- BEGIĆ 1974: Azra Begić. *Umjetnost Bosne i Hercegovine 1945–1974*. Sarajevo: Umjetnička galerija BiH, 9–38.
- VIDOVIĆ 1961: Žarko Vidović. *Meštrović i savremeni sukob skulptora s arhitektom*. Sarajevo: Veselin Masleša.
- VIDOVIĆ 1966: Žarko Vidović. Pitanje odgovornosti i društvene uloge inteligencije. *Pregled*, 11–12 (nov-dec), 449–472.
- VIDOVIĆ 1967: Žarko Vidović. Ko stvara zbrku oko nacionalnog pitanja? *Književne novine*, 315, 1.
- VIDOVIĆ 1968: Žarko Vidović. Odgovor Žarka Vidovića. *Književne novine*, 319, 6–7 i 9.
- FILIPOVIĆ 1961: Muhamed Filipović. Dr Žarko Vidović: Meštrović i savremeni sukob skulptora sa arhitektom. *Život*, X (9), 557–559.

значање, те да и на овај начин Жарко Видовић остаје тајанствено присутан међу својим сарајевским Србима – као и међу комшијама муслиманима Бошњацима, које је високо цијенио цијели свој живот – у нашем образовању, животу и православној традицији Светосавског завјета којем је био цијелим својим бићем, несебично и до краја посвећен.

Vladan Bartula
Miljan Popić

ŽARKO VIDOVIĆ:
PROFESSOR, THINKER AND A WITNESS OF AN ERA

Summary

Žarko Vidović is among the most authentic and versatile intellectuals and thinkers within the Serbian nation. He, in the spirit of Hellenic thinkers, expressed great truths clearly because the truth can and must be expressed only that way. He was a man of dialogue and unique, deep and uncompromising thinking. He experientially and sacrificially witnessed the truth primarily through faith, but also through philosophy, art, and literature, and united all of this in the Orthodox Holy Sava-covenant thought of the Serbian people. He approached the decades-long study of Njegoš in a special and almost unique way and wrote over 2,500 pages about him. Žarko Vidović's testimony about Sarajevo from the years of 1941–42 and his writings about the suffering of Vukašin Mandrapa are very unique and authentic. Especially from 1953 to 1961, he was not only a witness, but a direct participant, and often the initiator of many intellectual and cultural events in Sarajevo. Although he left Sarajevo and the territory of Bosnia and Herzegovina in 1961, he was wholeheartedly present in his homeland in important and difficult moments, so he contributed to the founding of the University of Serbian Sarajevo and in 1993 became one of the founders and lecturers of the Duhovna academy and today's Orthodox Theological Faculty "St. Vasilije Ostroški" in Foča.

Универзитет у Источном Сарајеву
Филозофски факултет
vladan.bartula@ff.ues.rs.ba
miljan.popic@ff.ues.rs.ba

Ђорђе Перић

ЖЕНСКЕ ПОДРУГАЧИЦЕ О МОДИ, РЕТКА ВРСТА
НАШЕГ УСМЕНОГ ПЕСНИШТВА И ПОДРУГЉИВИ СТИХОВИ
МЕШТАНКАМА НЕКИХ МЕСТА КАО ПОСЕБНА ВРСТА ИМЕНИЦА
У ФОНДУ НЕИСТРАЖЕНИХ И ЗАБОРАВЉЕНИХ СРПСКИХ РЕЧИ

У приложеном раду аутор пише о подругачицама или ругалицама, заборављеној подврсти лирског народног песништва. Даје кратку дефиницију и поделу на месне, мушке и женске и прилаже 60 примера женских подругачица. У њима су сакупљене све оне подругачице анонимно испеване против девојака из неког места (Земункиње, Дубровкиње, Шапчанке, итд.) и на њихове мане или на критику уперену против женског помодарства. У овој последњој групи женских ругалица указује се на заједнички корен ових женских властитих имена, које, по аутору, треба да буду уврштене и у речнике српског језика.

Кључне речи: Подругачице, подела, песме, женске, помодарство, примери, и српска лексикографија.

У обимном фонду нашег лирског усменог песништва, подељеног ради лакшег сагледавања на врсте и подврсте, што је учинио још Вук Ст. Караџић у својој збирци женских народних песама (*Српске народне њесме*, Беч 1841), посебно су занимљиве *погруљачице*¹, песме ругалице и исмевалице изопачених појава и обичаја у српском грађанском друштву XVIII и XIX века. Пратећи више година ову врсту песама, приметио сам да и самих подругачица има разних и различитих. Подругачице се као и остала лирска

¹ У *Rječniku hrvatskog ili srpskog jezika* JAZU, који је обрадио Томо Маретић (св. 44, Загреб 1929) на стр. 317, поред појма *погруљачица* (ф), стоји овако објашњење: „*rug, podruĝa, samo u šali. Samo u jednoga pisca koji je tu ĝječ sam naćinio.*“ Маретић је мислио на Вука Врчевића из чијих је прозних записа народних приповедака извукао и цитирао два примера: „(1) Подбодачице или подругачице, те у шали момци говоре момцима из другог мјеста; (2) Друге задркивају шалом и подругачицама.“ Као главну одредницу за ову врсту песама из народа преузео сам овде и користио ову именицу која тачно одговара значењу ових песама и тако формирао подругачице као посебну врсту српскохрватских народних умотворина.

поезија испевавају у стиховима. Могу имати само два стиха (дистих), обично су строфичне, имају један или више повезаних катрена, а понекад су састављени и од много више стихова.

Ради лакшег сагледавања њихових текстова разликујемо их на песме о ругању и исмевању: (1) целокупног становништва неког *месџа*, затим (2) ругању само *мушкој* (момачког) или пак (3) изругивању *женској* (девојачког) дѣла становништва, мештанки, у ушореним селима, варошима и градовима. Навођењем примера за све *џири* подврсте подругачица (месне, мушке и женске) јасно ће бити сваком на коју поезију подругачица се мисли.

Ево примера, најпре за *месне* подругачице. Најпознатија је она о Тузли, цитирана и у старим читанкама, коју и данас сви памте:

*Буџум Тузда једну козу музла
Па се хвале да се млеко ране.*

Или: *Ошџарије, село џлемениџо
Девеј кућа једну козу музу,
Па се хвале да се „мликом“ хране.
А џиџо „млика“ од џреџека буде
Оно џаљу џраду Оџулину,
Да се знаде џија кућа мрси.²*

Занимљива је подругачица објављена у *Босанској вили*, са насловом *Сеоска џјесма* (народна), коју је „забилежио од Василија Макивића из села Писара“ записивач Симо Дакић. Она има чак шездесет два стиха и опева двадесет седам села у Посавини од ушћа Уне у Саву, до ушћа Дрине у Саву. Из ње наводим само неке карактеристичне стихове у којима су исмејани *месџа* и *месџиани*, житељи тих села:

*Базик село, мало Сарајево
Кроза џе се џроџи не моџаџе
Од зле џуди – базичкије џуди,
Од еџена – базичкије жена,
Од јунака – базички момака,
Од зли уја – базичкије џура*

*О Бакџуџо, свраџи намаџџире,
Сву вам рану свраке џоједоџе,
Блаџиџани, једни баџинари,
Круџковџани, једни вреџенари,
Црковџани, једни мјеџинари,
Засаџица сиџа кукаџица,
Дубичани, једни уџичари,
Да вам није џокрај Саве с'јеџа
Не б' имали хаџине на леџа. – Итд.³*

² Оштарџе је католичко село код Огулина. Подругачицу записао Манојло Бубало Кордунаш од Петра М. Радмановића из Плашког.

³ Босанска вила, бр. 1, 1893, стр. 10, рубрика: *Срџске народне умоџворине*. Постоје подругачице које се и данас могу чути у граџанству, испеване анонимно али директно на неку личност која се неком негативном особином истиче у друштву. Сеџам се да је у нашем комџилуку био неки комџија Душан С. за кога се причало у мушком друштву да је променио много жена, како у младости, тако и у старости. Памте се по имену четири његове жене (Смиља, Јуца, Јека, Дана). Неко од старијих срочи му ругалицу: *Ој Дуле, Дудуле / џаџе џи се надуле*. Мала деца којих је било тада много у сокаку, стану испред његовог прозора па почну певати песмицу и не знајући ни одакле и од кога су чули, нити шта она значи. А Дуле

Од мушких подругачица веома се певала некад и она која шиба ђаке и просветне посленике новог доба због општег неморала у друштву, а почиње:

Мани се, Анчице, Карловачких ђака (певају се и ови стихови):
Ђаци ђаволи, учитељи још гори Карловачки богословци
Професори нишћ' не знаду, *Играју се с новци.* (дакле, коцкање!)
*Нишћиа не ваљаду.*⁴

Једну мушку подругачицу испевану рибарима који цео дан пецају, па се враћају кући без улова, чуо сам у друштву пецароша, у случајно изреченом подругљивом тону: *У рибара мокре љаће / за вечеру не зна шћиа ће.*

Подругачице о мештанкама, становницама селâ, вароши и градова су најмногобројније. Разликујемо две врсте, старије и новије: а) Старије ругалице становницама, или мештанкама неког мањег или већег места (села, вароши, града), због неких природних мана или физичких особина које се кроз генерације на њима препознају. Од старих подругачица упућених на цео род женски, занимљива је она коју је у народу Левча у Србији чуо и записао учитељ Јован Срећковић „за жену нечисту и ленштину“:

Ушћај, ушћај, булоџо,
*Кокошке ње њрећекле.*⁵

Та је ругалица лењој жени давно настала, али има и новијих на исту тему као и данас популарна народна песма *Хвалила се лејџе Маре мајка / да јој Мара зору не њресџава* итд., чији се први текстови бележе од половине XIX века.

Бројније су оне старије ругалице као: „подругуше као *Лејџџанке*, пијандуре како *Тивајке* (из Тивта), лупежице како и *Рисанке*, поношљиве како и *Перацке*.“⁶ б) Новије ругалице девојкама или женском полу уопште сачињене су највише због *моге*. Нова, грађанска мода по европском стилу

излети из авлије, појури децу с повиком: „Марш, оца вам вашег безобразног и ко вас је томе научио!“ Следеће године он опет довео. Подругачице су као варнице које искачу из огњишта, да би се после кратког времена већ заборавиле.

⁴ Напев записао Богомир Качеровски (Kačerowsky) у нотама: Kolo, Sarajevo В. г. И напев је био певљив. По тој мелодији певана је песмица: *Каг се Циџа зажели / њечених кромџира / он њошљаџе Циџанку у село да свира* итд. певала су деца; а после Другог светског рата опет су деца певала, али сад нови текст: *Пиоџири малени, ми смо војска љрава / свакоџ дана расџџемо ко зелена љрава* итд.

⁵ *Насџавник*, 1899, стр. 187.

⁶ Мода код жена у одевању често пута је сакривала /откривала и неке женске телесне недостатке који се лако уочавају на први поглед. Тако је и познати немачки песник Хајнрих Хајне у једном свом путопису записао и следећу опаску: „Све *Гејџиџеншанке* (ж. из града Гетингена) имају превелике ноге“ (в. *Пуџ њо Харцу*, Београд 1950). Ово запажање физички ненормално увећаних доњих екстремитета лако се може претворити у подругачицу. Таквих примера на српско-хрватском тлу је, као што се види било доста.

облачења, чешљања косе и разне фризуре, помаде за лице („белило и црвенило, и за косу вранило“) захтевала је велике трошкове које су породице, које имају девојку на удају („на бијес ђевојку“), са тешком муком могле да плате. Нова мода је изазивала престиж код девојака у одевању (кићење скупоценим накитом и дукатима), али и пад морала. А ту се мисли на дегенерацију у језику: погрешно изговарање страних речи у опхођењу на вишем друштвеном нивоу, како у српским грађанским срединама, тако и у градовима у Славонији и Хрватској. Пратећи све то мушки анонимни певач и песник постао је немилосрдни сатиричар женских мана изражених у разном облику. Наводим само два примера, а из комедија Јована Поповића Стерије и сатиричних текстова Јована Јовановића Змаја објављених у стиху или прози у његовим сатиричним листовима (*Јавор*, *Жижга*, *Комарац* итд.) скупио би се велики број примера.

У Загребу у првој половини XIX века виши друштвени слој углавном је говорио немачки или мађарски; о том модном „тренду“ написао је хрватски песник српског порекла Аугуст Харамбашић ову подругачицу:

*Ах, 'ѳосїе, ѳосїодичне' –
 Хрваїице су дичне!
 За народ 'чуда' ѳворе:
 Свуд само швабски зборе!
 И чезну сваком зїодом
 За каквом новом модом;
 Имаду бац и за чим! –
 У коц с ѳим!*

Тако и у српском грађанском друштву у Бачкој и Банату говорило се врло искварено, као што је Вук писао и о говорном језику Срема. Један одломак из преписке двеју жена, Новосадкиње и Кикинђанке, донесен је у подлистку *Засїаве* 1870. године:

„Ћитам од садањи песника, рекла *Новосадкиња Кикинђанкињи*, раце Грїича, а од прецашни најраце Ћубру Ћојковича, него немам срече ни једног лично познавати.“ А Кикинђанкиња је одговорила: „Мени се најбоље допаду Абердар и Драгашевић како певу; првог знам врло добро, био је више пути у Кикинду.“
 („*Засїава*“, бр. 20, 1870. Б. С. Писмо г-ђи А. Ј. у К(икинди).

Подругачице имају још једну важну особину: оне се у већини примера исказују јавним *їевањем*. Српски и хрватски фолклористи, записивачи музичког фолклора, нотирали су већи број подругачица у својим збиркама мелографских записа са разних штокавских подручја некадашње Југославије. У посебном одељку III. *Фолклорни извори*, на крају овог огледа, наведене су све фолклорне збирке из којих су преузети текстови или текстови и напеви женских подругачица који су овде наведени. Те подругачице нису

никад посебно издвојене од шалјивих песама и овде се приказује само један део: *женске рујалице мешћанкама, сѣановницама ѓрадова, вароши и села*, којима су аутори углавном непознати *мушки* стихотворци из народа.

Речнички и фолклорни материјал у песамама подругачицама
о женској моди у прошлости

Примери у избору аутора огледа по азбучном реду:

- [1] Бабогредка = девојка из Бабине Греде у Славонији.
Бабогредке се њоносе,
Шћо црвене шћиримфле носе,
А за мале новце
Игу у Винковце.
- [2] Београдске моме младе = Београђанке
Из Бићоља, море, њојдом
У Београд дојдом
Београдске моме младе
Све су очешљане.
- [3] Бродкиња = девојка из Славонског Брода у Славонији.
А Бродкиња њодјасана
И њканицом ојасана,
Теје се њо Броду
Тражећ само зџоду.
- [4] Брођанкиња = девојка из села Брођанци у Славонији
Брођанкиња блеголика
Намазана к'о њрилика,
Иде њод механу
Све њо бијелом дану.
- [5] Валповкиња = девојка из Валпова у Славонији
Валповкиње како њако,
Милосћивне врло јако,
Свајдје ће се наћи
С барунови ѓаци.
- [6] Варјашке = младе из Варјаша сад у Румунији
Из Темшвар њојдом
У Варјашко дојдом,
Те Варјашке младе
Све су рашћујане.
- [7] Варошке моме = девојке из Варош маале, Приштина, Косово.
Поћох њо ѓоре, џанум, ју Варош Маалу,
Варошке моме, џанум, све су џивлеџике (намићуше), џанум,

*Све су ашарџике (ћредусрећљиве),
На враћа сећају, џанум,
Бећаре варају.*

- [8] Винковкиња = девојка из Винковаца у Славонији.
Винковкиња ћим се дичи *Di gnedigen Винковкиње*
Шћо зна седам швабских ричи: *Прем чувају оне свиње,*
„Meine mütter мила, *Трче за сабљицом*
Ја бих круха јила!“ *Ко ћас за коскицом.*
- [9] Вођиначка почимаља = девојка из с. Вођинци код Винковаца
Вођиначка ћочимајла [која започиње песму] мала
Нема ћаре [даха], ћа се ћесме кваре.
- [10] Вуковарка = девојка из Вуковара у Славонији
Вуковарка како ћако,
Љубићи се неда лако,
Тко јој добро ћлаћи
Љубић се не краћи.
- [11] Горњомалка = девојка из Горње Мале у Великом Градишту.
– Ој девојко моја шћо си ћако слаћка?
„Јесам слаћка јер сам Горњомалка (Градићћанка)!“
– Горњомалска ћројо, шћо си ћако слаћка?
„Јесам слаћка, јер сам Горњомалска!“
– Ој девојко моја, љубим усћа ћвоја,
Љубим ћвоја да засладим моја.
- [12] Градишке фрајле = девојке из Градишке у Славонији.
У Градићки банда свира
А фрајла се свуд шћанцира,
Те до дванајсћ сачи
Неће ћоћи сачи.
- [13] Диванјолка = девојка из истоимене махале у Приштини, на Косову
По Пришћине ћоћ’о *Поћох ћо доле, џанум,*
У Диван-Јол доћ’о *Ју Диванјол малу,*
Диванјолке моме на враћа сећау, *Диванјолке моме, џанум,*
На враћа сећау и руком маау. *Никоћ не л’едају.*
Припев: *Цвейћо, шћише од ракије,*
Мезе ћо ракије!
- [14] Добројка = девојка из Доброте у Боки Которској; и све остале су спеване девојке из појединих приобалских места у том крају.
Мили Боже, на свему ћи фала!
Да какве су Пел’ешке ћевојке!
Носу рухо како и Добројке (ћј. наћинћурене) = д. из Доброте
Танка бока како и Кошорке, = девојке из Котора

На њазару како и Шкаљарке, = девојке из Шкаљара
 Солу рибу како и Муљанке, = девојке из Муља
 Прче деру како и Прчањке, = девојке из Прчања
 Желу воде како и Сџоливке, = девојке из Столива
 Подрујуше како Лейеџанке, = девојке из Лепетана
 На љаву носе како и Ласџовке, = девојке из Ластве
 А њандуре како и Тивајке, = девојке из Тивта
 Јашу коња како и Грбальке, = девојке из Грбља
 Гњилу мечу како и Крџољке, = девојке из Кртола
 Ал' се 'сују како Краошичке, = девојке из Крашића
 Козоџаце како и Лушџиичке, = девојке из Луштице
 А џошџиене како и Новкиње, = девојке из (Херцег) Новог
 Носе оџанке како и Кућанке, = девојке из Кућана
 Мичу џрџику као Баошичке, = девојке из Баошића
 Рибом смрду као Бијељанке, = девојке из Бијеле
 Плочарице како и Ђуринке, = девојке из Ђурића
 Ал' се 'сују како Косџањичке = девојке из Костањице
 Поџицсмокве како и Морињке = девојке из Мориња (по анегдоти)
 Ролику беру како и Лџџајке = девојке из Липља
 Трају џениџар како и Сџџџаљке, = девојке из Стрпља
 [Луџеџице] како и Рисанке, = девојке из Рисна
 Поношљиве како и Перашке, = девојке из Пераста
 Желу воде како и Дражџинке, = девојке из Дражића
 Лико џулу како и Оравке. – = девојке из Оравца
 Саде реџи, фало изабрана,
 Да какве су Пељешке џевојке.*
 Ожени се, Боџ џе не убио!
 Ја џу џеби доћи у сваџове.

- [15] Дубровке = девојке из града Дубровника
Дубровке су лијеје дивојке,
 Ну је њима залуду лиџоџа,
 Шџо сџекоше све у бјаку даше [бјака, итал. biassa = материја за
 И за џерсу да се узрумене бијељење.
 Гладне сједе, а и личце љаду [герса, итал. cerussa, fukatus candor
 Чесџо младе иду на зрцало pigmentum (Mikalja) = бјелило и
 Тер љедају своје бјело личце; руменило, чим се лице маже или
 Која ља је лјеџице уресила, праха. Итал. = gersa, ingersarsi]
 А и своје косе зарудила,
 Пази, браше да џе не џривари...

- [16] Ђаковкиња = девојка из Ђакова код Славонског Брода
Ђаковкиње лицем џоре Ђаковачка фрајла свака
 Гледећ младе џрофесоре, По блаџу џи боса скака,
 Шеђу се од дике Мноџу куне мајка
 Мамећи клерике. Збоџ ње црноџ џака.

- [17] Ердељанка = девојка из Ердеља (данас у Румунији)

Ердељанка, Ердељанка, што си иако шанка?

– *Ја сам шанка, ја сам шанка, иако ми је мајка.*

- [18] Жабалка = девојка из села Жабља у Бачкој

Жабалка:

„*Мила мајко дукаше ми вежи, Продај, бабо, и краву и шеле*
А са бабом како знаш најшежи Па ми кући рукавице беле,

Мила мајчи три форинџа дај ми

Ако немаш иди ја узајми

[рефрен за све три претходне строфе]

Скидај жито с тавана,

Па иди код Аврама,

Па пазари што ти ћерка мари.“

Јунак за женидбу:

Где ти кажу има леиш сека

Где ти кажу има девојака

‘Оће бабо да жени менека

‘Оће бабо да жени јунака

[рефрен за претходне две строфе]:

‘Ајмо, бабо, у Жабал,

Па увече на ројал,

Луче бело наћићеш зацело.

Црвен сомој, а зелена свила

Лейша Јела нећо бајна вила,

Аој Јело, ћоси ти твој,

Чуј шћа вели бабо мој:

„*Да идемо, да те доведемо.“*

- [19] Земункиње = девојке из Земуна

Земункиње дуге косе

Уширкане сукње носе,

Сукња леиши широм

Све за официром.

Земункиње се облачу по моги

Једна друћу на кайију вуку,

Да им драћи гаде десну руку.

Свака своја из шајке трифаћа,

Канда су им и рођена браћа

„Ви сће сани, врло и уморни,

Ал’ нећеће ви бићи прекорни,

Ви ‘ајдеће, те се одмориће

И ојети се Боју ћомолиће,

Пак доћиће кад се одмориће

Да с драћама ојети збор збориће.“

(1794)

- [20] Иванковке = девојке из Иванкова с. код Винковаца

Иванково село на брдашцу,

Иванковке јашу на мајарцу.

- [21] Илочкиња = девојка из Илока у Срему.

Илочкиње канџар грже,

У цетијах каву њрже,

*Каву добро сладе,
Па се ѿројаде.*

- [22] Иришкиња = девојка из Ирига у Срему.
*Иришкиње лейе, моловане,
Помамиле с' љубећи каїане.*
- [23] Кавадарка = девојка из села Кавадара у Левчу
*Кавадар – ниї' је село, ниї' је ѿраг
Сам' у ѿољу један смраг, –
Кавадарке све су ѿодрумарке.*
- [24] Каменичке фрајле = девојке из Сремске Каменице
*Каменичке фрајле, црнке и блондинке,
Оне ѿроце месечно ѿри ваїона щминке.
Хїеле би се удати, немају за коїа
Кад их неко заїражи, нећеју за ѿїа.
Први је сиром, друїи није лей,
Трећи је банїав, а чеїврїи слей.
Под руком им ѿашина, око враїа машина
А код куће немају ни кащике брашина.*
- [25] Карловкиња = девојка из Сремских Карловаца у Срему
*Карловкиње ѿроже беру
У Тентеру ноће ѿеру,
Ту се знаду наћи
Кад ѿролазе ђаци.
[„тенгер“ = мађарска реч, значи море; пева се и: „У Дунаву“ ...]*
- [25б] А щїо су ми Карловкиње беле, румене?
*Вино ѿїју, ѿаїар зобљу, щє су румене.
Кад муж иде на орање, жена у крчму;
Кад муж иде са орања, жена у кревей.
„Јао мужу, леле мужу, умреїи 'оћу!“
„Јао жено, жива жељо, а щїо ми щїи је“
„Јао мужу, леле мужу, їлава ме боли!“
„Јао жено, жива жељо, да щїо ћу щїи ја?“
„Јао мужу, леле мужу, ѿражи ми лека!
Дозови ми нероїкињу која не роди
Да умеси ѿїачицу ѿриїуї сејану;
Исїеци ми шарку коку која не носи
И ѿейїїа без реїїїа који не ѿева;
Донеси ми кондир вина од ѿри ѿодине!“*
- А што су ми Карловкиње
*Беле, румене,
Вино пију, папар зобљу,
Те су румене!
Кад им мужи орат' иду
Оне у крчму,
А кад мужи дома иду,
Оне у кревет.
“Јао мужу, леле мужу
Глава ме боли!”
– Јао жено, жива жељо,
Да што ћу ти ја?”
Доведи ми бездеткињу,
Која не роди,
Нек умеси погачицу
Трипут сијану;
Нек' закоље шарку кокош
Која не носи,
И петлића, копунића*
- [25в] Карловкиње румене ко руже,
*Вино ѿїју, на људе се ѿуже,
Да им вино не ваља никако:
Водено је и слабо, и лако.*

[25g] Lepe ti su Karlovcanke
 Kratke, debele
 Vino piju, papar zoblju,
 Pa su crvene.
 Muži idu na oranje
 Žene v birtiju
 Muži idu sa oranja
 One v postelju.
 Него корица,
 Mila žena, draga žena,
 Ki ti vrag fali?
 Mili mužek, dragi mužek,
 Glava me boli.
 Mila žena, draga žena
 Kaj bu mužek jel?
 Evo tebi siručice
 Metlom mešane.
 Mila žena, draga žena,
 Kaj bu mužek pil?
 U tikvici hladne vode,
 Pa se ponapij!
 Mila žena, draga žena,
 Kaj bu jela ti?
 Zakoli mi staru koku,
 Lijepu, debelu,
 I donesi dobra vinca
 Tri ljet staroga,
 Mila žena da ojača
 Za kog drugoga.

Који не пева;
 Донеси ми сахан меда
 Сада вађена,
 Донеси ми кондир вина
 Сада точена.”
 Пак [ти] уста болестница,
 Те да поруча.
 Од погаче не остаде

Од кокоши и копуна,
 Него коштица,
 А од вина не остаде,
 Него капљица.

[26] Каштеланка = девојка из Каштела и места из околине Сплита
Лийе њи су младе Кашћеланке
Које носе на кајче ојанке;
Кад ијрају у ноће љегају,
Нека им се дојке разијрају,
Нека им се мајке развеселе.
Рибарице, каконо Милнарке = девојке из Милне,
Мујарице, каконо Сивванке, = девојке из Сутивана,*
Гулозаче, како Суйејарке, = девојке из Супетра,*
Суйербаче, каконо Мирчанке, = девојке из Мирача,*
Пешијачунке, каконо Подхумке, = девојке из Подхума*
Кривоножке, каконо Бобошке, = девојке из Бобовишћа,
Дрварице, каконо Ложишке, = девојке из Ложишћа,
Голођузке, како Нережишке. = девојке из Нережишћа.
 (речи означене звездicom значе: мујарице= муја, љава од хобойнице;
 гулозаче = њо њалијанском: goloso = њројсрљив; суйербаче = њо њали-
 јанском: siretbo = охол; њешијачунке, од чунка = љубица. Објаснио ме-
 лограф Владоје Берса)

- [26b] Каштеланка = девојка из Каштела, има их више, у Сплитском подручју
*Фалиле се Кашћеланке, = девојке из Каштела,
 Да су лиице неї' Силићанке, = девојке из града Сплита,
 [припев] Али свети Дује неће ни да чује
 Ајме, ћа ћу им ја!*
- Кад се сїусїи цкуруибанда,
 Оде наца цјора Манда,
 [припев]: На сваком канићуну, на сваком йорїћуну,
 Ајме, ћа ћу им ја!*
- [27] Комлетинка = девојка из с. Комлетинаца код Винковаца.
*Комлеїинце и Оїок и Нимце,
 Та їри села ко наца кайела.
 Пийају ме да л' сам из далека,
 Ја сам боме Комлеїинка сека.*
- [28] Кутјевкиња = девојка из с. Кутјева у Славонији
*Кутїјевкиње сукње носе
 У цироко йлеїу косе,
 По бирицум' игу
 Ний' се коїа сїигу.*
- [29] Лесковчанка = девојка из Лесковца у Србији
*Из Врањанско йїдо в Лесковачко дојдо,
Лесковчанке моме младе све су конойљарке.*
- [30] Липљанка = девојка из Липљана на Косову.
*А Лийљанке, конойљарке,
 Цел д'н сїију, лице мију,
 Оро воде йо саборе.
 Чаїлавчанке момци йросе,
 А Лийљанке дома седе.*
- [31] Маглајкиња = девојка из Маглаја у Босни
*Лийе ли су Маїлајкиње,
 бил-биле румене,
 А цїо неће биїи биле
 кад ницїа неј-не раде.
 Кад им војно у чарцїју
 оне оду нај-на йеңер.*
- [32] Митровачке секе (Митровчанке) = девојке из Срем. Митровице
*Мийровачко равно йоље
 Туд су секе йонајбоље,
 Мисле да су свети
 Шїо љубе кадеїе.*

- [33] Мунарке, крчмарице из села Мунаре код манастира Бездина у Румунији
*Из Варјаца појдом
 У Бездинско дојдом,
 Калуђери ди су, ди су
 Никад кући нису.
 Мунарко, твоје вино бездинско
 Море, Мунарко!*
- [34] Новосадске секе (Новосадке) = девојке из Новог Сада
*Новосадке секе наше
 Сјоља чистије као чање,
 Више су у Граду, [Град = Петроварадин]
 Неј' у Новом Саду.*
- [35] Нишевљанка = девојка из Ниша
*Из Пиройско појдо у Ницлијско дојдо
 Нишевљанке моме младе све су монојолке.*
- [36] Новопазаркиња = девојка из Новог Пазара
*Подиле се Новопазаркиње
 На шеферич да беру малине,
 Међу њима Сумбул удовица;
 Свака носи ишцу и појачу,
 Удовица јање и баклаву.
 Кад су дошле крај воде Цейиње,
 Ал' Цейиња од брда до брда.
 Код њи бјеше Мео сироишца.
 Од Мее су коња начиниле,
 Од јаћа су седла начиниле,
 Учкурима Меу зауздале;
 Све кадуне редом прејале,
 Најојрају Сумбул удовица,
 Скочи Меи на илећа јуначка.
 Кад су били на сред воде 'лагне,
 Цикну Мео кано љуша јуја:
 Проторе му на чефкен кошуља. (чефкен = рукав)*
- [37] Њивичарке = девојке из села Њивице у Босни
*Њивичарке како, јако
 Не дају се љубији лако,
 Ко им боље илаји,
 Љубији се не краји.*
- [38] Осечкиња = девојка из града Осичека у Славонији
*Осечкиња, леја Јеко,
 Слајка јеси како млеко
 Оји всјех вица твоја кројоси,
 Да јеси сердцу нашем радоси,*

*Јер не умеш рећи: нећу,
Већем тасиц̄ иаки свећу
И обараш̄ твоје време
Бар у које дош'о време....*

- [386] Осјечкиња = девојка из Осиека у Славонији
*Осјечкиње̄ ираву косе
За бакама црно носе,
Трава лећи широм,
Сека с официром.*
- [39] Окучанка = девојка из Окучана у Славонији
*Ој јуначе, жив иџе Бої убио,
Што имаде, све дјевојци даде!
Ја како је не бих даривао,
Кад је шанка кано Рогољанка,
А висока кано Окучанка,
Сийна лицца кано из Рейковца.*
- [40] Пељешка = дјевојка из неког села из Црногорског Приморја
*Лјеје ли су Пељешке дјевојке,
Када дојду на воду ситудену,
Шејају се кај да су Кошорке,
Танка бока оне су у свему,
Високе су к'о да су Прчанке,
Носе злаш'о к'о да су Добројке,
А лијеје к'о да су Новјанке.*
- [41] Пироћанка = девојка из Пирота у Србији.
*Лесковачко̄ иројдо у Пиројско̄ дојдо
Пироћанке̄ моме младе све су ћилимарке.*
- [42] Плетерничке секе = девојке из Плетернице у Славонији.
*Плетерничке секе мале
За солдаите много маре,
Пак иду на ирело
За боље одјело.*
- [43] Пожешкиња = девојка из Славонске Пожеге
*Пожешкиње̄ сийно ходе
Под руку се ноћом воде,
Чекају на враиш
Док се фрайар враиш.*
- [44] Приштевчанка = девојка из Приштине, Косово.
*Из Јањева̄ иоћ'о
У Приштин̄у доћ'о,*

*Пришћевчанке моме све су меракли(ј)ке,
Све су мераклијке, све су цивлеци(ј)ке,
[Припев]: Цвейто, цише од ракије,
Мезе њо ракије!*

- [45] Рогољанка = девојка из села Рогоља у Славонији.
*Ој јуначе, жив ње Бој убио,
Шћо имаге све дјевојци даге!
– А шћо сам јој више дао, мајко,
Већ цицеле сребром обливене,
У цицела' сребрна јабука.
Још не знадеш, моја мила мајко,
Как' јунаци дјевојке дарују:
Оку свиле, оку сува злајћа
И од злајћа ћердан око врајћа.
Ја како је не бих даривао,
Кад је шћанка кано Ројољанка,
А висока кано Окучанка,
Сијћа лица кано из Рейковца.*
- [46] Рожанка = девојка из села Роге у Ужичком крају.
*Валила се Рожанка девојка:
„Имам драјої црејџуље ми шћара;
Кад црејџуљу лијейо нашћара
У Ужшцу њрода за сћо њара,
Кад не шћара,
Нема ни сћојара.“*
- [47] Румљанкиња = девојка из Руме у Срему
*Румљанкиње цију-мију
Оне носе само брију:
Како ће у мраку
Ходај њо сокаку.*
- [47б] А Румкиње, ѿлублице чедне
*Дању рејко можеш видити једне,
Ал' увече и њо ноћном мраку
Ко чикови врве њо сокаку.*
- [48а] Сарајкиња = девојка из Сарајева
*Лије њи су Сарајкиње
Биле румене!
Шћо су њако Сарајкиње
Биле румене?
Кахву њију, шећер зобљу
Па су бијеле.
Кад им мужи у чаршију,
Оне у мутвак,
Кад им муже из чаршије*
- „Закољи ми шћарку коку____
Која не носи
И њивчића без рејића
Који не њива.“
„Моја жено, жива жељо,
Заклаћу њи ја!“
„А мој муже, вирни друже,
Скрој ми димије!“
„Моја жено, жива жељо,*

Оне под јорган.
 „Ах мој муже, виран друже,
 Хаста сам ти ја!“
 „Моја жено, жива жељо,
 Би л’ што појела?“
 „А мој муже, виран друже,
 С мора смокава.“
 „Моја жено, жива жељо,
 Купићу ти ја.“
 „А мој муже, виран друже,
 Хаста сам ти ја!“
 „Моја жено, жива жељо,
 Би л’ што појела?“

Хоћеш басмели?“
 „А мој муже, виран друже,
 Хоћу џамфезли.
 Извези ми златне цепе
 Чак до колина.“
 „Моја жено, жива жељо,
 Скупо ће ме стат’!“
 „А мој муже, виран друже,
 Седам стотина.“
 „Моја жено, жива жељо,
 Скупо ће ме стат’!“
 „А мој муже, виран друже,
 Умрићу ти ја!“
 „Моја жено, жива жељо,
 Купићу ти ја!“

[486] Сарајка = девојка из Сарајева
*Сарајка је авлију ојрала
 Па да не би краву укаљала,
 На ноће јој чарайе најиче,
 Докле крава авлију јој њриће.*

[49] Сарајка девојка = из Сарајева
*Кључко момче њјесму њојјевало:
 „Да је мени луле и дувана
 И дуљачка њушца од мејдана,
 Да ја чувам сѡражу код бунара
 Куд њролазе Сарајке дјевојке, = девојке из Сарајева
 Лијее су кано Мосѡаркуше, = девојке из Мостара
 Криве кайе кано Бањалучке, = девојке из Бањалучке
 Поѡмиѡуше кано Тузланкуше, = девојке из Тузле
 А високе кано Црноѡорке, = девојке Црногорке
 Сиѡна веза кано Биѡћанкуше, = девојке из Бихаћа
 А румене кано Трављанкуше, = девојке из Травника
 А уљуде кано Ерцеѡовке!“ = девојке Херцеговке
 Чудна срећа за кључкој бећара,
 Чудна срећа, само да је већа!*

[50] Сибињкиња = девојка из с. Сибиња у Славонији
*Сибињкиња коло ѡира
 На младиће оком миѡа,
 Каг из кола иде
 Тројица је слиде.*

[51] Столипка = девојка из Столива у Боки Которској
*Зафали се од Сѡолива Меѡо
 Да ће ѡубиѡ све Сѡоливке редом,
 На сѡудену воду Уѡљивицу,
 Под зелену смокву суѡелицу.*

- [52] Тететарке = девојке из Тепе (Велика и Мала Тепа) у Мостару .

*Тететарке толе, босе
Носе сукње од дв'је басме
Иду на сијело,
За боље од'јело.*

- [53] Темишварка = девојка из Темишвар у Банату, у Румунији.

*В Тамишу су рибе је-, је-, једљиве,
Темишварке је-, је-
Једљиве су и оне,
Ал' су барем и њолне
Милосџи, милосџи.*

*Перва рекла: и-, и-, иџла,
Пак ножицу ди-, ди-,
Диџла весело да њлови
И мрежицу да лови
Рибицу, рибицу.*

*Друџа рекла: ви-, ви-, виџњице,
Да слаџке су њи-, њи-,
Пизме на нас њолике,
Јер су у нас велике
Уџице, уџице.*

*Треџа рекла: бре-, бре-, бреџчицу
Раџчеџала њи-, њи-,
Пила млеко суруџку
Пуну дрџи у руку
Пуџчицу, џуџчицу.*

*Четверџа рекла: лу-, лу-, луда
Не зна џџа су му-, му-,
Мука јесџ велика
Кад џа видим с далека
Оџима, оџима.*

*Петџа њрсџом ку-, ку-, куџала,
Ал' јоџџи није бру-, бру-,
Брус у руку имала
Од браџе је искала
Бриџвицу, бриџвицу.*

*Шесџа рекла: ку-, ку-, куваџи,
Најбоџи су ку-, ку-,
Куџила би' џај ексер
Баџ ако би' и бисер
Продала, џродала.*

Седма рекла: *га-, га-, гаће,*
Одрешила ѿа-, ѿа-,
Гаврилу је обрекла
Да ће дајти од лека
Мелема, мелема.

Осма оком ми-, ми-, мићнула,
Пак кошуљу ди-, ди-,
Дичан јесиће ѿај занай
Који има ѿај алај
Ойраван, ойраван.

Девеѿа је рекла: *и, и, и ви*
Најбољи су кри-, кри-,
Криви људи нам ѿворе,
Јер нејраво ѿворе
О нами, о нами.

Десеѿа рекла је: *добар сваки*
Тек нека је ја-, ја-,
Јарац има мален реј,
Ал' он зајто ойеј лей
Козици, козици.
(1778–1781)

- [53a] *О Араду, ни село ни граде,*
Већем један украј воде смраде,
У ѿебе су жене ѿоносиће:
Широке су како Темишварке, = девојка из Темишвара
А дебеле како Сејединке, = девојка из Сегедина
Главу носе како Коморанке, = девојка из Коморана
А зулофе како Осѿројонке, = девојка из Острогона
Лейо шећу како Сенѿандрејке, = девојке из Сентандреје
Црна ока како Пешѿанкиње, = девојке из Пеште
А беле су како Будимкиње, = девојке из Будима
Поклељиве како Осечкиње, = девојке из Осјека [или: ѿоклон ѿраве]
Подајљиве како Фуѿошкиње, = девојке из Футога
Смејачице како ѿи Бајкиње, = девојке из Баје
Вино ѿију како Карловкиње, = девојке из Карловаца Сремских
Пољубљиве како Варадинке, = девојке из Петроварадина
(Милокрвне ка Новосадкиње) = девојке из Новог Сада
Сѿићно ходе кано и Јејарке, = девојке из Јегре / Јегаркиње
Сѿановиће како Земункиње, = девојке из Земуна
Румену се како Ирѿишкиње, = девојке из Ирига [или: малене су]
Пуне ѿара како Сомборкиње, = девојке из Сомбора,
Танковиће кано Вуковарке, = девојке из Вуковара
Трудољуб'ве кано Бечкеречке, = девојке из Бечкереча (Зрењанина)
Белоноте кано Белѿрајкиње! = девојке из Белграда.
(1778–1781), варијанта (1832)

- [536] Темишвар(с)ке младе = девојке из града Темишвара у Румунији
*Из Београд ђојдом
 У Темишвар дојдом,
 Темишварке младе
 Све су боловане.*
- [54] Тимочанке = девојке из Тимочке Крајине
*Леје су ти Тимочанке, леје румене,
 Шећер ију, каву тију, ја се румене.
 И закољу црну кокош која не носи
 И њевчића без реића који не њева,
 Па исијеку ђојачицу тири тији сејану. Народна*
- [55] Тузланке = девојке из Тузле
*Мајлица се низа Саву вуче,
 Све Тузланке ацикују мучки,
 Нека мучки, нека ацићаре.
 Сама Фаја изацла на враја,
 А у Фаје бисер око враја,
 Ко ће Фаји бисер ђојрајаи?!
 [56] Фочанке = девојке из Фоче
 „Кажу њраво, сужањ Хасан-ѡаца
 Који шехер јесте ѡнајљейци
 У свој Босни и Херцеѡовини,
 У коме ли најљейце дјевојке?“
 „А бојама, московска ѡсѡодо,
 У свој Босни и Херцеѡовини
 Сарајево шехер ѡнајљейци,
 А Фочанке најљейце дјевојке.
 Када дође љейни Ђурђев данак,
 Ицијају Фочанке дјевојке
 По бацчама, те уфаје коло,
 Обуку се шѡо најљейце моју,
 Пријјевају ѡјесне свакојаке.
 Ја какве су Фочанке дјевојке,
 Смамиле би са неба облаке,
 Камо л’ не би са земље јунаке!“
 Још ѡворе московска ѡсѡода:
 „Кайейане, Влајсављевѡ Јово,
 Води наске да Фочу робимо,
 Да ѡлјенимо Фочанке дјевојке“...*
- [56a] *Да какве су ѡ Фочи девојке
 Набјеле се и набакаме се
 А навуку сурму на обрве,
 Кара-боју на сија-солуфе.
 (Туркиње у Фочи)*
- [57] Цавтајка = девојка из Цавтата у Далмацији
*Ље-Ље Љеје ти су Цавтајке дјевојке
 Залуу је њихова љеѡѡа,
 Гладне сједе и бјечвицу ѡлеју,
 Бјечву плету и драга гледају.*

*Кад им дође љадна ѿдиница
Све щїо имагу за граѿа ѿрогаду.*

- [58] Чаглавчанка = девојка из с. Чаглавице на Косову.

*Чаглавчанке све девојке, јадна ја!
Траву косе, жиѿо носе, јадна ја!
Плаїно ѿкеу у разбоје, јадна ја!
Чаглавчанке, момци ѿросе, јадна ја!
А Лиїљанке дома седе, јадна ја!*

- [59] Чуружанке = девојке и снаше из Чуруга у Бачкој

*Кад сам био у Чуруѿу слуѿа
Видио сам како жене живе:
Жене живе без бриѿе у миру,
Свака жена ѿ ѿри мужа љуби;
Чѿѿворицу ѿуцїѿа у собицу,
А ѿѿѿѿа ѿрїа ѿод сїѿѿицу.*

- [60] Шапчанка = девојка из Шапца у Србији

*Ја сам цура Шапчанка,
Сукња ми је дуѿачка,
Волела бих да је краћа,
Ал' не дагу браћа.*

Наводећи ових шездесет примера подругачица из разних места српских, хрватских, босанскохерцеговачких и црногорских у којима су некада спеване *женске ѿдруѿачице* које су уперене против мештанки, односно, становница и села и града, сврха није била само да се прикажу њихове мане физичке и помодне у анонимним песмама испеване и јавно певане, а остале записане у бележницама мелографа и фолклориста. Тачно је да нам оне износе неке раширене појаве женског трчања за модом, али ни то није једина сврха ових простих песама из народа. У питању је нешто друго. Те девојачке ругалице упућене девојкама директно су износиле *име месїа* у коме оне живе. Тако су се у тим скромним песмицама ословљавале девојке *ѿо месїу*, којима је жалац подругачице усмерен. У свих шездесет примера наводе се претежно девојке: *Шайчанке*, из Шапца, *Новосађанке*, из Новог Сада, *Карловчанке*, из Сремских Карловаца итд. То је, дакле, женски облик имена из неког места, који природно улази у српски речник, које треба да унесе лексикограф. И то је његово занимање, он то и треба да ради. Али, ту има и забачених села, малих места, за које једва да смо и чули, можда преко ових подругачица, за које нисмо сигурни да су ушле у српски речник. И томе није крив лексикограф. Он мора ту реч да извади из писаног извора, где се она наводи. А такви писани извори су ретки. Али често пута кад се нађемо у неком малом месту и тражимо од мештанина име селу, он ће га рећи и још можда додати: да ту живе, рецимо, *Свилеувчани*, *Свилеушани*, становници села Свилеуве, села у коме је рођен војвода Лука Лазаревић, али ће му измаћи

да каже како се ословљавају мештанке и становнице *женскої рога* (*Свилеувчанке, Свилеушчанке*). Овакви чланци у прошлости ретки су, па и данас кад се домишљамо новим кованицама, на пример, како назвати жену *академика*, чланицу академије. Али, у прошлости је и о томе расправљано, нарочито кад се радило о називима становница малих или мало познатих села. Тако је професор Шабачке гимназије Живојин Ђ. Јуришић оставио један данас заборављен рад: *О називу неких мачванских ојшћина, цхола, ииџ.*, у коме је, обишавши сва места Мачванског округа, записао и женске облике становница појединих места. Са напоменом: „како сељаци називају себе“. Наводим овде и те примере:

Село: *Баново Поље* – м. *Бановљанин*, ж. *Бановљанка*, (ређе: *Бановчанка*)
Бојашћ – м. *Бојашћинци*, ж. *Бојашћинке*;
Белошћ – м. *Белошћинци*, ж. *Белошћинке*;
Врањска – м. *Врашћани*, ж. *Врашћанке*;
Клење – м. *Клењани*, ж. *Клењанке*;
Мејковић – м. *Мејковљани*, ж. *Мејковљанке*;
Причиновић – м. *Причиновљани*, ж. *Причиновљанке*;
Раџковић – м. *Раџковљани*, ж. *Раџковљанке*;
Равње – м. *Равањци*, ж. [*Равањке*]; испуштено!
Слейчевић – м. *Слейчевљани*, ж. *Слейчевљанке*;
Табановић – м. *Табановљани*, ж. *Табановљанке*;
Узвеће – м. *Узвећани*, ж. *Узвећанке*;
Шеварице – м. *Шеваричани*, ж. *Шеваичанке*;
Шћишћар – м. *Шћишћарци*, ж. *Шћишћарке*, ређе: *Шћишћарчанке*; има за њих пошалица: *Шћишћарчанке* – *йолу-варошчанке!*”⁷

Пред нама су, дакле, две теме: заборављена сатирична подругачица из области песништва и њихова веза са језиком, напосе са српском лексикографом. У позадини, у другом плану, она је и део српског музичког фолклора, одакле је преузета и већина занимљивих примера до којих је њихов сакупљач, мелограф и фолклориста долазио са великим трудом. Све то показује нам да на тим пољима треба и даље поради. Кроз заборављене текстове, на терену, у сакупљању речи за речник. И не само за општи речник српског језика, него и за посебни – *женски речник*. У целој тој проблематици, заборављене српске ругалице, односно, подругачице које су се стварале у српском грађанству током друге половине XVIII и током XIX века имају свој значај, јер помажу и друге уметности и лингвистику као науку.

⁷ *Насћавник*, 1904, 15, стр. 407-409. О истој теми писао је и Мирко Перковић (Книн): Неке мјесне властите именце за женску челојад, *Наш језик*, 1939, стр. 169–171 са напоменом да су ови женски називи „најисправније (прихватити и записати) онако како они сами себе називају“.

ФОЛКЛОРНИ ИЗВОРИ

- БОГИШИЋ, Валтазар. *Народне њјесме из сѣтаријих, највише ѣриморских зајиса*. Биоград, 1878, књ. I, бр. 121. *Дубровке су лијеје дивојке*.
- ВАСИЉЕВИЋ, Миодраг А. *Народне мелодије које се ѣвају на Космеју*. Београд, 1950, бр. 156. – *Из Јањева ѣођ’о*; бр. 358. – *Чајлавчанке све девојке*.
- ВАСИЉЕВИЋ, Миодраг А. *Народне мелодије Црне Горе*. Београд, 1965, бр. 212. – *Лјеје ли су Пељешке дјевојке*.
- ИЛИЋ, Сава Л. *Музичко наслеђе Срба, Шокаца и Караџеваца у Румунији*, приредила Јелена Јовановић, Нови Сад, 2006, бр. 410. – *Из Биѣоља, море, ѣојгом; Из Варјаша ѣојгом*.
- ЈАНКОВИЋ, Даница и Љубица. *Народне ѣре*. Београд, 1937, књига II, Београд 1937, бр. 3. – *Пођох ѣо ѣоре ју Варош-маалу*.
- КАРАЦИЋ, Вук Ст. *Срѣске народне ѡјесме*, (женске). Беч, 1841, књига прва, бр. 696. – *А ѡиѣо су ми Карловкиње беле, румене*; 2. Аноним: *Ерланѣенски рукојис сѣарих срѣскохрвајских народних ѣесама* [око 1720], Зборник, Срем. Карловци 1925, бр. 153 – *А ѡиѣо су ми Карловкиње*; 3. Franjo Š. Kuhač: *Južno-slavjanske narodne porievke*, Zagreb 1881, књ. IV, бр. 1451.
- КАРАЦИЋ, Вук Ст. *Срѣске народне ѡјесме*. Беч, 1846, књига трећа, бр. 87. – *Фоча и Фочанке*.
- КАРАЦИЋ, Вук Ст. *Срѣске народне ѡјесме* (из необјављених рукописа), књига прва, различне женске пјесме. Београд, 1973, бр. 337. *Сумбул удовица (Подѣле се Новѣазаркиње)*.
- КУХАЧ, Фрањо Ш. *Јужно-словјенске народне ѣошневке*. Загреб, 1878, књ. I, бр. 258. – *Лијеје ѣи су Цавѣајке дјевојке*.
- МИЛЕТИЋ, Аврам. *Песмарица Аврама Милетића. Срѣска ѣрађанска ѣоезија*, приредио Б. Маринковић. Београд, 1966, књ. I, бр. 294 – *Мноје јесу зје невестѣе*; књ. II, бр. 467. – *В Тамишу су рибе једљиве*; књ. I, бр. 135. – *О Араду, ни село ни ѣраде*.
- МИЛИЋЕВИЋ, Милан Ђ. *Кнежевина Србија*. Београд, 1876, стр. 218. – *Сѣан’ѣе, браћо, да се ѣослушамо*.
- МИЛОШЕВИЋ, Владо. *Bosanske narodne pjesme IV*. Вања Лука, 1964, бр. 55-478. – *Липе ли су Маглајкинје*; бр. 275–279 *Maglica se niza Savu виће*.
- Народне песме босанске, *Даница* (Нови Сад), 16, 1868, бр. 51: *Сарајка је авлију оѣрала*.
- МИРКОВИЋ, Петар. *Narodne pesme*. Вошњак, kalendar. Сарајево, 1886, бр. 10: *Кѣјичко тотсе пјесми порјевало*.
- НЕШИЋ, Марко. *Жабалка*, композиција, бр. 14 (са радија). Реконструкција текста који пева Жабалка наведена према извору: *Жена* (Нови Сад), 1918, св. 5, стр. 281 (Из предавања др Миладина Свињарева: *Здрво ѣело и здраво ѣоѣомсѣво, у Посесѣримми*).
- ОКРУГИЋ, Илија Сријемац. *Сађурица и ѡубара*, шалѣива игра у 4 чина с певањем. Музика Аксентија Максимовића. Премијера у Народном позоришту у Београду

21. новембра 1869. – позоришна песма: *У нашему лејо њи је Срему*, фрагменти: (1) *Карловкиње румене ко руже*, (2) *А Румкиње, ѿлубице чедне*, (3) *Ирижкиње, леје, моловане*.
- ПАВЛОВИЋ, Властимир-Царевац. *Зборник о Власѿимиру Павловићу Царевицу*, Београд, с. 98. – *Ој девојко моја, шѿио си ѿако слаѿика?*
- ПЕТРАНОВИЋ, Богољуб. *Срѿске народне ѿјесме из Босне, (женске)*. Сарајево, 1867, књига прва, бр. 328 – *Тейейтарке ѿоле босе*, бр. 330. – *Њивичарке како, ѿако*.
- ПОЗНАНОВИЋ, Раде В. *Ужички зборник*, бр. 3, 1974, с. 355. – *Валила се Рожанка девојка*.
- РАДОЛЕВИЋ, Вељко. *Коменѿар и исѿравак јегне ѿоскочице*, Босанска вила, бр. 15, 1895, стр. 237–238 – *Зафали се од Сѿолива Меѿо*. „Дотична подругачица постала у мојој близини; до отрагу мало времена пјевала (је) враголаста момчадија испод Столива, села у Боци Которској, возећи се лађом али држећи се подаље од оба-ле и грабећи хитно напријед кад би Столињани почели гађати лађу из пушака ради те пјесме. Данас се више то не догађа и ако и данас гдјеко, пролазећи испод Столива запјева ту пјесму, али само испод гласа да га не може нико чути сјем дружине у лађи. Треба још да споменем: да *Ушљивица* и дан данас задовољи уморна и жедна путника, док за *сушелицу* не бих знао поуздано казати да ли се још налази на своме мјесту код воде, али је угинула. У *Херцеѿ-Новоме*, 14. јунија 1895.“
- РАЈКОВИЋ, Ђорђе. *Срѿске народне ѿесме (женске) Веђином из Славоније*. Нови Сад, 1869, бр. 15 – *Кад је ѿанка кано Роѿољанка, и А висока кано Окучанка*.
- САВИЋ, Милан. *Мѿија Ореѿковић*, оглед: *Наѿи сѿари*. Нови Сад, 2010 – *Карловкиње ѿрожђе беру*.
- СТАНКОВИЋ, Александар. *Ђачко ѿевање. Школске ѿесме и гечије ѿпре с ѿевањем*, за III и IV разред осн. шк. Београд, 1941, стр. 13 – *Леје Тимочанке*.
- ТОМАНОВИЋ, Васо. О топографским именима Боке Которске. *Зборник о исѿраживањима Боке Коѿорске*, Споменик САН, 1953, СIII, стр. 51. – *Мили Боже на свему ѿи фала*.
- ХАРАМБАШИЋ, Аугуст. *Lirika II (1882–1885)*, Zagreb, 1942. (*Ah gospe, gospodične!*)
- *
- BERSA, Vladoje. *Zbirka narodnih popievaka (iz Dalmacije) [iz 1906, 1907]*. Zagreb, 1944, (posthumno izdanje), priredili B. Širola i V. Dukat, br. 88. – *Na hiljadu i osam stotina/ i šezdeset i sedma godina*.
- DEŽELIĆ, dr Velimir. *Hrvatska Pjesmarica ili sbirka rado pjevanih pjesama*, preradio i pomnoжао V. D., šesto izdanje, Zagreb, Tisak i naklada knjiжare L. Hartmana (St. Kugli), 1918, br. 879. *Lepe su ti Karlovčanke* (иако иначица, песма се односи на Карловчанке, жене из Горњег Карловца у Хрватској).
- JANKOVIĆ, Slavko. *Šokačke pismice*. Vinkovci, 1967, I, Napevi br. 35. – *Vodinačka poči-majla mala*.
- JANKOVIĆ, Slavko. *Šokačke pismice*. Vinkovci, 1970, II, br. 2856. – *Ivankovo selo na brdašcu*, br. 2860 i 2879. – *Komletince i Otok i Nimce, Pitaje me da l' sam iz daleka*.

- JELIČIĆ, Mladen. *50 najpopularnijih starogradskih i narodnih pjesama, romansi i šlagera*, Album III, Zagreb b. g., str. 4. *Falile se Kaštelanke*.
- KURT, Mehmed Dželaludin (Hafiz Mostari). *Hrvatske narodne ženske pjesme (muslimanske)*. Mostar, 1902, br. 44. – *Sarajkinje*.
- KUHAČ, Franjo Š. *Južno-slovenske narodne popievke*. Zagreb, 1880, knj. III, br. 1093. – *Kritika* (Iz Osijeka); Isti. *Navedeno delo*. Zagreb, 1880, knj. III, br. 116. – *Čuružanka*
- FRACILE, Nice. Vokalni muzički folklor Srba i Rumuna u Vojvodini, Novi Sad, Matica srpska, 1987, br. 164, *Kameničke frajle, crnke i blondinke*. Isti: *navedeno delo*, br. 197. *Erde-ljanka što si tako tanka; odeljak Pesme za igru*.

Dorđe Perić

FEMALE RIDICULE POEMS ON FASHION: A RARE FORM OF ORAL POETRY
AND MOCKING VERSES ABOUT THE FEMALE INHABITANTS OF SOME PLACES
AS A SPECIAL TYPE OF NOUNS IN THE CORPUS OF UNRESEARCHED AND
FORGOTTEN SERBIAN WORDS

Summary

In this paper the author discusses ridicule poems, a forgotten type of lyrical folk poetry. A short definition is offered followed by a classification into locative, male and female, with 60 examples of female ridicule poems. These are ridicule poems written anonymously against girls from a town (Zemun, Dubrovnik, Šabac, etc.) and their flaws or criticism against female fashion trends. In the last group of female ridicule poems the author points to the common root of these female personal names which, as the author claims, should be added to the dictionaries of the Serbian language.

Аутор је стални члан-сарадник Матице српске
Нови Сад

О НАШЕМ ИЗУЗЕТНОМ РОМАНТИЧАРСКОМ ПЕСНИКУ

(Ненад Николић. *Бранко, романџичарски њесник*. Београд, СКЗ, 2022)

Постоје прелепи изазови пред истраживачима који се окураже да пишу о умовима, темељима једне културе, о којима се мисли да се је већ све рекло (а да то не подразумева нова теоријска ишчитавања, тј. читавања својствена нашем времену, и која се чини да су пре поникла из социолошких и политиколошких, пре него чисто филолошких и херменеутичких побуда). На пример: да ли писати интегралну (што неретко значи *ѡрељегну*) студију, и тако константно бивати пред опасношћу да се постане компилатор, пре него аутор вредне монографске публикације о великом имену? Да ли покренути снажну теоријску артиљерију и библиографску апаратуру, па темељније од свих до сада истражити оно познато и непознато? Потом, каквим језиком писати, ако се већ ради о великом имену – доказати се колегама, па измаћи публици, или се окренути популизму тиме завређујући једну прећутну (тј. никада у лице изречену) а подразумевану осуду струке? Колико се бавити биографијом: можда укључити неке нове аспекте, до сада непознате, и евентуално кориговати раније позитивистичке оцене? Да ли се усредсредити на оне мање познате (ако их има) аспекте стваралаштва великана, и последично томе добар део студије провести у бежању од рецепције која би се заснивала на осуди усиљености писања?

Писати о Бранку Радичевићу, сада већ и у компаративном кључу, након књижевника и филолога, у есејима и научним радовима окушаним, у 21. веку већ не делује као изазов. Млади истраживач неретко одустаје, махом из *ѡри* разлога: *ѡрво*, јер му се може учинити да је жила пресушила, и да је окно одавно напуштено, те се сви само још диве ономе што је ископано и сада је музејским експонатом; *друђи* разлог – пре сваког писања, потребно је консултовати обимну литературу (што релевантну, што пригодну и прегледну), а то може већ у почетку да уплаши и унапред умори; и, *на крају* – зашто писати о песнику који је потврђен темељ канона? Може се, евентуално, покушати рушити га, оспоравати његов утицај, полемисати са књижевним историчарима, тражити погрешке у тумачењу, али осим тога – све делује урађено; за стогодишњицу је Павле Поповић објавио знамениту студију, Милан Кашанин чувени есеј *Између орла и вука*, Драгиша Живковић је истражио везе са европским романтизмом, Јован Деретић и Миодраг Поповић установили Бранково место у нашем канону, Ненад Грујичић објавио биографију у више прошириваних издања, Душан Иванић темељно приредио сабране песме (да поменемо само најочигледније и капиталне доприносе култу Бранка Радичевића).

Најновији кандидат на позицију присуствовања у канону дела о темељу српског књижевног канона јесте наслов професора Филолошког факултета Универзитета у Београду, др Ненаде Николића, непретенциозног и заводљивог наслова: *Бранко, романџичарски њесник*. Од наслова само кренувши, можемо да прочитамо изузетно много о томе како ће аутор приступити: он, наиме, књигу не назива *Бранко Радичевић*, већ користи фамилијарно *Бранко* (тиме евоцирајући да у нашој књи-

жевности постоји један корпус песника који су завредили да их се зове само по имену, презимену или надимку, без потребе да их се у потпуности легитимише). Такође, Николић Бранка назива не „песником романтизма“, већ „романтичарским песником“, на тај начин комплетирајући једну фамилијаризовану синтагму која нам свима прва долази у памет када се сетимо песника рођеног у Славонском Броду, а суштином везаног за Сремске Карловце (чак, пре помислимо на Срем и Дунав него на Саву и Славонију). *Романтичарски ђесник* можда везујемо још за Ђуру Јакшића, иако се не ради о идентичном „романтичарском“ – Бранко је песник раскалашне младости, враголија, потом меланхолије и младог умирања, а Ђура је песник „боемије и патриотизма“ (иако се код Бранка можда чак може пронаћи обимом присутнији родољубиви мотив). Змај остаје вечито песник *Ђулића* и *Увелака* и писац за децу, а Лаза Костић је нераскидиво везан за своју лабудову песму. Чак, Његош – који можда једини уз Бранка Радичевића у нашој колективној свести стоји на врху нашег песничког Парнаса (и можда због тога с разлогом имамо један на Стражилову, а други Парнас на Ловћену) – није прва асоцијација на романтичарско песништво. Ту остаје *Бранко*, и *Бранко* је оно што у нашој књижевности дефинишемо као „романтичарско“ у најширем смислу тог термина.

Овакав увод је био неопходан, како бисмо покушали да расветлимо начин на који делује да је аутор размишљао дајући књизи наслов. Чини се тачним да је Николић пошао не само од онога што већ знамо о Бранку Радичевићу, већ и од онога како смо га до данас упамтили, где смо га „класификовали“ и сачували у свакодневном поимању. Наслови осам поглавља и сугеришу да ће аутор полемисати не толико са тиме колико је, и како, Бранко Радичевић прихваћен и примљен у нашој књижевној историји, колико пре у нашој свести и свакодневици. Тако се нижу: *Чињимо ли Бранка?*, *Најнатуралистичка мистика и неизрециво*, *Неодређеност божанској*, *Песник и смрт*, *Скок у национално*, *Романтичарско без романтичарској*, *Људи Бранко* и *Живи ђесник*.

Читалац, колико по садржају и насловима којима не недостаје елиптичности у сврху побуђивања маште, може да осети тон који ће аутор неговати: језик разумљив ширем читалачком спектру, запитаност над суштинским, пре него строго стручним питањима (која знају да оду у адорновску фрагментарност бесконачно удаљену од било какве синтезе чији би требало да су наговештај), као и основни правци Бранковог песништва о којима ће бити речи.

Шта је оно што ће Ненада Николића занимати код Бранка? У првом поглављу, он анализира и тумачи начине на које је Бранко до нас дошао као „романтичарски песник“, и покушава (и успева) да направи дистанцу од оваквог уопштеног, „механизованог“ поимања рођењем нареченог Алексија Радичевића, и измести своју перспективу из оне „аутоматизоване“. Можемо да кажемо да своје упориште за даље разматрање Николић проналази не у тумачењу Бранка у контексту (тј. контекстима), већ Бранка *изван* контекста до сада испитаних; он га не посматра више као једног Бранка у романтизму, већ песника у целокупном искуству српске поезије; он не посматра шта смо ми све изградиле од његове личности, већ шта у суштини крије (тј. нуди или открива) Бранково *јесничко Ја*, као универзална и надвремена појава. Овај је приступ двојако вредан: најпре, он омогућава кретање ка тумачењу које обећава и најављује једну интегралност у сагледавању (колико је то могуће у књижевности и науци о њој), а друго – избегава опасност да своју студију учини ахроном колико за неколико деценија. Сетимо се, чувено *Коло* Бранка Радичевића је дуго тумачено као „југословенско“ (чак и у *Раним радовима* Желимира Жилника), пре него свесрпско, а данас је то позиција која је неодбрањива како политички, тако и теоријски. Падом једне идеологије, нестала је и мисао о Бранку као „југословенско“ песнику.

У другом поглављу, поступно и стрпљиво – тако да и неупућени читалац може да „прати“ ауторову анализу – Николић сагледава *Туђу и ојмомену* као песнички простор којим Бранко Радичевић отвара димензије оног што измиче и што

је неизрециво (самим тим, и недоречено) и успешно наставља да сагледава Бранка не као песника који негује недореченост која треба да сигнализира шта се то догодило нпр. када је момак *враћола* сустигао *селе* у шуми, већ као иронији вичног смртника који је страшно савремен у свакодневици (пост)постмодерног човека. У следећа два поглавља говорећи доминантно о песмама ?, *Кад млигија умреши*, *Молишви* и чувеним стиховима записаним у споменар Мини Караџић, Николић наставља да тражи одговор на питање – како је Бранко од *Тује и ойомене* дошао до *Бачкој расјанка*? Односно, да ли је родољубље код Бранка заменило један свет, тј. да ли је национално пружио утеху песнику којем се свет учинио као коначан овакав какав јесте?

Установивши да постоји простор да се овакав Бранков поступак посматра као одступање од хришћанског есхатона, и посвећивање идеји националног, Ненад Николић у поглављу „Романтичарско без романтичарског“ говори о Бранку као песнику епског штива, склоног поеми. Он ће у *Ујојљеници* и *Освећи* пронаћи фрагменте онога што је велико, истовремено констатујући на које је све начине Бранко суштински дистанциран и несличан бајроновском типу певања (иако његова дела која Николић у овом поглављу анализира могу да се учине тако одевена).

На овај начин, даје се на значају *Безименој*, која омогућава сагледавање једног мисаоног простора који је измакао нашим осталим песницима епохе романтизма (јер, између осталог, нису могли ни да знају за њу пошто је штампана тек након Првог светског рата). Николић овде скреће пажњу на Бранка чије се песничко Ја дистанцира у свакодневно пред оним што му је непојамно; оно бежи у национално како би прескочило „отворен гроб“, и генерално се затвара у профано пред понорима који се пред њим отварају. Ту је – да парафразирамо аутора – Ја постало средиште које у својој основи средиште нема. На сличан начин закључивши и последњу целину, где се по добрим обичајима налаже да нас аутор укратко *ойомене* на све до тада написано, Ненад Николић заправо успева да пронађе оно што је савременом читаоцу у Бранковом песништву невероватно блиско, а што суштински не пориче оно што је до тада о Бранку речено (већ његов узрок налази): човек се пред оним што је изнад њега, што је недокучиво и чиме се не може овладати, повлачи у стварност телесности и овоземаљске идеје (и) пролазног века.

Овако пишући студију, Ненад Николић је не само оставио простора за читање и учењаку и лаику, већ их је ујединио у њиховој смртности и, скупа са Бранком, довео до суштинске запитаности не над сопственим постојањем, већ начином на који се од њега (или у *њеја*) бежи. По завршетку изузетно питког, динамичног и утемељеног читања – и овде се издавачу морамо захвалити на одлуци да све цитиране наводе штампа на крају књиге, како би читање текло непрекинуто и неремећено фуснотама или парентезама – читалац на тај начин нема више осећај да је покушавао да сазна ни ко је (и зашто је) Бранко један романтичарски песник, нити зашто би он данас требало да га чита; ова је књига, у најбољем смислу, есеј о савременом човеку чије је страхове тако болно стиховао песник рођен пре две стотине година. Толико је уверљиво писање Николићево да се на крају морамо запитати: није ли наш покушај да побегнемо од једне могуће представе Бранка као песника који је спознао ништавило и окренуо лице од њега, заправо изазвало наше окоштало дефинисање Бранка као „романтичарског песника“, са свом пежоративношћу коју овакав начин сагледавања собом потенцијално (или неминовно) носи?

Мсп Расјко Лончар
Гимназија „Јован Јовановић Змај“ Нови Сад
Докторске студије Језика и књижевности
Филозофски факултет, Нови Сад
rastkoloncar93@gmail.com

МОДЕРНА И ИНСПИРАТИВНА ТУМАЧЕЊА ПОЕЗИЈЕ ЛАЗЕ КОСТИЋА

(*Поезија и њојечка начела Лазе Костића*. Зборник радова. Ур. Светлана Шеатовић и Марко Аврамовић, Београд-Требиње: Институт за књижевност и уметност – Дучићеве вечери поезије, 2024, 413 стр.)

Зборник *Поезија и њојечка начела Лазе Костића* резултат је научног скупа одржаног у Требињу априла 2023. године. То је петнаести научни скуп који је одржан у сарадњи Института за књижевност и уметност из Београда и Дучићевих вечери поезије из Требиња. Део је Институтове едиције *Појечка исцраживања* у којој се већ пуне три деценије објављују колективне монографије посвећене најзначајнијим модерним српским песницима. Зборник садржи двадесет текстова разврстаних у четири целине, из пера проучавалаца српске књижевности различитих генерација, из неколико академских институција.

У протеклим деценијама дело и личност Лазе Костића заокупљали су пажњу бројних истраживача и проучавалаца књижевности и били су тема више монографија, научних симпозијума и студија. О Лази Костићу објављено је и више научних зборника, међу којима је и *Књижевно дело Лазе Костића* (1982), такође настао заслугом Института за књижевност и уметност. Сада, четири деценије касније, истицу уредници овог зборника, поново је дошао тренутак за ново читање овог класика, подсећајући да је његова поетика модерна и инспиративна за тумачења. Зборник који представљамо обједињује низ разноврсних тема и приступа у проучавању поетичких начела и поезије Лазе Костића. Након *Уводне речи* уредника, двадесет радова је груписано у четири тематске целине које међусобно кореспондирају, пружајући читаоцима могућност да са различитих аспеката сагледају Костићеву поетику и њен утицај на развој модерне српске поезије у протеклом веку.

У првом одељку су студије које се углавном баве општим питањима поетике Лазе Костића. Реч је о текстовима Јована Делића, Светлане Шеатовић, Душана Иванића, Саше Радојчића, Горана Радоњића, Марка Радуловића и Јелене Марићеве Балаћ. Студија Јована Делића сагледава утицај поезије Лазе Костића на токове нашег песништва у двадестом веку. Уз Војислава Илића, Костић је претеча стваралачких тенденција које су обележиле српски песнички модернизам. Јован Делић посебну пажњу посвећује огледима Драгише Живковића који се баве Костићевом лириком у контексту европске књижевности, као и анализама песама *Сјомен на Руварца* и *Santa Maria della Salute*. Истичући да је Лаза Костић једини прави и велики теоретичар српског песништва у деветнаестом веку и творац најсистематичније поетике и естетике уопште, Делић закључује да је Костићева поетика мисао постала филозофски озбиљна. Светлана Шеатовић се бави одјецима Костићеве Венеције и Богородице у модерној српској поезији, указујући да је након песникове смрти његово дело било скрајнуто због утицаја критика Јована Скерлића и Љубомира Недића. Међутим, након Првог светског рата Црњански, Винавер и Тодор Манојловић откривају сазвучје са Костићевом поезијом и она се ревалоризује новим читањима и тумачењима. До пуне Костићеве рехабилитације долази у другој половини прошлог века. Док Иван В. Лалић потенцира тему Византије, истичући да је њен склад и систем наслутио управо Лаза Костић, Љубомир Симовић у разумевању Костићевих песама фокус усмерава на фигуру Богородице. Светлана

Шеатовић примећује да трајност и кружно кретање које је видно у Костићевој поезици, проналазимо и код Ивана В. Лалића у циклусу песама *Strambotti*. Преко Костићеве песме *Santa Maria della Salute* и фигуре Богородице Спаситељке, базилика у Венецији је постала део српског књижевног и културног наслеђа. Душан Иванић сагледава Костићеву полемичност у односу према домаћој песничкој традицији. Већи део Костићевих песничких полемика тиче се његовог односа према српској поезији и друштву, постајући политичке сатире. Костићеве песничке полемике, како закључује Душан Иванић, имају широк тематски и функционално-аксиолошки распон. Саша Радојчић сматра да је особеност Костићевог филозофског мишљења метафизички принцип. Истичући да је наша филозофска терминологија у неким својим аспектима још увек недовољно развијена, аутор примећује да би Костићеве огледи из естетике и филозофије могли бити врло подстицајни за превазилажење тих ограничења. Иако нису остварили директан утицај на каснију српску филозофију, погледи Лазе Костића, уз сву недовршеност, и те како су релевантни за разумевање његове укупне поезике, сматра Радојчић.

Наредни текстови у првом делу зборника баве се ониричким и религиозним темама у Костићевом опусу. Веза између сна и стварања у Костићевој поезији посматра се у студији Горана Радоњића у контексту романтизма, посебно енглеског. Интересовање за снове, фасцинација сном као другом, алтернативном стварношћу, као и свеприсутност песничког записивања снова, важни су елементи романтичарске поезике. Костић увиђа сличност сна и песничког заноса, и говори о потреби да се „сан салије на јаву у песму“, јер се у песниковом сну може јавити поглед на „други“, метафизички и онострани свет. Анализом улоге и функције религиозних тема и мотива у одабраним песмама Лазе Костића бави се Марко Радуловић, испитујући песников однос према оностраности, који се развија од сумње и борбе до мистичног препуштања, односно од ангажованих и хумористичких песама до оних екстатично-молитвених. Ова анализа доказује како су се одређене теме и мотиви ранијег Костићевог стваралаштва постепено уграђивали у песму *Santa Maria della Salute*, док су неки други у њој присутни кроз отклон и поетичко покајање. Студија Јелене Марићевић Балаћ, полазећи од закључака Мирона Флашара и Миодрага Радовића, даје типологију митолошких аспеката Костићеве поезије. Ти аспекти се групишу првенствено око митова о Танталу и Прометеју, али је пажња у раду посвећена и музама, као и фигурама Орфеја и Одисеја.

У другом поглављу зборника обједињене су студије које анализирају Костићев језик и стих. Било је незаобилазно да се аутори осврну и на Костићеву језичку виртуозност, поготову ону која се тиче његових гласовитих кованица. Александар Милановић бави се кованицама Лазе Костића, како у његовој поезији, тако и ван ње, у есејистичким, политичким и публицистичким текстовима, као и у приватној и службеној преписци. Аутор уочава бројне сличности и разлике у типу творбе и функција кованица. Док сличности постоје у типу изведеница, као кључна разлика издваја се употреба стилски изразито обележених окационализама, односно кованица које свесно крше творбену норму, којих нема у поезији, али нису ретке у преписци. Сања Париповић Крчмар указује на два важна питања о стиху Лазе Костића: прво, које се тиче структуре Костићевог симетричног десетерца, и друго, о заступљености нерегуларних стихова, односно употребе неизометричних облика. Тротомник песама Лазе Костића, који је приредио Владимир Отовић, у издању Матице српске 1991. године, послужио је Мирјани Д. Стефановић као грађа за анализу каталексе, односно краћења стиха на његовом завршетку за бар један ненаглашен слог, у Костићевој поезији. Ова појава у српској науци о књижевности није много интерпретирана и ауторка је описује и посматра као критички коментар традиционалног народног стиха, везан не само за песме Лазе Костића него и за друге романтичаре.

Значајно место у трећем поглављу зборника добила је Костићева романтичарска иронија, о којој пише Ненад Николић. Аутор показује да се у песми *Сйомен на Руварца* на осећање ништавила, потекло из људске бестемелности, лирски субјект одговара визијом естетског смисла човековог позива. У поезији и поетици Лазе Костића уткани су и различити културни модели којима пажњу у својим текстовима посвећују Горан Коруновић и Јелена В. Јовановић. Коруновић тумачи баладу *Минадир*, узимајући у обзир аналогије и мотивске сродности између раног готског романа и лирских ситуација Костићеве песме. Имаголошка анализа пружа изнијансиран поглед на позицију лирског субјекта и на специфично превладавање стереотипних представа о Оријенту у Костићевој балади. *Минадир* је и у фокусу анализа Јелене В. Јовановић. Њен рад се бави тумачењем три жанровски сродна текста Лазе Костића, који су, чини се, остали недовољно прочитани: *Минадир*, *Ђурђеви Сјујови* и *Самсон и Делила*. Подстрек за истраживања ауторка је нашла у објављивању радиофонских верзија ова три дела, што је отворило питања савременог пријема и читања жанровске хибридности и поетичких особености ових песама. Милан Громовић указује на поетичку спрегу песника српског романтизма са византијским песником и филозофом Јованом Дамаскином, и то на три нивоа: као веза са историјском личношћу Јована Дамаскина, потом веза са његовим филозофским ставовима и, коначно, са његовом богослужбеном поезијом. Аутор даље прати укрштај химничног и молитвеног принципа као саставног дела песничког поступка. У раду Корнелија Кваса испитује се утицај петраркизма на песму „*Santa Maria della Salute*“. Увидом у најзначајнија претходна тумачења аутор показује да ова песма исказује најдубља љубавна и религиозна искуства и осећања. Полази се од хипотезе да је Костић тај особени спој остварио у мањој мери ослањањем на православну иконофилску традицију, а много више преузимајући поступке које су у својим најзначајнијим делима обликовали великани италијанске и светске поезије Данте и Петрарка. Персида Лазаревић ди Ђакомо анализира релацију архитектуре и поезије у трима песмама истог наслова и блиске тематике. Реч је о стиховима који опевају однос песника према венецијанској базилици Свете Госпе од Спаса / Здравља: *Santa Maria della Salute* Лазе Костића, *Santa Maria della Salute* (1968) италијанског песника Алда Палацескија и *Santa Maria della Salute* (1975) енглеског песника Џона Спароуа. Ауторка доказује да је сваки песник метафоризовао сусрет са овом величанственом грађевином кроз призму личног сензибилитета и искуства. Последњи рад у овом делу зборника посвећен је анализи песама *Santa Maria della Salute* Лазе Костића и *Гавран* Едгара Алана Поа. Ауторка, Марија Терзић, анализира метафизички контраст у овим песмама, оличен у спајању лирског јунака и његове мртве драге у Костићевој песми, односно у вечној раздвојености лирског јунака и његове преминуле вољене жене у *Гаврану*.

Завршни, четврти тематски блок зборника посвећен је анализама есеја које су о Лази Костићу написали наши значајни модернистички књижевници. Тако се Бојана Стојановић Пантовић бави питањима које је у свом есеју о Лази Костићу отворио песник Јован Христић. Ауторка тумачи амбивалентним однос који Христић има према Костићевим песничким резултатима. Такав однос проистиче првенствено из Христићевог потцењивања српског романтизма. У раду Тање Којић анализирају се есеји Вељка Петровића посвећени лику и делу Лазе Костића. Показује се како је Петровић, тумачећи живот и дело Лазе Костића у контексту српског романтизма, био један од првих критичара који је сагледао природу и величину песниковог талента. Коначно, Катарина Пантовић бави се односом Васка Попе и Лазе Костића. Попа је 1973. године приредио издање изабраних Костићевих песама које је пропратио несвакидашњим ауторским предговором. У раду се анализирају

неке одлике поезије и песничког језика Васка Попе за које би се могло тврдити да су еволуирале под утицајем поетичких начела Лазе Костића.

Низом иновативних тумачења зборник радова *Поезија и њојашња начела Лазе Костића* доказује колико је опус овог аутора отворен за нова читања и вредновања. Гледано у целини, студије окупљене у овом зборнику доказују да поезија и поетика Лазе Костића представљају важну спону ка готово свим процесима модернизације српске поезије, од романтизма, преко модерне и авангарде, до савременог песништва.

Мср Јелена З. Филиповић,
Филозофски факултет Универзитета у Љубљани
Катедра за славистику
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
Oddelek za slavistiko
filipovic.jelena@ff.uni-lj.si

UDC 821.163.41.09(049.32)
821.111(73).09(049.32)

ИЗВАН ГРАНИЦА МОГУЋЕГ – НА ПОДРУЧЈИМА ФАНТАСТИКЕ

(Владислава Гордић Петковић и Младен Јаковљевић, *Књижевни ум и њојашња фантасије*, Нови Сад: Матица српска, 2023)

Коауторска монографија Владиславе Гордић Петковић и Младена Јаковљевића, универзитетских професора енглеске и америчке књижевности, представља важан догађај српске англистике, али и науке о књижевности уопште. Издавачка продукција Матице српске је у последњих пет година обухватила објављивање Јаковљевићевог превода (и коментара) енглеског средњовековног витешког романа у стиху – *Сер Гавејн и Зелени вишез*, док смо у издању Матице српске – Друштва чланова у Црној Гори имали прилику да изнова читамо студију *Иза граница могуће: фантасијично и чудесно у књижевним дјелима за дјецу насталим у њериоду између два свјетска рата на српскохрватском језичком подручју* (први пут објављено 1979. године), једног од најминималнијих проучаваца фантастичне књижевности на јужнословенским просторима, Нова Вуковића.

Књига Владиславе Гордић Петковић и Младена Јаковљевића умногоме надилази ограничења писања о једном жанру и књижевности(ма) једног језичког подручја – она истовремено нуди књижевнотеоријске студије, есеје о репрезентативним ауторима енглеске и америчке књижевности, као и компаративне анализе дела англофоне и српске, односно јужнословенских књижевности. У појединим радовима објављеним у овој књизи можемо пронаћи и одјеке широких научних интересовања аутора ове монографије – од средњовековних текстова и Шекспировог стваралаштва, преко студија рода, све до дигиталне хуманистике и електронског издаваштва (у раду *Практичари Сјетнових њријоведних маневара*).

Увод који отвара књигу *Књижевни ум и њојашња фантасије*, представља путоказ који читаоцу открива интенције њених аутора, као и проблеме које су тежили да у њој представе, истраже и разјасне. Феномен књижевне фантастике, као и њен положај унутар система тзв. *високе и ниске књижевности*, између залу-

ђеника и посвећеника, читања зарад забаве и професионалних читања у циљу универзитетских проучавања, специфичан је и неодређен. Како аутори истичу, сваки покушај да се јасно омеђи једна оваква *књижевна катџеџорија* са својим многобројним поткатеџоријама, узалудан је. Стога ова књига не намерава да привилеџује нити потцени жанр (већ да га посматра објективно у рангу реалистичке прозе), нити настоји да поменути узалудност „оспори нуђењем нових дефиниција или одабиром, међу постојећима, једне као најбоље и најважније, него има за циљ да представи богатство фантастике на најпрактичнији начин – тако што ће јој омоџућити да у читавом низу околности говори сама за себе, користећи се моћним оружјем – улогом подвести”. Свесни неодвојивости мимезиса и фантастике, аутори своју пажњу посвећују како ексклузивно фантастичним остварењима, у којима проналазе елементе и проблеме *високе*, миметичке књижевности, тако и савременим романима који не припадају у потпуности жанру фантастике, али чувају његово наслеђе.

Моноџрафија је подељена на два дела, од којих сваки започиње вредним теоријским освртом – први део, насловљен *Менијални џејзаџи фанијасијичној*, обухвата уводни есеј, као и радове о фантастичном серијалу *Гормениасиј* британског аутора Мервина Пика, *Објави броја 49* Томаса Пинчона, *Валису* Филипа К. Дика, као и књижевном опусу Вилијама Гибсона. Класици жанра, као и она дела која су прошла испод радара критике и остала изван интересовања проучавалаца књижевности, односно преводилаца са енглеског на српски језик, на изузетан начин представљају богатство англофоне фантастичне књижевности. Изазовни наслови поглавља-радова, указују нам на креативност у научном мишљењу која одликује ауторе ове моноџрафије – *менијални намешијај* фантастике, питање „Да ли да пројектујем свет?”, „ноар пророштво” и „објективност шизофреније”, вешто су „упаковани” проблеми са којима аутори суочавају своје читаоце у првом делу књиге.

Есеј *Расијлинујџи џејзаџи фанијасијичке*, који отвара први део моноџрафије, вишеструко је вредан и значајан – у њему се проговара о проблемима фантастичне књижевности, неуједначености именовања на енглеском и српском језику, правилима писања и читања фантастике, уверљивости и вери у немоџуће, поджанровима (хорору, епској и научној фантастици), њеној неретко негативној рецензији и репутацији „инфериорне форме”, коју можемо пронаћи и у ставовима појединих аутора жанра. Попут криминалистичког и љубавног романа, и фантастика обухвата непрегледно подручје савремене књижевне продукције, у којој је проналазак праве књижевне вредности реткост, али без фантастичног, љубавног и криминалистичког не би било ни књижевности уопште – ови елементи одликују књижевну традицију од *Гилјамеџа* и *Библије*, све до класика књижевности 20. и 21. века. Афирмација која тече обухвата управо канонска дела светске књижевности и анализира их као изворе савремене фантастике – од античких митова, Хомерових епова, Дантеа, *Беоџулфа*, Малорија, Чосера, Марлоа, Шекспира, Сервантеса, Милтона, све до Гетеа који у *Фаусију* успева да превазиђе и трансформише причу са натприродним елементима у дело *које дефинишу џакви елементи*. Аутори нам у овом есеју нуде многобројна и често супротстављена мишљења најважнијих теоретичара и стваралаца књижевне фантастике, представљајући нам на тај начин кратак курс историје мишљења о фантастичном у књижевности.

Други део моноџрафије, назван *Фанијасијична суочавања*, обухвата радове који остварења књижевне фантастике посматрају у компаративној перспективи. Уводни есеј *Позајмљени свејдови: конијрасији и конијексији сриске и ангилофоне фанијасијичке*, комбинује сазнања наратологије и психологије, представљајући приповедача у првом лицу, као и различите аспекте његових душевних стања који условљавају појаву фантастичног у књижевности – „[Г]оком процеса приповедања,

приповедач демонстрира селективно или потпуно слепило за неке димензије реалности о којој приповеда; његов пад у замку нетачног представљања је неминован, као што је неминовно и постепено укидање дистанце између доживљеног и прижељкиваног”. Аутори сложеност егзистенцијалне и психолошке функције приповедача у првом лицу, као и његову непоузданост, илуструју примерима из Џејмсовог *Окрејшаја завршња*, док се поузданост приповедања *најприродној елементи*, духа Хамлетовог оца, потврђује упркос немогућности егзистенцијалне потврде самог натприродног бића. *Завера близнакиња* Ђорђа Писарева пример је секундарне фикционализације фикције – прича о сестрама Бронте (и њиховом брату) показује нам Писарева као подвојену личност – писца и сопственог јунака. Слично је и са Писаровљевим романом *Под сенком змаја*, у ком аутори препознају одјеке и утицаје Поа, Конрада, Хенрија Џејмса, као и научне фантастике и киберпанка у овој вишеструко *хијертикситуалној* прози. Култни роман Јудите Шалго, *Пућ у Биробициан*, представља још један књижевни текст који закупа пажњу аутора ове монографије – пример женске потраге за идентитетом која се комбинује са митским и архетипским сликама, као и наслеђем пикареског романа и постулатима постмодернистичке прозе. Фантастичка потреба за проналаском женског континента, земље без убијања истовремено посматране као луднице, утопије и *коначној решења*, расадника јеврејског семена и последњег забрана магијског мишљења и живота, као и комбиновање мотива психоанализе и хистерије као *женске болести*, на најбољи начин представља везу између интересовања аутора за књижевну фантастику и студије рода. Најчитанији роман Мирјане Новаковић, *Сјрах и његов слућ*, одскора и део изборне лектуре у другом разреду гимназије, посматра се као још један вид транспозиције фантастике у српској прози с краја 20. и почетка 21. века, док се додатна пажња делима ове ауторке (роману *Johann's 501* и новели *Јеванђеље јо жедној*) посвећује у раду *Суочавање са паралелним световима у романима Вилијама Гибсона и Мирјане Новаковић*.

Есеј *Инсанокрајшја и ѿвор змија: фанѿазијско у ѿрози Милеѿе Продановића* даје вредан допринос проучавању недочитаног опуса овог плодног писца савремене српске књижевности – аутори анализирају његов роман *Улѿрамарин*, који припада све популарнијој аутофикцији, антиутопијску причу *О илекѿричној сѿруји и друѿим демонима*, књигу прича *Аѿнец*, с посебним освртом на насловну и приче *Есмералда*, *царица исѿине* и *Нови људи у сѿарој кући*, које на ретко успешан начин у српској књижевности комбинују наслеђе фантастичног у транзиционом раму.

Завршно поглавље монографије, *Фанѿазијско и фанѿасѿичко у савременој ѿрози*, на изванредан начин синтетизује претходно изложена (са)знања аутора. Надовезујући се на однос према језику и традицији класика европске и северноамеричке фантастике – Волпола, Хофмана, Мери Шели и Поа, као и теме и мотиве викторијанске прозе, аутори анализирају романе *Мали сѿранац* Саре Вотерс, *Анѿеоско срце* Вилијама Хјортсберга и *Објешени* и *Чрна маѿи земла* савременог хрватског писца Кристијана Новака, чиме на успешан начин затварају „истражена” подручја фантастике, која обухватају ширине континента, компаративно посматраних националних књижевности, употребе различитих језика и лечење личних и колективних траума, којима се путем фантастике и фантастичких елемената превазилази несавршеност *реалној* света.

Мр Владимир Паѿић
 Универзитет у Новом Саду
 Филозофски факултет
 Одсек за компаративну књижевност
 vladapapic98@gmail.com

ОД УСТАЉЕНОГ ДО ИНВЕНТИВНОГ: РАСПЕТЉАВАЊЕ СОНЕТА У МОДЕРНОЈ И САВРЕМЕНОЈ СРПСКОЈ ПОЕЗИЈИ

(Сања Париповић Крчмар. *Трајом српској сонетизма*. Београд:
Службени гласник, 2024, 234. стр.)

Академским светом, априла ове године, пронела се вест о смрти Хелен Вендлер (1933–2024), утицајне америчке књижевне критичарке и теоретичарке књижевности примарно у домену поезије, и професорке најшећенијих америчких универзитета, међу којима су Харвард, Корнел, Бостон и др. У присећањима на њене студије, које важе за незаобилазну лектуру озбиљних проучавалаца књижевности, могу се потцртати узорни методолошки поступци и нарочита посвећеност *проблемима* стиха, којима се, када се дефинишу у научним оквирима, приступа с наглашеном деликатношћу и истрајношћу у потрази за *дубинама*. Стога радови о Шекспиру, Џону Китсу, В. Б. Јејтсу, Емили Дикинсон, Елизабет Бишоп, Воласу Стивенсу, Силвији Плат, између осталих, уз ванредну научну успешност, сведоче и о извесним интерпретативним изазовима с којима се ауторка сусретала. Они се испољавају у жељи да принцип *close reading*-а поезије не смени серија општих импресија, како би резултат сваког истраживања песништва напослетку представљао синтезу увида у све релевантне аспекте – и форме и значења. Речју, особеност песничког дискурса изискује једнако особен дискурс проучавања и тумачења поезије. На овом трагу, у најопштијем смислу, могуће је говорити и позвати на говор о науци о књижевности данас, за коју би испитивање изазова тумачења и теоријско-методолошке релевантности требало да буде перманентни и примарни задатак. Када је у питању проучавање поезије, версификација широким луком обједињује формалне и семантичке слојеве песме, узимајући, дакле, и саму форму за суштински важно начело стиховања, која у заводљивим херменеутичким анализама не сме бити скрајнута. Посредством форме пронице се у бројна обликотворна својства песме, почев од структурних законитости, метра, строфних облика, риме и других версолошких питања, па све до њеног дискурзивног језгра. Утолико су студије из области версификације драгоцене – премда у нашој науци ретке, јер обезбеђују сложен поглед на поезију унутар теорије књижевности, рачунајући на јединствену интерпретативну оптику која не пренебрегава ни форму ни значење, али ни *значај* поезије којом се бави.

Нова студија Сање Париповић Крчмар *Трајом српској сонетизма* на репрезентативан начин осликава изложене премисе и ваљане праксе бављења теоријом књижевности и, најзад, версификацијом. Она се ослања на пређашња ауторкина истраживања у овој области која, збирно гледана, настоје да у српској науци о књижевности одрже традиционалне и зацртају нове путање науке о стиху. Већ сам наслов студије сугерише да се полази *ипрајом* – како писања, тако и проучавања сонета у српској поезији, док и летимичан увид у њен садржај открива богат корпус грађе модерног и савременог српског песништва у ком се испитује присуство сонетне форме. Париповић Крчмар своје интерпретације заснива на дијахронијском посматрању сонета у српској поезији, пратећи његову генезу током времена. Згодно је истаћи низ којим се ауторка креће, почев од Бранка Радичевића, преко читаве плејаде српских песника, међу којима су Јован Дучић, Милутин Бојић, Станислав Винавер, Милан Дединац, Стеван Раичковић, Матија Бећковић, Оскар Давичо, Рајко Петров Ного, Мирослав Максимовић, Слободан Зубановић и Слободан Ракитић, с посебним освртом на књигу-антологију *Српски сонети* Часлава Ђорђевића,

на концу. Обимност проучене грађе јасно указује на продоран утицај овог сталног и славног облика песме у домаћем песништву, док се уједно омогућује и позиционирање *сонетизма* у шири културни контекст, уз истицање трајног значаја сонета кроз векове. Стога ауторка студију структурира кроз појединачна поглавља, посвећена појединачним ауторима, код којих се испитују сви устаљени видови сонета, али и они инвентивни, који подразумевају нарочиту ауторску интервенцију. Управо на овим местима, где традиционални облик сонета бива обележен одређеном модерном, односно савременом нотом, ауторкина тумачења јесу најдрагоценија. Она демонстрирају неопходност аутентичног дискурса за проучавање поезије, важност промишљеног научног ангажмана приликом анализе сложеног процеса настанка песме, те позивају на живи дијалог са текстом самим. Овај дијалог у интерпретацијама Сање Париповић Крчмар имплицира бројна питања – као да их видимо записана на маргинама – и многе одговоре, у којима се формални и семантички нивои песме постављају у однос нужног садејства. Јер, версификаторско искуство и естетске компоненте певања посматраних аутора, тек интегрално посматрани, изнедрвају један нови квалитет.

Међутим, то стање коегзистенције формалних и семантичких обележја песме у тумачењима која сачињавају књигу *Трајом српској сонетизма* није само интегрално већ је и симбиотичко. Заједничко својство анализе сонета код различитих аутора у овој студији јесте суштинска интеракција структуре и значења песме. Она се узима као *conditio sine qua non* јер захтева разумевање релација којима форма обликује садржај и обрнуто, што је од фундаменталне важности за уважавање поступака својствених песничком изразу. Дакле, Париповић Крчмар показује читаоцима да сонет не представља само традиционални песнички облик који уоквирује семантичке слојеве, тако да облик и значење, као неопходни делови, чине интегритет песме, него да они, ентитети по себи, узајамно делују, међусобно се подстичу и наглашавају, те у том динамичном односу стварају јединствену целину. Док осврт на романтичарску поезију подразумева посвећеност разумевању сонетног облика и његових традиционалних претпоставки, на шта се касније надовезује и есеј о Дучићу, па и о Бојићу, кретање од Винавера ка сасвим савременим одјецима овог сталног облика романског порекла праћено је увидима који врло сугестивно, аналитички атрактивним тоном и у критичком кључу, истичу многолике видове ревитализовања традиционалног певања у сонету. Са једне стране, разумевање форме и даље интерпретирање садржаја могу открити историјски контекст песме и књижевне традиције из које она произилази, док са друге отварају бројне могућности сложених анализа. Париповић Крчмар, чини се, указује на потентност компаративних проучавања, док једнако речито сведочи, и примерима потврђује, да избор метра или шеме риме може изазвати различите емоције или створити одређено расположење у песми. Стога не чуди што ауторкина тумачења одлазе даље од констатовања (не)правилности и особености унутар система версификације одређеног песника. Наиме, она упориште проналазе и у вредним пеолошким увидима, држећи начин којим се песник користи језиком, односно којим гради песничке слике, као важан путоказ за одмеравање таквих поступака према сталном облику – сонету. У искушавању појединих конвенција, читаоци ће се упознати са контраоблицима и антиоблицима код Винавера или пак с Раичковићевом склоношћу ка традиционалнијем облику кроз који је, заправо, афирмисао своју модерност (ауторка не занемарује његове препеве!), док ће, такође, у раскошном инвентару тема, мотива и расположења, које затичемо у предоченим песничким праксама, пратити узбудљив процес сонетне суптилне адаптације и ригидне истрајности у исто време.

Ако се поново осврнемо на наслов студије Сање Париповић Крчмар, интерпретативни замах у ком је остварена и њена теоријско-методолошка утемељеност навешће нас на закључак да ова тумачења, док иду *трајом* досадашњих бављења

историјом српског сонетизма, умногоме надограђују стара и усмеравају нова истраживања на савремена и актуелна питања версификације. Служење сонетом у модерном и савременом песништву, радови уврштени у књигу *Трајом српској сонетизма* узимају за основни показатељ интенционалне и свесне одлуке песника да се опробају у строгим формалним одликама овог сталног облика песме или да га, како је на толико места у књизи показано, преиспитају и подривају изнутра. У тој игри стварања нових песничких израза на фон усталењих образаца, Париповић Крчмар препознаје и контекстуализује трајну релевантност сонета кроз призму променљивости песничких поступака, обнавља научно интересовање за сонетну форму, те за спектар тема, перспектива, па и прихватања одређеног степена наративних и других елемената, који нису или не морају бити у вези са традиционалним сонетним обликом. Постављајући се између усталењог и иновативног, ауторка значајно проширује наше разумевање историјског наслеђа сонета, пратећи упоредо и његову еволуцију, која јесте својеврсни одговор на савремене културне, друштвене и уметничке контексте. Написана сугестивно, илустративно, доследно у аргументацији и сериозно у теоријској мисли, студија *Трајом српској сонетизма* представља важан допринос научној продукцији, како због изучавања историје сонета у српској поезији, тако и због посматрања проблема у *дубину, њомним чипањем*, с истанчаним осећајем за дискурс тумачења поезије.

Мср Милица Софинкић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
milica.sofinkic@ff.uns.ac.rs

UDC 821.111.09 Joyce J.:821.163.41.09(082)(049.32)

НА ЦОЈСОВОМ ТРАГУ

(*Трајовима Уликса: одјеци стваралачтва Џејмса Цојса у српској књижевности*.
Уредник Зоран Пауновић. Нови Сад: САНУ, Огранак у Новом Саду, 2023.)

Зборник радова *Трајовима Уликса: одјеци стваралачтва Џејмса Цојса у српској књижевности*, који је уредио дописни члан САНУ Зоран Пауновић, а објавила Српска академија наука и уметности (Огранак у Новом Саду), означава битан тренутак у развоју „цојсологије” и разумевању Цојсовог присуства на српском културном подручју. Зборник је проистекао из округлог стола *Трајовима Уликса: одјеци стваралачтва Џејмса Цојса у српској књижевности*, који је организован у Свечаној сали Огранка САНУ у Новом Саду 16. јуна 2022. године. У питању је двоструко симболичан и важан датум, будући да се 2022. године навршило сто година од објављивања Цојсовог *Уликса*, а да се 16. јуна широм „књижевног света” обележава такозвани „Блумсдеј”. Приређивач зборника у својој *Уводној речи* с правом наглашава да „[с]интагму ‘књижевни свет’ овде треба схватити сасвим дословно” (стр. 7). Цојсов роман одавно је попримио култни статус и данас спада у најужи круг дела из „хиперканона” светске књижевности. Овакав статус подразумева да ће Цојсових поштовалаца, књижевних следбеника и проучавалаца, бити на свим континентима, и да ће се ехо пишчевог дела чути у најразноврснијих националним традицијама.

Зборник се састоји од седам радова, који мапирају трагове Џојсовог стваралаштва, на челу са романом *Уликс*, у српској књижевности, а сведоче и о континуираном Џојсовом присуству у српској књижевној критици. У раду *Топографија менталијетета и енциклопедијска нарација у Оди мањем злу Воје Чолановића: један мојући Џојс у Београду 2002*, Владислава Гордић Петковић разматра утицај Џојсовог *Уликса* на савремену српску књижевност у распону од романа Драгана Великића и Воје Чолановића, преко приповедака Владимира Петровића и Марије Кртинић Вецков до књиге хибридног жанра *Својо Одисеја и ноћ више: белешке за Џојса* (2022) Новице Милића. Посебну пажњу ауторке привукао је начин на који се Џојсови или „џојсовски” приповедни поступци, хронотоп, енциклопедизам, полиглосија и поетика свакодневног живота рефлектују у хипертекстуалном роману *Ода мањем злу* (2011) Воје Чолановића. У раду *Џојс и Киш: аутобиографија као судбина* Зоран Пауновић анализира удео аутобиографских елемената у раној прози Џејмса Џојса и Данила Киша. Пошавши од сличности „у животима двојице даровитих младих” (стр. 29), при чему се посебно издваја однос према фигури изгубљеног оца, Пауновић прелази на приповедну сублимацију аутобиографске грађе у Џојсовом и Кишовом раном делу, коју карактерише „заједничка склоност ка иронизовању сваког вида сентименталности, потом амбивалентан став истовремене љубави и одбојности према домовини, а онда и суштаствена нужност неприпадања било коме и било чему” (стр. 32). У тексту *Пешчани Одисеј* Новица Милић указује на метафизичка, теолошка и (ауто)поетичка питања, која произилазе из модерне реинтерпретације односа између Оца, Сина и Духа у Џојсовом роману *Уликс* и Кишовим делима. Проблематику *filioque* аутор препознаје у Кишовом роману *Пешчаник*, који се доводи у директну филолошку везу са Џојсовим *Уликсом*, имајући у виду употребу приповедне технике „катехизиса” и/или „истражног поступка”.

У раду *Два сусрећа са Џојсом у савременој српској прози* Марко Аврамовић истражује однос према лику и делу Џејмса Џојса у делима Драгана Великића и Миленка Пајића, с освртом на заступљеност англофоног утицаја у савременој српској поезији и прози. У Великићевим романима *Via Pula* (1988) и *Северни зиг* (1995) Џојс постаје књижевни јунак који, Аврамовићевим речима, оличава „парадигматичну судбину двадесетовековног уметника” (стр. 59). Аврамовића затим занимају поетички разлози из којих се у Пајићевој књизи *Мерилин чини Уликса* (1998) евоцира популарна фотографија америчке глумице са Џојсовим романом у рукама, а у роману *Очевина* (2013) поиграва са Џојсовом преписком. У раду *Има ли краја њоку свијести и где су њранице менталаративности? Дијалог са Џојсом, Брејтоном и њосимодернистичким наслијеђем* у Писцу из далека *Владана Матијевића* Владан Бајчета проналази комплементаран извор Матијевићеве поетике у Џојсовом роману *Уликс*. „Далеко више него на заумне надреалистичке текстове”, Бајчету „*Лисац издалека* подсећа на последњу главу Џојсовог *Уликса*” (стр. 79). Аутор не губи из вида значајне разлике између Џојсовог и Матијевићевог романа, који се истовремено обрачунава и са кључним начелима постмодернизма. У раду *Може ли се њришиомии Уликс или како је Расико Пејровић чинио Џојсов роман* Предраг Петровић дотиче се пресудног Џојсовог утицаја на поетику Растка Петровића, који се очитује у серији чланака *Стварности у страној и нашој књижевности* српског авангардисте у листу *Време* из 1931. године, кратком роману *Људи говоре* и роману *Дан шестии*. О напоредности Расткове и Џојсове поетике сведочи чињеница да су *Ошкровање* и *Уликс* објављени исте године, али је тек читање Џојсовог романа 1930. било „прекретница у Растковом стваралаштву” (стр. 91). Растко препознаје и реинтерпретира Џојсов енциклопедизам, модеран однос према телу и миту, поступак „директне психолошке реконструкције” (стр. 95), тежећи да „припитоми” или „хармонизује” (стр. 95) наративне експерименте из

романа *Уликс*. У раду *Како савремена српска и светска књижевност чийају Џојса данас* Мина Ђурић осмишљава методолошки оквир за проучавање бројних одјека Џојсовог стваралаштва у савременој српској и светској књижевности, с посебним освртом на роман *Уликс*. Читав низ савремених српских и светских писаца, који укључује добитнике Нобелове награде, баштинио је Џојсове и џојсовске књижевне поступке, тематику, урбане пејсаже, идентитетске дилеме и културолошке претпоставке. Подједнако је занимљиво питање различитих књижевнокритичких и трансдисциплинарних приступа Џојсовом опусу у 21. веку, које ауторка разматра заједно са примерима из књижевности, у настојању да оцрта „џојсовске границе миленијума” (стр. 111) и укаже на домете „џојсовске парадигме и у деценијама које у српској и светској књижевности следе” (стр. 121).

Уколико се српска књижевност 20. и 21. века може похвалити благовременим разумевањем и стваралачком рецепцијом Џојсовог утицаја, учесницима и приређивачу зборника *Трајовима Уликса: одјеци стваралаштва Џејмса Џојса у српској књижевности* треба одати признање на оригиналним прилозима и добро осмишљеној целини, која не представља пуки збир појединачних истраживања, него резултује новом синтезом знања. У питању је целина отвореног типа, која позива и обавезује будуће проучаваоце да се упусте у херменеутичку пустоловину, пратећи великог писца, који се сигурним кораком, заједно са чувеним јунаком *Уликса*, запутио у српску и светску књижевност 21. века.

Др Бранко Вранеш

Катедра за српску књижевност са јужнословенским књижевностима
Филолошки факултет
Универзитет у Београду
brankovranes@gmail.com

UDC 821.163.41.09-3.09 Janković M.(049.32)

ЛЕПОТА ПРИПОВЕДНЕ ПРОЗЕ МИЛИЦЕ ЈАНКОВИЋ

(Јанковић, Милица. *Једна мојућа ауџобиоџрафија*. Прир. Славица Гароња Радованац. Београд: Београдско читалиште; Нови Сад: Прометеј, 2022)

Изучавање књижевног стваралаштва Милице Јанковић, које је Славица Гароња Радованац спроводила током свог плодног књижевнонаучног рада и кроз студије о овој пожаревачкој списатељици и кроз раније приређивање њене приповедне прозе у оквиру збирке *Врџи шајни: српске женске џриповејке до 1950. џодине*, резултирало је најновијом књигом изабраних приповедака Милице Јанковић: *Једна мојућа ауџобиоџрафија*.¹ Ова књига (у издању Београдског читалишта и новосадске куће Прометеј) појавила се 2022. године, 83 године након смрти Милице

¹ Књижевнонаучни и приређивачки рад Славице Гароње на приповедној прози Милице Јанковић и њено залагање за (пре)вредновање Миличиног књижевноуметничког стваралаштва тема је нашег рада *Обликовање књижевне џорџрејџа Милице Јанковић* објављеног у зборнику радова *Научни и књижевни дојриноси Славице Гароње Радованац* у издању Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу 2023. године.

Јанковић и њен циљ је превасходно да представи лепоту, величину и сјај уметничких домета Миличине приповедне прозе. Иако њен приповедни опус обимом превазилази њене романае, Славица Гароња истиче да се читалачка рецепција Милице Јанковић превасходно сводила на њена романескна остварења (*Пре среће, Плава Јосиођа, Муџина и крвава*). Широј читалачкој публици недовољно је познато да је Милица Јанковић, осим романа, објавила и осам збирки приповедака: *Исјовесџи* (1913), *Незнани јунаци* (1919), *Чекање* (1920), *Смрт и живој* (1922), *Плави, добродушни вали* (1929), *Међу зидовима* (1932), *Пуџем* (1932), *Људи из скамије* (1937). Правећи избор управо из ауторкине приповедне прозе, Славица Гароња враћа значајно дело Милице Јанковић у видокруг књижевних историчара и критичара, и (што је можда важније) омогућава доступност већег дела Миличиног приповедног опуса широком кругу читаоца.

Књига се састоји из неколико целина. На почетку налази се предговор *Приповедни ојус Милице Јанковић или једна мођућа ауџиобиоџрафија*. У овој темељној научној студији Славица Гароња указује на све значајне одлике Миличиног приповедачког поступка, присуство аутобиографских елемената, ослањање на традицију српске реалистичке приповетке, издваја поетичке константе Миличиног књижевног стваралаштва, сагледава њен однос са савременицима (Јованом Скерлићем, Јеленом Скерлић Ђоровић, Миленом Павловић Барили, Исидором Секулић, сликарем Миодрагом Петровићем итд.), а прати се и рецепција Миличиних књижевних остварења од тренутка њеног појављивања на српској књижевној сцени (позитивна Скерлићева оцена) све до савремених истраживања (радови Малише Станојевића, зборник радова *Нова реалноси из сојсијвене собе: књижевно стваралаштво Милице Јанковић* итд.). Централни део садржи избор Миличиних приповедака, а на крају се поред Хронологије живота и рада налази и изузетно значајан прилог из албума фотографија и преписке Милице Јанковић (заоставштина Оливере Јурковић Младеновић), што је све материјал који се први пут објављује.

Будући да Миличина приповедна проза обилује темама и мотивима из ауторкиног живота, као композиционо начело књиге искоришћени су аутобиографски елементи. Тако се у првом делу налазе приповетке које тематизују детињство, међу којима се великом уметничком вредношћу издваја прва приповетка, *Мој оџац*. У овој приповеци одсутност оца из ауторкиног живота наша је свој одјек и у њеној литератури, међутим, упркос сени очевог одсуства у овој приповеци описује се блиставо и срећно детињство проведено у Великом Градишту, при чему посебно издвајамо опис купања у реци:

„Дивна је ствар купање у реци, у слободној реци, а нарочито под воденицом, и у пријатном друштву. Вода иде као нешто живо поред тебе, гура те, води, и теби се чини да кроз тебе пролази та свежина и осећаш неко бескрајно задовољство што се тако некако сједињујеш с том лепом стихијом. Гњураш се, пливаш, или просто стојиш и осећаш како вода мили, мили, поред тебе, око тебе и милује те“ (Јанковић 2022: 47).

Приповетка је богата и веома успелим портретима укућана, браће и сестара са којима је Милица одрасла, при чему је неретко присутна носталгично-сентиментална нота услед ретроспективног приповедања. Једна од карактеристичних одлика приповедне прозе Милице Јанковић јесте управо интиман и меланхолични тон који је неретко присутан чак и када се пише о срећним догађајима или успоменама, а најуспелије њене приповетке јесу управо оне које црпе теме и мотиве из непосредног живота.

Наредна целина садржи приповетке које тематизују одрастање, школовање, живот у Београду, прва пријатељства, расправе, прве животне лекције, социјалне теме са низом антологијских остварења попут *Сџојан Сџевић/Газда* или *Оџринуџи*

листѿови из дневника једне девојке. Наставља се у наредном делу са љубавним приповеткама (којих нема много) и са приповеткама у којима се описује сликарски или учитељски позив. Међу љубавним приповеткама посебно се издваја *Калуђер из Русије* који је по свему судећи произашао из стварног Миличиног дописивања и једне платонске љубави. Сама приповетка обилује низом филозофских тема о којима су млади руски калуђер и јунакиња приповетке расправљали, при чему до изражаја долазе Миличини атеистички и нихилистички ставови, али и обострана љубав и задивљеност према уметности и сакралном у уметности:

„Не умем да вам објасним шта осећа и колико трепти која ‘уметничка’ душа пред лепом црквеном песмом. Она ми као вама руско црквено сликарство не личи ни на какву другу песму у целој свету. У њој је спојена историја и музика људске душе, нешто преисконско и нешто садашње што је увек живело и што ће живети у људским бићима, неко отимање од земаљског живота и тежња ка небеском, вапај немоћи и незнања човековог ка свемоћи и знању, да, ‘полет човечије душе ка идеалу’ – то је црквена песма. Знам руске мелодије и могу замислити ваше хорове. Пристајем свакога дана да долазим у ваше цркве, али да то зовем узвишени концерт, а не богослужење“ (Јанковић 2022: 219).

Управо се ова приповетка може тумачити у компаративном кључу са романом *Ђакон Бојородичине цркве* Исидоре Секулић (на шта је указано у предговору књиге), међутим док је у Исидорином роману присутна изразита еротска тензија, па и оствареност, код Милице Јанковић до краја се ради о платонском односу будући да није дошло чак ни до сусрета између јунака. Поводом ове приповетке Славица Гароња истиче да након ње, нема пуно љубавних прича у Миличином приповедном опусу: „То је, може бити, лабудова љубавна проза Милице Јанковић – њен обрачун са надама и сновима те врсте (када је већ и она постала болесник) – јер условно, љубавних тема – чак ни њихових наговештаја касније нема (или их има тек у минималној мери) у њеним потоњим приповеткама“ (Гароња Радованац 2022: 23).

У наредном делу сакупљене су ратне приче од којих многе представљају изразито успела и уметнички вредна остварења. У њима се указује на све страхоте рата на приповедачки ефектан начин – кроз смењивање тонова (интимни, колективни, приватни и јавни) и кроз смењивање приповедачке позиције (приповедање у првом или у трећем лицу), као и кроз упечатљиве обрте и поређења. Једна од антологијских приповедака на коју се и у предговору указује јесте прича *Чарайе* у којој је на самом крају присутан обрт са извесном трагичном нотом – мајка сину доноси брижљиво исплетене чарапе у болницу, срећна што је жив и тамо сазнаје да су му обе ноге одсечене:

„У огромној соби пуној болесника бледа лица укочена и све очи жељне живота и пуне бола упрте у једну страну, само у два краја собе гуше се, загушујуће јецање, две жене које хоће да буду јаке као људи, а лепе мајкине чарапе непотребне и као постиђене ваљају се у прабини по поду“ (Јанковић 2022: 343).

У целини *Јадранске и њариске слике* сакупљене су Миличине путописне приповетке. Велики део свог живота Милица је провела у путовањима (Дубровник, Јадран, Париз) у покушају да нађе лека својој болести, те у овим причама до изражаја долази њена љубав према мору, пливању. Многе од ових приповедака представљају упечатљиве и књижевно успеле портрете људи које је сусретала (приповетке попут *Кайе Марћели*, *Њина Васиљевна* итд.). У овим приповеткама доминира плава боја која је иначе била значајна за целокупно Миличино стваралаштво што и приређивач истиче (плава боја присутна је у насловима њених дела: *Плава ѿсојоћа* и *Плави доброћудни вали* нпр.), а Милица најчешће и пише о плаветнилу реке или мора, или пак о плаветнилу неба у које ће бити дубоко загледана пред крај живота, када болест узнапредује.

У складу са тим, у последњој целини сакупљене су приповетке у којима се недвосмислено види одјек Миличине болести, углавном из њених каснијих збирки. Ове приче одликује висока стопа аутореференцијалности, интимни тон, фрагментарност исказа, напуштање наративности, краћа форма, доминантност импресије/ утиска или одређеног осећања. Славица Гароња у предговору истиче и да у овим причама доминирају глаголи кретања што је повезано са Миличином прикованошћу за постељу у последњим стадијумима болести:

„Десно од главе ми је прозор, лево зид моје собе. Зазидана сам унутра. И споља мој видик је зазидан. Друге су куће ипак ниже и остављају ми виша неба. Само небо горе – то је ширина, то је слобода, али је она тако далеко, тако високо.

Створена сам тако да не могу да завидим човеку. Али зато тици завидим с дивљењем и с добротом.

Волим њено крило кад лепрша у борби с простором и смешим му се кад мирно, као непокретно, победнички сече ваздух и лебди у висинама. О, тице, мале тачке над мојом тамницом, ви и не слутите колико сте ми помогле да подносим своју робију“ (Јанковић 2022: 461).

Са чврстом вером у живот, човека, добро и уметност упркос тешким животним околностима и судбини, Милица Јанковић завређује јединствено место у српској култури и књижевности.

Књига изабраних приповедака Милице Јанковић, *Једна мојућа аутобиографија* као резултат приређивачког рада Славице Гароње Радованац, представља изузетно значајно дело јер њоме приповедна проза незаслужено скрајнуте српске списатељице коначно постаје видљива и лако доступна ширим читалачким круговима, а пратећим студијама и прилозима Славица Гароња указује на лепоту Миличиног приповедног опуса и на њено истакнуто место у српској књижевној историји. У прикупљању, систематизовању и тумачењу приповедне прозе Милице Јанковић препознаје се и темељност, талентованост и пронициљивост приређивачког рада Славице Гароње Радованац.

Др Ана Д. Козић

Институт за књижевност и уметност, Београд
 anakozic92@gmail.com

UDC 821.163.41-14.09 Тешић М.(049.32)

БИТИ И ПЕВАТИ

(Софија Матић, *Часно је биџи*. Поезија и поетика Милосава Тешића, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, 2023, 253 стр.)

Поезија Милосава Тешића ступила је на хоризонт српске књижевности у повољан час. И то у зрео час једног дефинисаног песника, који није журио са публикавањем раних радова. Зато је првенац *Кујиново* (1986) најпре привукао пажњу на ново име, а већ друга збирка, заправо књига од најмање две целовите збирке унутар себе, *Кључ од куће*, била је примљена као књижевни догађај. Сећам се, песме из те збирке, нарочито сонети продуженог трајања, претходно објављени нпр. у *Књижевној речи*, нису личили ни на шта што се тада у том листу могло прочитати. А жубор пробуђеног ритма пленио је читаоца помало утученог од поезије одбегле

од живих izvora свога језика. То је био почетак несрећних деведесетих, којима је допало да буду само епилог пустоши посејане много раније. Критика је обезбедила релативно брзу афирмацију ове поезије, која је двокњижјем *Прелест Севера* и *Круї рачански, Дунавом* и обимом и разуђеношћу тематике и облика задобила целовитост коју је мало чији опус тада имао. Поткрај исте деценије, стигла је и *Седмица*, амбициозно дело које се придружило Лалићевим *Канонима* у продубљењу дуго запостављеног дијалога са нашом високом и светом певном традицијом.

У традиционалисти Тешићу, лирском „конзервативцу“ у основи, већ тада је примећена отвореност и за поетичке импулсе епохалног тренутка, без залажења у крајње последице постмодерне слике света. Тешић евидентира чињенице постмодерног стања, али на такво стање не пристаје. Отуда је његов избор за дисциплину метра и облика, једнако као и за истраживање и иновирање у том пољу, акт стваралачке одбране, а не бег од реалности у заштићену прошлост. Управо у овом смеру крећу се неки од најважнијих синтетичких закључака Софије Матића, након прегледа резултата критичке рецензије поезије Милосава Тешића, текстова којих, за три деценије, има подоста а међу њима и довољно утемељених, са различитих аспеката. На крају првог поглавља своје монографије *Часно је биџи*, о Тешићевој поезији и поетици, Софија Матић искорачује и преко досадашњих увида, који су назначивали извесну двосмерност, слово припадности и слово разлике у односу на владајући епохални контекст, указује на симптоме опште духовне ситуације, али не остаје на томе.

После обухватног читања Софије Матић – којој је било стало да песника сагледа изван наметаних подела – у целовитости поетичког бића, показује се да опус Милосава Тешића садржава низ дубоко интегративних чинилаца с ону страну различитих подела. И тиме се ова поезија (и не само поезија него и есејистика и проза) може вредновати као редак и највиши стваралачки продор уметности речи, мимо свих тренди струја и предвидљивости. Овај утисак о интегративности и обједињавању често диспаратних равни, уверљиво је и поступно показан у истраживању и тумачењу студије Софије Матић о поезији и поетици Милосава Тешића. Ауторка је настојала да уважи претходне увиде и да их упосли у смеру куда је тумачење управљала.

Отуда су и прва поглавља монографије *Часно је биџи* претрес битних тематских комплекса досадашњег писања о Тешићу, о песничкој традицији те о језику, да би се профилисао даљи аналитички ход, у опсежним поглављима: *Од ѝприорде ка култури* и *Од културе ка ѝприорди*. Такав приступ иде наруку читаоцу, који најпре бива уведен у поетички портрет једног песника, описиваног са разних страна, да би онда, већ припремљен, ушао у простор истанчане херменеутике, у којем ауторка врхуни резултате истраживања и додаје досадашњем тумачењу овог песника самосвојне прилоге високе носивости.

И у поглављима синтетичког типа, о Тешићевој песничкој традицији и о језику, овде се суверено рашчишћава шума општих и непрецизних места у реченим подручјима, и широким и дубоким. Линије континуитета јасно су спроведене и објашњене, по већини важних поетичких момената. Пре свега, у релацијама симболистичког наслеђа и наслеђа неосимболизма, односа према језику закључно са постструктуралистичком позицијом, али и перспективом проистеклом из православног литературе. Укршта разне линије, али се у њима не заплиће, него управо расплиће чворове које је затекла. Можда је, у погледу осврта на симболистичку баштину, изостао поглед на типолошке везе са руским симболизмом, који би могао да буде веома продуктиван.

Место есејистике Милосава Тешића, било оне аутопоетички усмерене, било оне о песницима савременицима и претходницима, добро је размотрено. Нарочито се показао од помоћи ослонац на исцрпни интервју нашег песника, смештен

међу корице књиге Александра Јовановића, *Стих и њамћење* (2018). Тај интервју даје многе подстицајне одговоре из прве руке, учинивши уједно потпунијом књигу у коју је смештен. Тумач, наравно, ваља да иде и даље, да проверава ауторову становишта, колико год их иначе уважавао.

И проза *Са стијанишћиа брезових гедова* послужила је Софији Матић да осмотри просјаје ауторске самосвести нашег песника и да покаже појаву нестабилног наративног идентитета, као општију појаву унутар овог опуса. По томе, дубински гледано, Тешићев наративни и лирски субјект припада својој епохи постмодерне дезоријентације, али се томе статусу одупире, тој „свеопштој несталности кроз повратак у конструисани хронотоп, утопију детињства“. Примењено на ширем плану, тај песников отпор усмерен је на повратак и у почетне слојеве народне културе коју баштини и у слојеве високе културе свога народа које освешћује.

У другој половини монографије *Часно је бићи* затичемо густо ткање пажљивог читања, које отвара многе смисаоне димензије Тешићевих компримованих текстова. У анализу појединих песама и низова ауторка упошљава разноврсна културна знања, од фолклорних и историјских до оних из хришћанског предања. Кроз та читања се смисаони хоризонти широм откријују и ми белодано видимо какав културни капитал лежи у неким кратким, звучним и чудним редовима.

Софија Матић примећује да је песма оквир у коме се превазилазе ограничености сопственог бића и фрагментарност спољашњег света, не у потпуности, већ у мери слутње доласка нове, есхатолошке стварности. Као што се пројектује, као појединоство, у природне облике, тако се песничко Ја пројектује и у нпр. тематику Велике сеобе, најпре кроз давне завичајце, учене монахе Рачане, или пак у пантеон српских хероина у спеву *Калојера Пера*. Веома је подстицајно и довођење у везу Тешићеве биљне поетике са радом Јосифа Панчића, почев од његовог исказа да човек „као члан у огромном ланцу природних ствари стоји у свакојој вези са свима тима стварима“... У таквом се ставу нашег првог ботаничара песник биља као Тешић морао засновати. Али, у томе се и јавља питање о природи тога односа према природи, који није непосредан него посредован ботаничким и предањским знањима и веровањима. Другим речима, и када је Тешић песник природе он је песник културе, освешћеног односа према твари...

После истанчаних анализа појединих делова спева *Калојера Пера* заврећује пажњу и похвале синтетички суд на крају поглавља о „фемининости“ овог остварења, да Тешић „поставља идеју о женском жртвовању које не служи глорификовању мушкарца“ него женски подвизи надилазе мушке и по својој сакралности. Уопште, не само овде, него с краја сваког од поглавља, па до закључних разматрања, овај рад одликују врло прецизно и нијансирано изнесени закључци.

Наслеђе средњовековне културе, по више основа, активирано и освешћено код Тешића, овде се још с почетка истиче, а то се чини далекосежно важним за разумевање његове изабране традиције, у најважнијим песничким подухватима, било да су то дуге песме, циклуси, или читаве збирке/спевови. Рашчитавање спева *Седмица*, али и других текстова који дају повода за такво читање, до Софије Матић било је тек започето, као и ослоњено на песникове аутопоетичке исказе и сигнале. Ослонац на сазнања из теолошке и литургичке сфере, уз показани такт тумача, учинили су да, не само *Седмица*, него и други лирски текстови од значаја буду обухватно осветљени из православне, тако дуго изагнате тачке гледишта.

Софија Матић не избегава ни јасна одређења на трауматична питања српске егзистенције, покренута поезијом коју тумачи. Заузимање хладне, неутралне позиције у вези са стварима које се појединца и заједнице дубоко тичу, није себи допустио ни овај песник, па не треба да допусте ни његови тумачи, од којих се данас већина понашају као да су пали с Марса, тј. политички врло обазриво. У

духовним наукама, као што нас учи овде вишекратно навођени Гадамер, духовно сазнање увек има нешто од самосазнања. У том светлу, Софија Матић је, понављам, обавила добар и озбиљан посао и сачинила референтну књигу о песнику чија особена појава обележава наше раздобље.

Др Драган Хамовић
Институт за књижевност и уметност, Београд
hamovicdragan@gmail.com

UDC 821.163.41-14.09(049.32)
821.162.1-14.09(497.11)

МОСТ СРЕДЊОЕВРОПСКЕ И ЈУЖНОЕВРОПСКЕ КУЛТУРЕ

(Јелена Марићевић Балаћ, *Ка осмеху Европје: Савремено српско, пољско и чешко њесништво у компаративном кључу*, Академска књига, Нови Сад 2023, 296 стр.)

Монографска студија *Ка осмеху Европје: Савремено српско, пољско и чешко њесништво у компаративном кључу* Јелене Марићевић Балаћ – то треба на почетку изговорити – представља ванредан израз свеобухватног филолошког истраживачког рада, очитованог садејством књижевнокритичког, књижевноисторијског, поетолошког, теоријског, културолошког проучавања разуђеног корпуса који чине савремене песнички текстови трију словенских литература. Већ концепција књиге изговорена у њеном наслову предочава да је посреди захват од великог значаја за науку о српској књижевности, јер регистар савременог песništва рашчитава у контексту који чине друге две националне књижевности, пољске и чешке, чиме се разумевање онога што српски стих данас јесте изводи у раван сложеног интертекстуалног, интеркултурног, геопоетичког вредновања. За подухват који је учинила Јелена Марићевић Балаћ потребно је да се у првом реду буде читалац и проучавалац литературе који у исто време може да истанчано тумачи индивидуалне поетике, да добро познаје целину песничког искуства једне културе, те да све то што зна о националном књижевном корпусу контекстуализује системом поетичких паралела које показују и сјајно познавање других литература. Ова студија представља методолошки изазов и за сваког оног ко је чита, јер се разгранавана, разлистава на начине који траже улазак у ауторска подручја која тек треба упознати. Као таква, монографија *Ка осмеху Европје: Савремено српско, пољско и чешко њесништво у компаративном кључу* представља допринос не само науци о српској књижевности, него и полонистици и бохемистици, те као добар пример компаратистичког тумачења она научно доприноси и студијама славистике у целини. Уз то, релевантна је и културолошки, па херменеутички донети ове књиге граде мост средњоевропске и јужноевропске културе, захваљујући чему се овде појављује назнака једне књижевне и културне европоетике.

Монографија *Ка осмеху Европје: Савремено српско, пољско и чешко њесништво у компаративном кључу* формално је раздвојена у девет деоница: *Поезија и иранзиција: Увод, Самострачка Ніке: Култура, Бонсаи и Воконда: Природа и култура, Ера краве и бика: Екојоејтика, Кубисички шесјоујао, Додајак, Ка осмеху Европје: закључак, Лијерајтура, Најомена: Światło i szeptest, Биографска белешка*. Унутар девет формално препознатих деоница књиге четири целине су фундаментално важне за ово компаративно истраживање. У уводном поглављу ауторка пред-

ставља нивое у књизи спроведене компарације српског, пољског и чешког песништва: маркира песничке корпусе који ће бити предмет анализе, оцртава њихове везе у погледу поетичких концепција, избора предмета и природе конкретних поступака, а посебну пажњу посвећује улози преводилаца у комуникацији трију песничких култура. Поглавље *Самойтрачка Niké: Култура* разлистава се у неколико потпоглавља, у којима Јелена Марићевић Балаћ компаративно умрежава песнике који су умногоме обликовали идентитет савременог српског, пољског и чешког песништва пре свега с обзиром на артикулацију културе као такве: Чеслава Милоша и Миодрага Павловића, стихове Збигњева Херберта са стиховима Миодрага Павловића, Јована Христића и Бранка Миљковића, поезију Васка Попе и Збигњева Херберта, те Васка Попе и Тадеуша Ружевича, да би поткрај поглавља осветлила актуелни стваралачки пејзаж упоредним тумачењем песништва – у једном раду повезујући стихове Адама Борзича и Ивана Негришорца, у другом поредећи песме Јана Скацела, Бојане Стојановић Пантовић и Мирка Магарашевића.

Проблем катастрофизма као поетичког феномена у пољској књижевности прве половине 20. века основа је на којој се појављује поетичка физиономија Чеслава Милоша, а у поглед према њој укључује се катастрофички регистар Миодрага Павловића. Песничка фасцинација културом у стиховима Збигњева Херберта посматрана је у контексту неокласицистичке ерудитивности Миодрага Павловића, Јована Христића, док се ангелолошка димензија Хербертове поезије упоређује са фигурацијом анђела у стиховима Бранка Миљковића. Писање о предметима зближава и преплиће стваралачке перспективе Васка Попе и Збигњева Херберта: „Могућно је да су се песници међусобно читали, али свакако се не ради о пуком утицају, већ интензивном стваралачком дијалогу.” Указујући на занимљиве моменте у односу Тадеуша Ружевича и Васка Попе, особито с обзиром на Ружевичеве преводе Попиних песама на пољски, ауторка испитује у којој се мери унутар опуса двојице песника успоставља интеркултурни дијалог и да ли из тог дијалога произлазе подстицаји за настанак нових песама. Јелена Марићевић Балаћ пажљиво испитује и то колико се једно у другом огледају песничко-културни концепти чешког песника Адама Борзича и српског песника Ивана Негришорца. Грчки и римски елементи основ су за компаративно читање песама Јана Скацела, Бојане Стојановић Пантовић и Мирка Магарашевића.

Док је основна компаративна резонанца претходног поглавља била култура, у наредном поглављу ауторка посматра однос природе и културе, а овај деликатни релационизам рашчитаву предочавајући додирне вредности које песништво Томислава Маринковића огледају у песништву Јана Скацела, Адама Загајевског и Виславе Шимборске, књигу *Повреда белине* Бојане Стојановић Пантовић контекстуализују поезијом Сен-Цона Перса и Виславе Шимборске, повезују Еву Зоненберг и Ану Ристовић, Романа Хонета и Милунику Митровић, да би се у завршна два рада у поглављу компаративни хоризонт додатно дијахронијски продубио конверзационим паралелама између Мажане Богумиле Кјелар, Сапфо и Анице Савић Ребац, те Јадвиге Малине, Анице Савић Ребац и Злате Коцић. Већ уочене релације поезије Томислава Маринковића са савременим чешким и пољским песништвом Марићевић Балаћ изоштрава уводећи у први план песништво Јана Скацела, Адама Загајевског и Виславе Шимборске, показујући како се у случају сва три песника успоставља дијалог са Маринковићем, у певању о ситницама и обичном, о музици, птицама, тишини, контемплацији, сећању. Фигура архајског лирског субјекта, симболизам неба и воде, проблеми сећања и заборав а окосница су поредбене перспективе у којој се сусрећу стихови Бојане Стојановић Пантовић, Сен-Цона Перса и Виславе Шимборске. Компаратистичко светло предочава сличности између поезије пољске песникиње Еве Зоненберг и српске ауторке Ане Ристовић, те је анализа коју спро-

води Марићевих Балаћ усредсређена на мотиве бонсаи дрвета и Леонардове Ђоконде, активирани у оба опуса. Феномен светог разговора омогућио је да се успостави једна дијахронијска линија ове студије, у којој Сафо, Аница Савић Ребац и Мажана Богумила Кјелар огледају своје речи у речима оне друге. Премда нису знале једна за другу, њихове песме ипак међусобно „кореспондирају, мистично се обелодањујући као *conversazioni sulla bellezza*”. Када се упореди стихови Јадвиге Малине, Анице Савић Ребац и Злате Коцић, види се како се у песничком регистру може обновити идеализам ренесансне уметности и хуманистички дух.

Мишљење о дуализму природе и културе изводи се на ниво културне афирмације саме природе у поглављу о екопоетичким аспектима књижевности, па се тако испитују „лабораторијски налази” Јуље Федорчук и Херарда Белтрана, однос поезије и природних наука у делу Виславе Шимборске и Мирољуба Тодоровића, стихови посвећени земљи у опусу Малгожате Лебде, те фигуре „крупне стоке” у поезији Добрице Ерића. Могућност да се „екопоетика оствари у пракси, као синтеза уметности и науке” испитана је у приказу монографије *Екопоетика. Еколошка одбрана њезије*, коју су написали Јуља Фједорчук и Херардо Белтран, а песнички примери нађени су у стиховима Мирољуба Тодоровића, Адама Дикинсона, Алфонса Даквиња. Управо песništво Мирољуба Тодоровића и Виславе Шимборске (и делимично Тање Крагујевић) омогућава компаратистичко екопоетичко читање у резонанцама које чине Дарвин, Њутн, микробиологија, палеонтологија и херпетологија. Екопоетички поглед на свет изискује целовито виђење: „Човекова позиција у том погледу није дехуманизована или подређена у односу на свет природе, већ се преиспитује, освећује и огледа у борби за опстанак.” Како песнички проговара земља, показује потпоглавље посвећено пољској песникињи Малгожати Лебди, која певајући о животињским сновима поставља и фундаментална питања о поезији. У контексту екопоетике веома је занимљиво и то како се чита песništво Добрице Ерића, у коме бик и крава постају снажне симболичке фигуре, манифестације соларних и лунарних култова, док други елементи света природе добијају својства ове две животиње. Тако је млечност „присутна у виноградима, шљивама, пшеници, житу, кукурузу, рекама и самом човеку, као манифестација међусобне и свепрожимајуће љубави”.

Поглавље *Кубистички шестивоугао* оцртава поетичко-ликовно-геометријску димензију, у којој се мисли о песništву Јакуба Корнхаузера, Мирољуба Тодоровића, Јулијана Пшибоша, Деборе Фогел, Ивана Блатног, Јахима Топола и Драгана Бошковића. Стихови Јакуба Корнхаузера предочавају како ствари у које лирски субјект гледа најделикатније одражавају поредак и дубине његовог бића. У светлу српско-пољских веза, пре свега у дослуху са поезијом Еве Липске, указује се манифестна књига српског сигнализма *Свиња је одличан њливач* Мирољуба Тодоровића. Поступак паслике, као унутрашње, виртуелне слике, у стиховима Јулијана Пшибоша омогућава да се у песništву препозна највиши израз хуманог осећања: „Бити песма значило би осетити у себи све промене света, конфликте и катаклизме, што доводи и до унутарсубјекатских револуција.” Осећање да су песме Деборе Фогел налик хијероглифима за ауторку монографије представља узбудљив методолошки подстицај да се имагинација једне песникиње и природа њеног поетског израза протумаче посредством поетике хијероглифа. Надовезујући се на вредновање поетске хијероглифике, поезију чешког песника Ивана Блатног ауторка монографије тумачи кроз оптику орнаментике и арабеске. Присуство елементарна рок музике, авангардне поетике и однос према будућем основа су на којој Јелена Марићевих Балаћ упоређује песме чешког песника Јахима Топола и српског песника Драгана Бошковића.

У поглављу *Додатак* представљене су стваралачке фигуре Бисерке Рајчић, Виславе Шимборске и Гојка Божовића. Књига *Фактомонијаже* Бисерке Рајчић

особена је енциклопедија културе, уметности и књижевности Пољака и Словена, а у портретима, разговорима, писмима и рефлексцијама, сећањима и животописима који чине ту књигу ауторка монографије препознаје синтезу и у исто време полазиште за нова компаратистичка читања. Портрет Виславе Шимборске употпуњује књига Михала Рушинека о њој, чији приказ Јелена Марићевић Балаћ пише као позив на пажљив прилаз личностима великих аутора. Приказујући и књизу *Док ѿонемо у мрак* (2021) Гојка Божовића, ауторка монографије предочава један пример савременог песничког искуства у српској литератури, у коме се открива изолованост човека данашњице. Симболично, управо осећање изолованог, затамњеног и затомљеног човека јесте један од импулса да књига попут ове коју је написала Јелена Марићевић Балаћ, раскривајући драматичне аспекте савременог субјекта, у песништву трију словенских народа, покаже и учини нешто у свету.

Попис извора у монографији *Ка осмеху Европје: Савремено српско, ѿољско и чешко ѿеснищиво у комѿарайивном кључу* импресиван је, те по себи показује истраживачки замах који је било потребно учинити да би се једна овако разграната компаративна студија написала. Јелена Марићевић Балаћ тумачила је у својој студији преко сто издања књига српских, пољских и чешких песника, чиме монографија уистину постаје не само изврстан пример примене метода компаратистичких истраживања, него и основа за неке нове интегралне европске критичке и књижевноисторијске студије. Регистар стручне литературе, онлајн извора и публикација које документују српско-пољску књижевну сарадњу (пре свега у контексту постојања сигнализма) такође је изузетно садржајан, информативан и добро пробран. Читаоцу ове монографије такође ће бити веома угодно да прочита и текст *Најомена: Światło i szelest*, јер у њему Јелена Марићевић Балаћ открива генезу свог истраживања. Прича о томе како песништво које није било формални предмет академских студија улази у хоризонт читалачке и истраживачке пажње, како се догађаји откривања, мишљења и тумачења деле са професорима, пријатељима, песницима, како се у том комуникацијском преплету утврђује воља за прилаз теми која је монументална славистичка тема, како се рађа читалачки ентузијазам и како посвећеност литератури доноси ванредно узорите резултате није само објашњење настанка ове монографије, већ место на коме се читалац књиге Јелене Марићевић Балаћ сусреће са личношћу ауторке као са истином о могућностима поверења у поезију као са истином о могућностима за испуњење оног бољег нас самих у свету.

Издигнуто у словенски поетички контекст, тумачење које гради студију *Ка осмеху Европје: Савремено српско, ѿољско и чешко ѿеснищиво у комѿарайивном кључу* пример је културе кретања, огледања, препознавања, повезивања, усистемљења, а ова култура омогућава да се филолошки рад утемељи како оним што у иманентном смислу јесте, као вредновање текста, језика и смисла, тако и оним што његово зрачење у ширем културном амбијенту јесте као блискост, сродство и истоветност духовних претпоставки књижевног стварања. Монографија Јелене Марићевић Балаћ дефинише особену географију поетике, културолошку просторност поетике, па прелазећи границе националне литературе – што је могуће само код аутора изузетне ерудиције, посвећености и истраживачког надахнућа – успоставља хоризонт унутар кога резултати читања говоре не само о нама и не само за нас. Можда тек једна студија попут ове, која српско песништво интерпретира у релацијама са песништвом чешким и пољским, ваљано саопштава о вредностима које смо мислили да, некако сами за себе, већ можемо да уочимо и опишемо. Читати савремену српску поезију из перспективе стихова савременог пољског и чешког песништва она је могућност разумевања коју само један зрели истраживачки поглед може да успостави. Јер тај је поглед истовремено на више различитих пунктова: гледа из једне књиге у другу, из једне ауторске поетике у другу, из једне књижевно-

сти, језика и културе у другу књижевност, у други језик и другу културу. Нашавши се на свакој од књижевно-језички-културно различитих страна, Јелена Марићевић Балаћ изградила је вишедимензионалну студију, подједнако релевантну за све три књижевности. Као у некој врсти словенске критичке призме, у монографији *Ка осмеху Евроје: Савремено српско, пољско и чешко њесништво у компаративном кључу* уистину је реч о потреби за европском мером нашег, српског, књижевног саморазумевања. Узевујући три словенске песничке културе, ауторка је успела да покаже и шта је то у књижевном смислу незаобилазно што Европа, као најбоље себе саме, може да нађе читајући српске, пољске и чешке песнике. Пред нама се нашао сјајан текст компаратистичког истраживања, чији резултати не зраче само у димензији науке о књижевности, већ се распростиру кроз област филологије у целини, те културолошких студија.

Др Часлав Николић
 Универзитет у Крагујевцу
 Филолошко-уметнички факултет
 Катедра за српску књижевност
 caslav.nikolic@filum.kg.ac.rs

UDC 821.163.41-95(049.32)

ТРИПТИХ О САВРЕМЕНОЈ СРПСКОЈ ПРОЗИ

(Марко Недић, *Поетички изазови и групи ојлеги*, Нови Сад: Академска књига, 2023, 306 стр; Марко Недић, *Критички ојиси: ојлеги о српској прози*, Нови Сад: Академска књига, 2020, 249 стр; Марко Недић, *Повраћак њричи: ојлеги о савременој српској прози*, Нови Сад: Академска књига, 2017, 260 стр.)

Није тако чест случај да се један проучавалац књижевности са идентичним успехом и аналитичким дометима бави српском литературом трију векова (деветнаестог, двадесетог и двадесет првог века). Књижевнокритички и књижевноисторијски опус Марка Недића сведочи о плодносној кореспонденцији између доследног праћења актуелне продукције и богатог увида у стваралаштво које је овим писцима претходило. Свестрано и суверено познавање развојних токова савремене српске књижевности, продоран и самосвојан увид у њене морфолошке, генолошке, семантичке и стилске карактеристике, мапирање преображаја и (ре)структурирања прозног израза, његових стилских и тематско-мотивских регистара, са јасном свешћу како о поетичким својствима тако и о целини друштвено-историјског и културолошког контекста настанка и рецепције анализираних остварења, представљају методолошке и херменеутичке специфичности Недићевих научних монографија *Поетички изазови и групи ојлеги*, *Критички ојиси* и *Повраћак њричи*. Аналогно *Ојишћу* Славка Гордића и његовој хронолошкој инверзији, тј. приказу збивања од октобра 2000. до октобра и ране јесени 1997. године (I: 151)¹, научни триптих Марка Недића (који обједињује исти предмет проучавања – савремена

¹ Римским бројевима биће обележене монографије, према хронолошком редоследу настанка и публикавања (I – *Повраћак њричи*, II – *Критички ојиси*, III – *Поетички изазови и групи ојлеги*), а арапским – бројеви страница са којих је цитат преузет.

српска проза, и исти издавач – Академска књига из Новог Сада) биће представљен идентичним инверзним редоследом, почевши од монографије *Поетички изазови и дрући олеги* (која ће бити у фокусу испитивања), уз уважавање тематских и методолошких спона са двема монографијама које су јој претходиле, а са којима чини кохерентну троделну целину. Будући да је аутор прибегао трипартитној парцелацији најновије књиге на поетички, интермедијални и књижевнокритички одсечак (који су насловљени *Поетика, рецејција, Жанрovski догми* и *Критички ојиси*), може се приметити да се у целокупном Недићевом раду, на тематском плану, издвајају такође три тежишта, у која спадају: антидогматска и полиперспективна визија рецентног прозног стваралаштва, подробна анализа многоструких жанровских прожимања и(ли) специфичности, и најпоследње – поверење у причу као дискурзивног обележја већег броја интерпретираних дела, али и присног избора по сродности тумача чији научни рукопис одликује истоветна приврженост причи и причању, плуралним, испреплетеним, међусобно повезаним, мозаички уређеним наративима, у чијем се сложеном укрштају одражава идеолошка и стилскопоетичка комплексност минулог столећа, рефлектована на садржински и структурни план протумачених романа, збирки приповедака, приповедачких венаца и збирки прича.

Пишући о наративним портретима писаца, ликовних критичара и историчара уметности, филозофа, каменоресца, монаха у књигама *Писци мога века, Пријатељи* и *Пријатељи мога века* Добрице Ћосића и издвојивши интелектуални кружок који се окупљао у Симиној улици бр. 9а у Београду (групу тзв. „симиноваца“), међу којима су били Борислав Михајловић Михиз, Војислав Ј. Ђурић, Дејан Медаковић, Живорад Стојковић, Војислав Кораћ, Стојан Суботин, Михаило Ђурић, Петар Омчикус, Бата Михајловић, Павле Ивић и други, за које су карактеристичне биле борба за слободу мишљења и демократизацију друштва, Марко Недић уједно је оцртао контуре властитог аутопортрета, као научника којем су идеолошки диктат, нетолеранција и неслобода страни и несвојствени, при чему се у оцени Ћосића као антидогматског и неконформистичког духа, отвореног за дијалог и сарадњу, вазда срдечног и искреног у приступу (III: 132) препознају премисе Недићевог научног метода и интелектуалног хабитуса. Незазорно антидогматске, отворене за схватање дивергентних поетичких и идеолошких профила, интерпретације Марка Недића, убедљиве и динамичне, кадре су да изнедре како макропортрет бурног (индивидуално и колективно трагичног и прекретничког) двадесетог века, тако и низ микропортретних, пластично изведених ликова писаца хетерогених поетика, наративних поступака и језичко-стилских преференција.

Издавањем разноликих бинарних опозиција Марко Недић посведочио је о постојаном отклону од једнодимензионалног сагледавања протумачених дела, као и о тенденцији успостављања веза између структуралног макроплана и микроплана (на нивоу композиције и тематских аспеката), односно на плану егзистенцијалних домена и модуса саморазумевања како појединачних књижевних јунака (репрезентаната индивидуалних судбина), тако и српског нација (као колективног јунака) у целисти. О овоме понајбоље сведоче опозиције мелодрама: историјска драма, лични: колективни план у остварењу *Свети Георгије убија аждаху* Душана Ковачевића као драмској адаптацији ненаписаног романа, или дијалектика колективног и индивидуалног начела у конституисању прозног и драмског опуса Слободана Стојановића, те удвајање времена, постојање двојстава и паралелизама међу ликовима Стојановићевог „акварел-романчића“ *Девојка са лампом*, односно оштро супротстављање претратног, грађанског с једне и окупацијског доба с друге стране, али и повезивање појединачног и колективног трагичног искуства у роману *Судбине* Мирослава Поповића. Исто тако, каталог опозитних парова, издвојених бритком и продорном херменеутичком оптиком Марка Недића употпуњавају разлучивање

(са тенденцијом повезивања и прожимања а не раздвајања) унутрашње и спољашње стварности, односно осећајног и интелектуалног дела људског бића (I: 154), тј. „емотивног и медитативног, дескриптивног и наративног језика, метафизичко-филозофских и аутопоетичких слојева текста“ (I: 158) у исповедно-рефлексивној, лирској прози Славка Гордића (какву чине *Друго лице*, *Ойиш* и *Руб*), или сродан поступак повезивања диспаратних поетичких модалитета – модерно исказаног осећања књижевне материје и окренутости завичајној тематици, топонимији и лексици – у „семољској трилогији“ (*Семољ ѿри*, *Семољ земљи* и *Семољ људима*) Мира Вуксановића (I: 169), као и спајање традиционалних и модерних (II: 139) елемената у прози Милана Кашанина, који се препознају у одликама „модерног као израза нужних промена и динамике књижевности и уметности послератног времена, и традиционалног као знака трајних уметничких вредности ранијих времена“ (Исто), све до разликовања цивилизације кристала (кристалне цивилизације), карактеристичне за западњачки начин мишљења и деловања, из које, према мишљењу Живојина Павловића произилази мушки животни принцип, и цивилизације аморфије (аморфне цивилизације), карактеристичне за источњачки начин мишљења и живота, из које произилази женски животни принцип (III: 68–69), при чему се управо на нашем културном простору ова два модела успешно обједињују. Уважавање, издвајање и интерпретирање бинарних опозиција одлике су полиперспективног приступа Марка Недића, захваљујући којем се потпуније, прецизније и из више углова анализира српска проза друге половине двадесетог и првих двеју деценија двадесет првог века.

Такође, када пише о негативном ставу према догматском типу комунистичког понашања, према догматском типу комунисте у рату и догматском типу комунисте уопште, који је уткан у први роман Добрице Ћосића *Далеко је сунце*, или када расветљава недогматску перспективу у роману *Преживећии до сушра* Гроздана Олујић, као и његов идеологијом неусловљен приказ народноослободилачког покрета или ироничну дистанцу спрема револуционарне песме „На земљи рај нас чека“, Недић суптилно али јасно разоткрива властито етичко и херменеутичко становиште, које је суштински и изразито недогматско, са широком и непролазно вредном хуманистичком осномом.

Поред полиперспективизма, антидогматизма и слободног расуђивања о друштвеним питањима и њиховим литерарним транспозицијама, у монографијама Марка Недића налазе се луцидне анализе жанровских прожимања прозног дискурса са елементима драме, телевизијских и филмских форми. У фокусу Недићевих истраживања опстојавају пре свега атипичне књижевне појаве, неуобичајене, особене литерарне чињенице, како на плану генологије (насупротив чешћим случајевима транспонована прозног у драмски жанр, за који су се определили нпр. Слободан Селенић претварајући роман *Пријатељи* у драму *Косанчићев венац 7*, Слободан Стојановић који је од романа *Учишћељ* начинио истоимену телевизијску серију, Милован Витезовић чији је роман *Чараје краља Пејтра* адаптиран у сценарио за филм *Краљ Пејтар њрви* или Душан Ковачевић који је замишљени роман *Светии Георгије убива аждаху* остварио прво као драму, потом и филм, Недић се опредељује да интерпретативу пажњу поклони ређем, несвакидашњем примеру измене драмског у романескни облик, па ће се тако окренути тумачењу романа *Од Оиње-не до Благе Марије* Јована Радуловића, насталом од нереализоване телевизијске драме чији је радни наслов био *Полача–Оквил*), тако и на плану тематике (поред семољске трилогије, везане за дурмиторско-морачки крај у Црној Гори, Недићева анализа обухвата уједно и наративне портрете Сомбораца, урбани амбијент и формативни период изградње једне личности у књизи *Повраћак у Раванбрак* Мира Вуксановића).

Каталогу међужанровских облика које Марко Недић тумачи неопходно је припојити специфичан прозни жанр, чијом се генезом у протежном дијакхронијском луку (од прве до осме деценије двадесетог века) овај аутор предано бави, а то би био венац приповедака или приповедачки венац (циклусна или интегрална проза), чији су фактори обједињавања садржани у јединственом хронотопу, особеној позицији наратора, заједничкој мотивацији и идеји наративне целине, док би репрезентативно остварење било *Кућа на осами* Иве Андрића (за коју Недић изналази поетичке подстицаје у светској и српској литератури), или пак *Рани јаги* Данила Киша, дело на међи збирке кратких прича и слободније компонованог, фрагментарног романескног облика, које аутор *Крићичких ојиса* пореди са *Причањима Вука Дојчевића* Стефана Митрова Љубише, са којима Кишово дело кореспондира на нивоу жанра, приповедног поступка, честе смене интонативних регистара и тематских опредељења, као што ће у збиркама *Ђаволи долазе* и *Вук и звоно* Миодрага Булатовића Недић уочити инклинирање ка жанру приповедачког венца али донекле и већи степен самосталности засебних наратива обухваћених наведеним збиркама који истовремено омогућава и њихово сагледавање у кључу засебних књижевних структура. Завидан је, дакле, значај анализа венца приповедака у српској књижевности двадесетог века, као међужанровске форме, на коју постојано и суверено указује овај историчар књижевности и пажљиви тумач најширег спектра карактеристика актуелне српске литерарне продукције.

Такође, поред тога што се монографије Марка Недића повезују у троделне целине (триптихе), његове анализе усмеравају се неретко на трилогије, посебно оне у којима доминира тема завичаја. Тако, поред семољских азбучних завичајних романа Мира Вуксановића, Недић пажњу посвећује „славонској трилогији“ Драга Кекановића (романима *Поштомак сјена*, *Ивањска ноћ* и *Рибља сјаза*), у којој поред необичних, живописних карактера књижевних јунака, породичних односа, лајтмотива (лов на јелена, лов на вепра, трка побеснелих коња, колиба на рубу шуме у којој се одвија значајан део фабуларног тока, пси као катализатори догађања у лову, старци као симболи пролазности), детаљно тумачи модусе пишчеве литерарне обраде трагичних историјских збивања у Пожешкој котлини, у западној Славонији, са мотивом изгубљеног завичаја и нестанка српског народа овог поднебља као семантичким тежиштима Кекановићевог прозног рукописа. Иако није у питању трилогија, тему завичајног (шумадијског) простора као кључног топоса прозе Данка Поповића Недић издваја кад пише о *Књизи о Милушину*, док ће потрагу за идентитетом главне јунакиње романа *Дивље семе* Гроздане Олујић Недић приказати као својеврсну потрагу за родитељима који би симболизовали исконску и суштински значајну потрагу за завичајем, парадигматичну како у времену настанка, тако и доцније, будући да, према запажањима саме књижевнице „расељених, одбачених и изгубљених у нашем времену има далеко више него што их је у данима настанка *Дивљеј семени* било“ (II: 203). С друге стране, завичај самог Марка Недића препознаје се у причи, као повлашћеној одлици главнине анализираних, триптихом обухваћених дела.

Конечно, на основу свих анализа обједињених монографијама *Поетички изазови и дрући ојледи*, *Крићички ојиси* и *Повраћац њричи* може се закључити да Марко Недић постмодернистички поступак „приповедања поетике“ сагледава из угла теорије рецепције, односно као технику неподесну да савремену прозу приближи већем броју читалаца, док решење изналази у повратку основи читавог наративног универзума – у повратку причи – уметнички успелој и релевантној, попут оне у прози Живојина Павловића, у којој је прича „јака, компактна“, „добра, узбудљива“ и изузетно важна (било да је обрађен догађај из стварности или маште), поткрепљена аутопоетичким ставом самог аутора, према чијем мишљењу „Романи

који се лишавају приче одричу се битне и основне особине приповедања, а то је репродукција догађања. А сам чин репродукције догађања [...] јесте чарање.“ (III: 64), односно Недић као рецепцијски продуктивно види „наглашено поверење у причу као изворни и најстарији облик књижевности“ (III: 157), остварен нпр. у збирци прича *Ојрчао* Слободана Стојановића, аутора чије се књиге, упечатљивих ликова и сликовитих прозних приказа, ослањају претежно на занимљиву и сложenu животну причу.

Будући да су рат, идеолошка репресија, однос уметности и стварности, вечна љубав и историјска збивања универзалне (али и специфично националне) теме српске прозе двадесетог века, драгоцени су Недићеви увиди у уметничке домете и одлике стваралаштва Драга Кекановића „српског писца, рођеног у Хрватској“, као што се у окренутости наративним поступцима, мозаичкој композицији и асоцијативно уланчаним малим формама Радована Белог Марковића препознаје Недићева потреба за причом у њеном рудиментарном, најједноставнијем и најкомуникативнијем облику.

Српској прози књиге дубоке оданости, монографије Марка Недића представљају несумњив допринос науци о књижевности, драгоцен путоказ за сналажење у динамичном и хетерогеном књижевном али и друштвеном пољу које је ова дела изнедрило. Замашног обима и велике вредности, књиге Марка Недића сведочанства су атипичног, аутохтоног стваралачког жара и преданости изабраној области истраживања, показатељи јединствене кореспонденције између квалитетних, естетски успешних наративних остварења и научне мисли која их прати, вреднује и усмерава. Отклон од идеолошког диктата и политиком усмереног стваралаштва, склоност ка преиспитивању уврежених, наметнутих оцена и судова, успостављање властитог аксиолошког система и неговање индивидуалног, препознатљивог ауторског гласа трајна су обележја поетички изазовне, књижевноисторијске и књижевнокритичке *приче* Марка Недића.

Др Милица В. Ђуковић

Институт за књижевност и уметност
Краља Милана 2, 11 000 Београд, Република Србија
tiskicvet38@gmail.com

UDC 821.163.41-4(049.32)

ИЗАЗОВИ ЗАВЕТНОСТИ И БОРБА ЗА ИДЕНТИТЕТ

(Слободан Владушић, *Завет̄ и Меџалополис*, Битије, Нови Сад, 2023, 277 стр.)

Нова књига Слободана Владушића, писца, професора, књижевног критичара и теоретичара, сачињена је од публицистичких текстова објављиваних последњих година, махом у часопису *Печай̄*. Веран сопственом убеђењу да публицистичке књиге треба писати као романе, аутор није представио читалачкој публици зборник или скуп текстова повезаних истим тематско-мотивским језгром и стилем писца. Схвативши да би таква књига била „без главе и репа“, он додаје и главу, и реп, у виду пролога и епилога који су у овој књизи објављени први пут. Следећи изокренути логику својственог Меџалополиса, пролог можемо схватити као *реј̄*, а епилог као *лаву*. Суштина Меџалополиса представља оно што човек данашњице вуче са собом

попут репа, био тога свестан или не, закржљали завршетак његове кичме, уколико је још увек кичмењак. Да не би постао уроборос, змија која гризе сопствени реп у својој самодовољности, неопходно је да нађе свој пут кроз мрежу знакова и симбола датих у публицистичким текстовима. Тада је способан да стигне до Завета који симболизује *џлаву*, место где се сустичу духовно и умно српског народа и појединца.

На тај начин читалац је добио *џричу*, која има своје јунаке, заплете и лајтмотиве, и која се од почетка прати са интересовањем, чак и онда када су поједини сегменти познати. Слободан Владушић је неко ко има своју верну читалачку публику, и када је реч о студијама и научним радовима, а посебно када је у питању публицистика. Поставља се питање јесу ли повлашћени делови приче у виду пролога и епилога, до сада необјављени, довољни да донесу новину у Владушићев „роман о граду”. Сабрани на једном месту, Владушићеви публицистички текстови дају нови, јединствен одговор на *урбано као изазов*, постављен још у тексту којим је аутор отворио темат о граду у часопису *Поља* (2008). У контексту новије светске, али и националне историје, другачије сагледавамо тадашњу слутњу да ништа у вези са градом „није саморазумљиво”, и чињеницу да „урбаност за српску културу, али и политику, представља изазов у тојнбијевском смислу те речи, дакле изазов на који мора да одговори, ако жели да преживи”¹. Изазов који потири идеју о саморазумљивости било чега у вези са градом, кључан за опстанак наше културе, али и нашег народа, мора се постављати изнова, у новим друштвено-историјским околностима, и пред новим генерацијама читалаца. У том смислу књига *Завети и Меѓалојолис* представља оригинални одговор, са јасним задатком „да нас успори, а онда и заустави”, а затим и да „освести Меѓалополис у нама и нас у Меѓалополису и да нас тако оријентише и врати нам вољу”.

Не чуди отуда што пролог *Меѓалојолис џројџумачен деџи* (алузија на Лиотарову књигу *Постмодерна џројџумачена деџи*), почиње поглављем под називом *Велика дезоријентација*. Да би се дао систематски опис Меѓалополиса, почиње се оним што чини предуслов за његово постојање, а то је онемогућавање човека у спознаји света, што му ствара осећај да живи у хаосу. Хаос је, како показује аутор, последица дезоријентације, а не стање у ком се свет налази. Човек сазнаје свет и своје место у свету тако што пројектује појмове и релације између тих појмова на свет који нас окружује, али ако су бинарне опозиције програмски уништене, то сазнавање је онемогућено. Потпоглавље *Комеџања у велџраду* посвећено је истраживању тенденција које су током времена довеле до настанка Меѓалополиса. Кроз утицајне књиге Луиса Мамфорда, *Град у историји*, и текста Георга Зимела, *Мејројолис и духовни живоји*, даје се приказ развоја велеграда, што треба да помогне у разумевању правца у ком се Меѓалополис креће, као и разлога зашто му се, и у име чега треба супротставити. Тројни пакт велеградског менталитета, новац-рационалност-блазираност, рашчлањен у Зимеловом тексту, приближава се портретима два типа карактера становника велеграда. Дејвид Рисман, аутор књиге *Усамљена џомила* (1950), описао је тип карактера усмереног другима, и тип карактера усмереног изнутра. Оно до чега је Слободану Владушићу нарочито стало у свим текстовима у књизи јесте да покаже читаоцу како алтернатива у односу на Меѓалополис постоји. Косовски завет, не случајно на првом месту у наслову књиге, представља ту алтернативу, као духовно извориште из ког извиру многи рукавци другачијег мишљења и живљења. Један од њих води обликовању које је „резултат потребе за *складом* и *равнојшежом* између породичног усмеравања и личних интереса”, на супрот обликовању од вршњака, односно медија код карактера окренутог другима. Разлика у типовима карактера добија политичке последице у процесу који није

¹ Слободан Владушић, *Урбано као изазов*, *Поља*, 453, 2008, 52.

био спектакуларан попут Француске или Октобарске револуције. Такав спор и постепен раст Мегалополиса, скривен испод наслага појмова који промашују и замагљују његову суштину, приказан је у поглављима која следе.

Супротно замагљивању јасноће и гомилању бесмислених реченица које, у постмодернистичком стилу, обећавају много, а не казују ништа, Слободан Владушић је концизан, јасан и директан. Понекада, чега је и сам свестан, његове речи звуче сурово читаоцу уљљуканом у наративе Мегалополиса, али то је цена коју аутор прихвата како би га тргнуо и пробудио из сна. Потпоглавље знаковитог наслова, *Enter Megalopolis*, показује да не можемо наивно веровати како је наш избор хоћемо ли у Мегалополис ући или не. У Мегалополису већ живимо, али раскринкавањем његових механизма и представа можемо изабрати стубове ослонца и линије кретања у будућности. Нужно враћање у прошлост у функцији је бољег разумевања историјских процеса, револуција и контрареволуција, од којих је данас најважнија контрареволуција коју представља Мегалополис. У потпоглављу *Дехомојенизација* даје се приказ свесног и насилног супротстављања хомогенизацији друштва. Као конкретизација тиранског решења у успостављању и очувању привилегија владајуће класе, Мегалополис укида *идеју човека*, и то је оно о чему је читаоцу нелагодно да чита, уколико још увек верује у хуманистичке тежње новог поретка. Конструисањем идентитетских група, укида се и национални и класни идентитет, а свака заједница посматра се не као скуп ближњих, већ као место насиља.

О антихуманизму и хуманизму аутор проговара кроз примере, при чему је посебно важна анализа две обзране Мегалополиса, књиге *Крај историје и њоследњи човек* (1992) и *Homo Deus* (2015). Будући да су књиге биле „светски бестселери” и врло популарне у Србији, Владушић схвата као свој задатак да разобличи њихових манифестни карактер и реторичке фалсификате у њима. Концепт личности, елабориран у ранијим Владушићевим књигама, добија нову функцију у светлу антихуманистичких тежњи које се описују, а које потиру могућност да идентитет личности може бити апсолутан: „Идеја апсолутног идентитета јесте у томе да човек не одриче своје дотадашње животне приче без обзира на претње и страдања која му обећава свет, али исто тако и без обзира на привилегије и уживања која би му та промена животне приче донела”. Алтернатива флуидном идентитету поставља се тако као идеја-водиља која усмерава кретање читаоца кроз књигу, тако да може запазати замке у виду привилегија и уживања које би га, на концу, претвориле у роба Мегалополиса.

Следи, природно, одељак под називом *Човеко-животиња*, као прича о консеквенцама одрицања од хуманистичке визије света. Људи се дресирају да заузму биолошки став према животу, али и оваквом спровођењу антихуманистичке политике могуће је супротставити се. То не чини човеко-бог описан у следећем делу – друга крајност исте идеје, намењена олигархији – већ, једноставно, човек као мислеће биће које бира да се не плаши. Слободан Владушић и у својој мисли, и у свом изразу, тежи једноставности, па тако његове идеје никада неће звучати спектакуларно. Знајући да је важан део његове лектире књига *Друштво сјектацила* (1967) од Ги Дебора, то му није ни намера, али свеједно као читаоци присуствујемо тихој револуцији која мења нашу свест о томе шта човек јесте, и шта може бити. Негирање хуманистичког статуса човека даље се експлицира у делу под називом *Биолиитика и ликвидација*, што у великој мери кореспондира са концептом био-власти Мишела Фукоа. Други део књиге насловљен *Дресирање* сачињен је од раније објављених текстова који илуструју фазе развоја Мегалополиса, онако како то можемо видети у контексту наше свакодневице. На тај начин постајемо будни сведоци примењене антихуманистичке политике Мегалополиса.

Текст *Чија су наца деца?*, инспирисан примером студента који није чуо за постојање Независне Државе Хрватске и Анте Павелића, даје приказ *корпоратив-*

ној човека. Без емоција које нису везане за новац или каријеру, такав човек је не само равнодушан на туђу бол, већ и на било шта што није у сврху његовог личног уживања и осећања сигурности. Аутор не ламентира над чињеницом што је овакав тип особе већ дуго у успону у нашем друштву, већ бира прецизан и недвосмислен приступ проблему образовања у Србији. Као да је овај текст Слободана Владушића у дослуху са текстом Славка Гордића о темељним превидима нашег образовања и одсуству идентитетског духа Стратегије развоја образовања у Републици Србији до 2030. године. Детаљи стратегије образовања о којој Владушић промишља, а која би требало да ограничи (све)моћ корпорације, нису откривени у овом тексту, али се сагледавање ове теме наставља у тексту *Филомена и траума*. Породица и школа као места трауме, а не заједнице ближњих, постају корозивна места наше идентитетске самосвести.

„Политичка некоректност” као израз храбрости којом се сваки човек може поносити, уместо скривања иза траума, присутна је и у тексту интересантног наслова, *Филистири, фекалије и овнови*. Повлачење у приватан живот, карактеристично за тип људи које Хана Арент назива филистрима, представља само покушај да се избегне мешање у јавни живот и излагање Моћи. Поводом „Случаја Ковић” аутор пише о оваквом типу људи, рушећи илузију да је могуће остати *изван* борбе. Својим неучествовањем такав човек дозвољава да Моћ укине сваки принцип и начело, чиме јој индиректно, свесно или несвесно служи. Као противтежа *филистиру* који „само жели да живи нормално”, или *корпоративном човеку* који „само жели каријеру”, испоставља се *човек књижевности*. Текст *Ликвидирајти човека књижевности* има улогу злокобног предзнака, јер јасно упозорава да је опстанак таквог човека угрожен. Све оно што утиче на опадање интереса за студије српске књижевности – програмирано сиромаштво, стварање нарциса који „има свој став” уместо човека књижевности који тумачи свет, укидање националног и било каквог другог поноса који није у дослуху с транснационалном олигархијом – аутор јасно детектује и разјашњава, показујући да фокус није на питању кривике, колико на одговорности свих нас којима је српска књижевност мисија, уколико смо храбри да је на тај начин разумемо и живимо.

Трећи део књиге, *Чишћење*, почиње текстом *Европа без Божића*. Владушић препознаје логику антихуманистичке и антихришћанске револуције, према којој европски човек не може више себе да пројектује у филозофски центар света, већ пада на његово дно. Хришћански концепт подвига и љубави, описан у овом тексту као антипод Мегалополису – добу смрти и убијања – најављује тему Завета у последњем делу књиге. *Чишћење* тако постаје не само израз за немилосрдну технику уклањања људи коју Мегалополис користи, већ и пречишћавање значења појмова као што су расизам, зелени расизам и антирасизам, али и НИН-ова награда која још увек постоји само појмовно, а не и суштински. Владушић поново даје алтернативе, показујући да простора ни времена за препуштање малодушју нема, те тако пише о значају фигуре и личности Новака Ђоковића, Хуавеји моделу пословања, и српској кошарци као (некадашњем?) важном симболу националног поноса.

У четвртном делу названом *Оштори*, након „размишљања над Украјином”, следе добри примери отпора у српској култури. То јесу највећи умови које је српска књижевност изнедрила, као што су Милорад Павић и Борислав Пекић, али и група „Београдски синдикат” као вид културне гериле. Владушић показује да је свестран и модеран аутор који на успешан начин повезује универзално и национално, као и урбано и традиционално, показујући да оштре супротстављености између ових појмова и нема, иако се често подразумева. Екскурси на почетку књиге, о аутошовинизму, на пример, преплићу се са фрагментима из живота при крају књиге, када аутор пише о аутошовинизму познаника непосредно након бомбардовања.

Упливи личног, па и интимног, и живописни примери, показују да иза „завесе од речи” постоји нешто што се заиста може видети и разумети. Имајући то на уму, Владушић се приближава петом делу књиге, *Ејилоџ или ѿочейџак*, и пише о Завету са жељом да се он *види*, а не само *прејознаје*. На тај начин може постати део искуства свих нас, неодојив од бића српског народа, јер упркос дискурсу Мегалополиса, Завет није и не може бити превазиђен.

Непревазиђен је и јединствен пример јунака из наше народне епске песме. Шта значи то што „нетко бијеше Страхињићу Бане” аутор открива у надахнутој анализи, која прати линију напетости у самој песми, као и развој карактера у драми Борислава Михајловића Михиза. Владушић верује да је у песми старца Милије записано и наше време, у коме се суочавају два концепта човека – богочовек и човекобог. У чему је привлачност овог јунака и једине песме о њему читаоца схвата усвајањем *прејетї концевїџа* човека, односно *свечовека*. Упркос тешкоћама обичног читаоца да се идентификује са овим јунаком, он поново схвата да алтернатива постоји, иако је пут до ње у великој мери сачињен од непријатних спознаја. Владушић комуницира са читаоцима кроз целу књигу, прихватајући ризике, могуће примедбе да претерује, или потенцијалне осуде, у жељи да нелагоду због чињенице да смо можда само део *људскої сїада* у рукама неког *човекобоїа*, замени отпором и вољом за слободом. *Мала ѿрича* Бановић Страхиње, коју поседује и сваки припадник народа понаособ, има функцију увода у домен категоричког императива и оријентира, односно у размишљање у оквирима Косовског завета.

Последњи део књиге не буди само тихи, скромни понос, већ истинско патриотско осећање које се рађа у сазнању да су Срби Заветна нација. Косовски завет се обраћа целини српског народа, те га сваки појединац може укључити у своју *малу ѿричу* и своје животно искуство, док истовремено осећа блискост са другим припадницима народа. Зато је важна достојанствена, свечана озбиљност са којом Владушић пише о овом, уистину посебном феномену, не бивајући притом хладан и дистанциран, већ самосвестан и одмерен, знајући да су заветне ситуације део наше свакодневице, колико и наше историје. Примери чојства и јунаштва из наше националне историје не буде тако само дивљење и неку врсту страхопоштовања пред личностима каква је и Вукашин Мандрапа, страдао у Јасеновцу. Они дају прилику да схватимо како можемо да се *оїределїмо* за *їогвиї*, а не *живоїї* у *сїїгуду*, чак и када није реч о страдању и смрти. У томе се истиче Владушићева есејистичка виртуозност: показујући да је Завет свуда око нас, и да чојство и јунаштво нису само део наше народне епике, већ став и морални кодекс који може припадати свима нама, он Завет не унизује, већ нам га приближава. Тиме још једном потврђује како његова суштина не може бити застарела или превазиђена. *Земаљско царсїџво*, насупрот томе, може, па се читаоцу све раније казано о филозофији Мегалополиса, корпоративном човеку и комформизму приватног живота, исказује у новом светлу. Књига Слободана Владушића *Заветї* и *Меїолоїолїс* испуњава тако своју сврху приче која се обраћа свима, или бар онима који су храбри да је чују, надилазећи збир публицистичких текстова који се, уз ознаку *веї виїено*, брзо прогута и још брже заборави. Два јасна опозита, Мегалополис и Завет, искрсавају пред читаоцем без вела од речи и магловитих појмова, дајући му озбиљан, и нимало лаган задатак: приклонити се „за малена” царству и живети неслободно у стиду, или бирати подвиг, свесно, *увек* и *доекв*.

Мср Сања Перїћ

Докторске студије, српска књижевност
Филозофски факултет
Универзитет у Новом Саду
sanjaperic3223@gmail.com

ЋИРИЛИЦА ИЛИ ЛАТИНИЦА? НИЈЕ СВЕЈЕДНО

(Синиша Стефановић, *Усион и њаг Вукове ћирилице: од Кримској райџа до Кримској райџа*, Андрићев институт, Андрићград – Вишеград, 2023, 594 стр.)

Књига Синише Стефановића представља новину у подручју изучавања српске ћирилице, будући да је у њој дат комплетан историјски преглед, развитак и кретање српског писма, како у матици Србији тако и у српским подручјима ван данашњих граница наше земље. Готово свака ауторова констатација у вишедеценијском изучавању овог питања поткрепљена је барем једним извором, док у том погледу ниједан релевантан није изостао. У исцрпној анализи нису изостали ни статистички табеларни прикази употребе и разумевања значаја ћириличног писма у друштвеном и научном контексту. Поставка главне тезе ове књиге дефинисана је у уводу и представља јединствен и занимљив феномен који, поред лингвистичког, захтева да буде што боље описан и са других научних становишта (в. стр. 9). У питању је, дакле, *проблем изосијања* употребе традиционалног стандардизованог писма националне већине у својој национално матичној држави.

Аутор је ово питање тумачио, превасходно, самостално, приликом чега је нагласио да је у књизи заступао личне ставове на основу детаљне анализе и тумачења самог проблема, те и саму књигу „објављује под личном одговорношћу“ (стр. 11). Пратећи историјски ток матичног српског писма, ћирилице, саму књигу је поделио у неколико поглавља. Након уводних напомена и првог поглавља у којима је образложена оправданост изучавања ове теме, књига започиње поглављем *Од Кримској райџа* и почетком опадања друштвено-културолошког статуса ћириличног писма, да би се та традиција наставила протезати преко Краљевине Југославије, па и СФР Југославије, а потом била актуелна и у постјугословенском простору, практично све до данашњег дана.

Сам значај образлагања теме положаја ћирилице у њеној матичној држави, као и неопходности да се о њој јавно дискутује ради очувања државности и саме нације, аутор налази у чињеници да се писмо може посматрати одвојено од језика, како би се у сам центар проблема ставило управо ћирилично писмо, које по природи ствари живи у симбиози са самим језиком. Након ове тезе, ћирилично писмо посматрано је са становишта модерне и савремене историје Срба, као и у контексту државности и културе унутар политичких сукоба и интереса. Оваква појава никако не одваја ћирилицу из области културе, већ је смешта у један шири контекст за размишљање, што и јесте од важности када се доказује да писмо спада у одговорност сваког појединца који се води под српском националношћу.

Субординација писма настаје, према ауторовим речима, у тренуцима када „писмо (почиње, Ј. Г.) да прати језик“ и када ова констатација постаје темељно полазиште у учењу писма и језика. Међутим, врло важна чињеница коју аутор истиче и доказује на примерима других народа (попут клинастог писма које се из Ура преузима у Акаду или Хелена који уз модификацију преузимају консонантски семитски алфавет за свој фонетски писан индоевропски језик) јесте да се писмо *јрвенствено* везује за државу и израста из основа одређене културе која би се потом развијала и усмеравала у одређеном правцу. Самим тим, писмо јесте историјске природе и са те тачке гледишта се, аутор тврди, мора посматрати.

Узимањем ћириличног писма за превод књига црквене намене, Стефановић општено сматра да Словени добијају „неизоставан елемент цивилизације: они су

свесно уведени у круг народа које одређује монотеизам медитеранске културе“ (стр. 23). Тиме је створен основни инструмент државности, омогућава се ширење своје културе као цивилизацијској тековини, а Немањићи је узимају за стандард културе и привредне државе. Аутор је на целини предвуковског контекста успео да објасни да „не одређује језик писмо, већ писмо одређује и језик и народ“ (стр. 31). Исто тако, писмо се не мења само од себе, већ су промене условљене дугим протоком времена, а усвајање промена или његова замена настаје свесном одлуком власти или насилним путем, који најчешће подразумевају окупацију спољашњим силама или револуцију као унутрашњим фактором.

Једна од таквих промена уследила је у периоду Копитар-Вукове реформе (како је аутор назива). Стефановић јасно истиче да ове промене не долазе примарно из Србије, већ из Аустрије, потпомогнуте владаваном Хабзбуршке монархије. Уједначавање језика Хрвата и Срба на штокавској основи и фонетског писма за стандардизацију језика, наставља аутор, представља историјски изузетак. Почетак изједначавања Срба и Хрвата креће, дакле, од изједначавања у писму, што ће се у практичној примени огледати касније у стварању југословенске идеологије, која ће имати за један од циљева наставак потискивања ћириличног писма. Отуда се аутор непрекидно враћа на суштину српског ћириличног стандарда, а то је његова историчност.

Као део историчности примарно се посматра и Вукова реформа, потпомогнута владавином Аустроугарске империје, приликом које се свесно уводи двоазбучност у српски контекст. У другој половини XVIII века доноси се законска одредба према којој су „ћирилица и старословенски требало да буду задржани само у црквеним књигама“ (стр. 42), али је положај српског писма био ослабљен и унутрашњим трвењима, будући да се међу интелектуалцима просветитељског доба јасно увиђала разлика између „државно-културних/просветних потреба по европском моделу и експеримента описмењавања пречицом културног дисконтинуитета“ (стр. 48). Насилан утицај Аустроугарског царства, као одлике западне силе, имао је за задатак да разједини српско становништво унутар царства и оног под Османском империјом. У врху брисања српског идентитета, Стефановић бележи, једну од улога игра и реформа српског ћириличног писма, које постаје предмет велике дискусије између, условно речено Караџић-Даничић струје с једне стране, и са друге где је експлицитно митрополит Стефан Стратимировић и других, њему сличних по ставовима.

У време избијања Кримског рата и периода велике унутрашње неслоге по питању језика и писма, одвија се један од првих фактора српског разједињавања који је уследио по доношењу Бечког књижевног договора: као мера одвајања била је забрана увоза књига из Србије у Аустроугарско царство и та је одлука била реципрочна – књиге штампане законом недозвољеним Вуковим правописом нису могле да пређу Саву и Дунав. Како су се улоге на политичкој светској сцени смењивале, Париским договором Србија је препуштена Аустроугарској, па је и судбина писма пала под власт окупаторске Аустроугарске царевине. Међутим, аутор истиче да ни овај пут напади на ћирилицу нису ишли само споља – након укидања забране прописане кнезом Милошем, судбина ћириличног писма бива све несигурнија.

Овакав поступак скренуо је пажњу на отварање могућности за даље свођење ћириличног писма на његову простију варијанту, ближу хрватској редакцији латинице, што ће имати лоше резултате по ћирилицу. У поглављу *Ћирилица у Краљевини* статистички је приказан однос латиничких и ћириличких издања књига и периодике по којој је јасно видљив пад издања на ћирилици, који се није заустављао ни касније у СФР Југославији. У периоду од 1919. до 1938, подстакнут је раст изда-

вачке делатности на латиници. С обзиром на то да је државност Србије била пренета на Југославију, „југословенство као интегративни фактор требало је да се примењује у државним институцијама, привредно-инфраструктурној равни и на образовно-културном пољу“, што се „у погледу статуса и употребе ћирилице показало трајно неповољним чиниоцем“ (стр. 109). Управо је у овом периоду настао култур-шовинистички однос према ћириличком писму, потпомогнут Хрватском сељачком странком и римском црквом, где су залагања за либералан однос у погледу према ћирилици практично значила њено избацивање.

Наставак избацивања ћириличног писма из његове употребе развијао се на психолошкој равни, где се ћирилици намећу необјективни фактори који је карактеришу као тешку, неестетичку и непрактичну (в. стр. 118), док је у том процесу циљна група била омладина. Мисао водила овог периода увек је бивала интегрално југословенство, али је пројекат правописног уједињавања, који је требало да се спроведе, био ометен већ 1921. године, када излази *Правопис хрватској или српској књижевној језика Драгутина Боранића у Загребу*, а 1923. ћирилички екавски *Правопис српскохрватској језика* Александра Белића у Београду. Иако се ова два правописа у свом заједничком раду проналазе 1930. године, поменути мисао водила увек је тежила неговању југословенског духа који би на радикалне начине на највишим државним инстанцама окретао леђа ћириличком писму. У овом периоду, значајно је приметити да је Копитар-Вуковој реформи придодат југословенски карактер.

Стефановић је истакао да је постојао део интелектуалаца (између осталог, издваја Милоша Црњанског) који се гласно супротстављају томе да је српско у Југославији једнако окупаторском. Интелектуална елита тог времена и даље тражи слогу, али је одмеравање српских интереса уз једнако уважавање других народа пред почетак Другог светског рата добило на значају. У првом реду, аутор бележи, омладина као циљна група почела је да се васпитава на „величању дела и духа Светог Саве“ (в. стр. 122). Међутим, са страховитим истребљивањем људи у Другом светском рату истребљивала се и култура одређена ћириличком писменошћу: аутор истиче да је „културно наслеђе са крсташком посвећеношћу разграбљивано и уништавано, а употреба ћирилице је одмах по оснивању државе (НДХ, Ј. Г.) забрањена законским решењем министра унутрашњих послова Андрије Артуковића“ (стр. 125). Овим се може рећи да је отпочео коначни пораз ћирилице.

У поглављу *Ћирилица у СФРЈ: идеолошки нејријател* истакнута је улога Новосадског договора (1954–1967), али и партијских састанака према којима се систематско уништавање ћирилице наставило у континуитету под новим интензитетом. Инсистирање Јосипа Броза Тита на писању латинице било је пропраћено њеним увођењем „најпре у војску и савезну администрацију, у званичне и полувзвичне публикације“, а „одатле у све већој мери и у републичку администрацију“ (стр. 139), као и чињеница да се машине на ћирилици, једноставно, више нису могле наћи. Кулминација овог поглавља Стефановићеве књиге проналази се у навођењу извора из Централне обавештајне агенције (ЦИА) где је цитиран разговор између америчког амбасадора Џорџа Алена и југословенског министра просвете – министар је на питање зашто се прекид односа са СССР-ом не потврди званичним одрицањем од ћирилице одговорио: „Ми обезбеђујемо да сва деца у Југославији науче латиницу, и то ће постепено, на дуже стазе, само од себе довести до тога [елиминације ћирилице]“ (стр. 141).

Након разлаза у погледу писања правописа, када хрватска страна одустаје од *Правописа хрватској српској књижевној језика са правописним рјечником* у издању Матице хрватске 1967. године, аутор је истакао даљу тенденцију одвајања хрватског од српског језика. Након што је проглашена за неестетичну и тешку, ћирилица се

напада уз мање емоционално обојено аргументовање – напад је подразумевао привидно равнодушан контекст, оличен у максими да је „свеједно како се пише“ (стр. 147). Да је ћирилица готово препуштена на милост по њу неповољне и свакако надмоћне југословенске идеје види се по чињеници да је у поглављу своје место заузео *Предлој за размишљање брине књижевника* (1967) као одговор на *Декларацију о имену у њоложају хрвајској језика* који се потпуно разликовао од поменуте *Декларације*, али је самим тим био скрајнут од јавности. *Предлој* представља „једини нама познат, за период СФР Југославије, јавно прочитан документ у коме се језик, култура и ћирилично писмо Срба посматрају као недељива целина“ (стр. 170). И као таква целина, морало би се од ње поћи као основе са које би се вршиле уставне реформе у Југославији.

Заступање ћирилице увек се сводило на ниво фантомског проблема угрожавања права личности и народа мањина на слободан избор средстава за изражавање, иако су та права била апсолутно заштићена. Јединство српске културе није бивало у политичком фокусу, већ се главна реч сводила на демократску оријентацију друштва Србије у „духу југословенства као своје врсте интернационализма“ (стр. 200). Седамдесетих година XX века фазу потискивања ћирилице можемо назвати „привидном равнодушношћу“, будући да се инхибиција вршила и редукционим путем на тај начин што би се питање ћирилице сводило само на лингвистички аспект. Уз то, тежња за потрошачким моделом западног света све више је истискивала саму потребу за ћирилицом, сад већ јасно окарактерисану као архаичну (ближу руском, него западном концепту), па је овај „процес довео до идентификације латинице са модернизацијом и на нивоу појединца“ (стр. 218). Очување културног јединства југословенске нације теоретски јесте подразумевало да се народ обема писмима служи подједнако, док је у доказаној пракси латиничко било охрабривано, а ћирилично, ипак, потискивано.

У поглављу *Ћирилица у њосијујославији* сасвим је јасно да је српско писмо жигосано као шовинистичко и да са тим бременим мора да се изнесе. У овом периоду (од осамдесетих година XX века све до 2000. године) положај ћирилице није постајао повољнији. Актере које Стефановић издваја као значајне у борби за правдом били су интелектуалци попут Борислава Михајловића Михиза, Борислава Пекића, академика Николе Милошевића и други. Правда је по њиховом схватању подразумевала покушај активног заступања ћирилице и побољшању њеног културног и друштвеног статуса, као и пружање јој дуго чекане предности. Међутим, примећује се да је ћирилицу у глобалу неповољни протекли период по њу оставио сучељавање са народом на емотивном нивоу – она је утиснута у свест као „задах примитивизма“ (стр. 241). Наставља се одрицање њеног значаја као елемента једног целовитог дела културе, а ван српског културног простора се претежно и даље доживљава као претећи инструмент за јачање српског национализма. Њено лоше стање доживеће одређене промене у српском народу по избијању ратова деведесетих година XX века, када поново отпочну јасне акције уклањања ћирилице и њеном отвореном протеривању широм простора бивше Југославије.

Иако се у овом периоду уџбеници у Србији штампају искључиво на ћирилицу, док се и релевантне институције попут Српске академија наука и уметности залажу за детаљније разматрање српског писма, а сам назив српскохрватски језик постаје преиначен у народу у српски језик (што је могло да донесе извесне последице по српску културну баштину штампану на латиници, чега је и аутор књиге свестан), тежња за народним јединством увек је завршавала тиме да ћирилица буде одређена само за државне послове, док би се по слободном избору за културу и остало користиле и латиница и ћирилица.

Године 1995/6. „утврђена је норма према којој је двоазбучност српског језика уређена усвајањем стандардне хрватске латинице за ‘друго и напоредно писмо’“ како аутор истиче, што је допринело даљем неразјашњавању положаја ћирилице. Међутим, према статистичким подацима изнетим у наредном поглављу *У Србији од 2000. до 2014.* приметно је да је 2000. година превратна, са мањим изузецима, јер се у ову годину ушло са преко 50% књига штампаних на ћирилицу. Стефановић, ипак, поново образлаже да тиме није решен и сам статус српског писма, доказавши да он није био одржаван и подржаван у оквирима владајућих структура, барем не у оној мери у којој је то било неопходно, приликом чега се позива на цитиране речи Предрага Пипера, једног од водећих у борби тог периода за одбрану ћирилице (стр. 323)². Ово је период у којем се преко 50% становништва Војводине већ увелико служи латиницом. Дакле, битка за ћирилицу усмеравала се на више фронтова – за њен културолошки, традиционални значај, али и са становишта политике, која је подразумевала општу идеју да се науштрб ћирилице „мањинама дају максимална права, далеко преко уобичајених у европским државама“ (стр. 327). Овакво поступање је допринело издвајању осталих језика, попут црногорског, као и усложњавању проблема већ нарушеног положаја ћириличног писма.

Ово поглавље издваја и однос Србија – Европска унија (који је по својој суштини само наслеђен изданак југословенског миљеа), где су за прилику разматрања саме тезе ове књиге издвојени ставови Венецијанске комисије о опасности употребе ћириличног писма у случају да она буде фаворизирана и доказани су овом приликом као погрешни и нестручни са политичког-правног становишта. А наредно поглавље, *...До Кримској рајши*, показује да пресудни догађаји, попут потписивања Бриселског споразума, ћирилицу остављају у сенци јавних дешавања. Међутим, њено нескривено протеривање у земљама суседним Србији помно је настављено, те се закључује да целокупан живот ћириличног писма увек има један ток који се наизменично у историјском погледу дели у два крака – ток скрајнутости и ток нападања. Ћирилица се од свог реформисања, до нападања, преко привидне равнодушности злоупотребљавала до крајњих мера, па је тако једна од кривотворина и тврдња о „хрватској ћирилицу“, коју је Стефановић у поглављу аргументовано и вешто оповргао, ослањајући се на релевантне претходнике. Међутим, да је неопходно одбрану спроводити континуирано на што ширем друштвеном, културолошком, националном и политичком плану говори чињеница да ван ових оквира свест о националном ћирилично стандарду не постоји у вредностима Европске уније којој Србија у политичком правцу стреми. Сама стратегија (2017)³ морала би да се активно спроводи, будући да је ван Србије уврежено становиште да је ћирилица и даље израз „национализма по себи, оличење идеологије непријатељске данашњим европским либералима колико и ондашњим југословенским комунистима“ (стр. 436).

Српски културни простор, истиче аутор, обједињује се управо кроз неговање језика, али и писма. Ћирилица отуда има једну од кључних улога коју не би требало занемарити кад је реч о националном неговању. Исто тако, у самој борби за одбрану истиче се и да је само идентитетско питање ћирилице оно које је кључно. На тај начин, аутор се поново враћа на значај о свакодневном неговању ћириличног писма појединаца, у оквиру својих струка. Овакво становиште је поткрепљено на

² „На другој страни, државни органи Србије држали су скоро годину дана на ивици финансијског и кадровског колапса водећу институцију за српски језик (Институт за српски језик САНУ) одбијањем финансирања већине пројеката посвећених битним аспектима развоја и функционисања српског језика“ (стр. 323).

³ *Нацрт Стратегије развоја културе Републике Србије.*

основу изнетих цитата као доказа да заштити ћирилицу на папиру, Уставом, није довољно, јер се њено занемаривање и даље одвија на практичном нивоу.

У самом закључку ове књиге, самим тим и закључку овог приказа, налази се сума претходно датих исказа, али се читалац покреће и на размишљање: у каквом је положају српска стандардна ћирилица, у којој мери је положај научно-логички чврсто постављен и на који начин је подложен идеолошким, политичким тумачењима? Исто тако, читалац не може а да се не запита која је његова улога у заштити ћирилице. Аутор ће закључити да је суштина проблема писања српског језика ћириличким писмом, ипак, у разумевању места и значаја „вуковице“, посматрајући је у „фамилији редакција ћириличког писма“, кроз историју српске државе и културе, као средству за очување суверенитета њеног народа (в. стр. 561). Коначно, ова научна монографија је дала значајан допринос целокупној данашњој борби у погледу неопходности да се српском писму врати изгубљено право на приоритет. У том смислу, само посматрање ћирилице као „недовољно доброг“ морало би да изађе из својих оквира постављаних од 1945. године. Важно је имати на уму да су, с једне стране, промене које је ћирилица претрпела кроз свој историјски пресек можда биле неопходне, али су, са друге стране, промене по њену природу засигурно биле насилне и инструисане спољашњим фактором, првенствено аустријском царевином, да би касније биле подстрекиване југословенском идеологијом. Оправдано или неоправдано, ћирилично писмо је прошло кроз све наведене промене, но неоспорно је да се књигом Синише Стефановића, као плоду дугогодишњег изучавања и утемељеног аргументовања о неправедно скрајнутом положају ћириличког писма доказује да се сваки појединац сврстава или међу оне који ће свој однос према ћирилици неговати или међу оне који ће наставити да путем пролазе, остављајући је као заборављену народну старину.

Др Луна Градинџићак
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Студентски трг 3, Београд 11000
lunagradin@gmail.com

UDC 811.163.41'367.622(049.32)

КА СВЕОБУХВАТНОМ ПОИМАЊУ ЗБИРНИХ ИМЕНИЦА

(Драгана Цвијовић. *Збирне именице у савременом српском језику*.
Монографије 35. Београд: Институт за српски језик САНУ, 2023, 324 стр.)

Монографија *Збирне именице у савременом српском језику* објављена је средином 2023. године као тридесет и пета књига у едицији *Монографије* Института за српски језик Српске академије наука и уметности. Резултат је дугогодишњег бављења збирним именицама ауторке Драгана Цвијовић. Књига се поред *Речи аутора*, *Извора* и *њихових скраћеница* и *Литературе* састоји из осам тематских целина – *Увод* (11–17), *Преглед литературе* (17–49), *Анализа збирних именица са суфиксом за збирности у савременом српском језику* (49–159), *Збирне именице са функцијом суйлейтивне множине према истококоренским облицима јединине* (165–169), *Анализа збирних именица без суфикса који указује на збирности* (169–219), *Конјуен-*

ција са збирном именицом (219–224), *Збирне именице у лексикографској њракси* (231–241) и *Закључак* (257–277). На самом крају налази се и *Рециситар збирних именица*.

У *Уводу* (11–17) ауторка дефинише предмет истраживања и поставља његове задатке. За предмет анализе узимају се „лексичке јединице које означавају збир, скуп, мноштво, колектив живих или неживих референата који се поимају као нераздељива целина” (стр. 12). Дакле, предмет анализе јесу збирне именице са суфиксом за збирност, али и лексичке збирне именице којима у србистичкој литератури није досад поклоњена довољна пажња. Грађа је ексцерпирана из 21 тома Речника српскохрватског књижевног и народног језика САНУ, као и из шестотомног Речника српскохрватског књижевног језика Матице српске. Ауторка наглашава да ће се у истраживању служити дескриптивним, аналитичким и синтетичким методом, уз анализу речничких дефиниција и издвајања лексикографских модела и контекстуалних реализација. За потребе истраживања коришћена је и анкета.

Након *Увода* следи исцрпан *Прељед лиџерајџуре* (17–47) са шест издвојених поглавља. У првом поглављу које је насловљено *Теоријски оквир исџраживања* читалац се упознаје са феноменом збирности (из угла језика, али и из угла филозофије и логике) и њеним типовима, информише се о тесној вези између категорија збирности и множине, као и о опонираности категорија збирности и бројивости. Збирне се именице сврставају у категорију *singularia tantum* и карактеришу недељивошћу ентитета, за разлику од бројивих именица којима је својствен квантитет, тј. количина. У поглављу *Збирне именице у срџској линџвистичкој џтрадицији* (19–21. век) ауторка коментарише најзначајнију литературу у којој су проблематизоване збирне именице, од Вуковог времена до данас. Примеђује да се у досадашњим истраживањима збирним именицама прилазило углавном са граматичког, формалног аспекта. Новину у односу на постојећу лингвистичку традицију представља ауторкино истраживање засновано на семантичком приступу у оквиру творбено-семантичке категорије на основу суфикса који обележавају збирност и истраживање лексичких збирних именица, тј. збирних именица без суфикса за збирност. У наредна три поглавља (*Прељед линџвистичке лиџерајџуре о збирним именицама у друђим словенским језицима*; *Прељед линџвистичке лиџерајџуре о збирним именицама у несловенским језицима*; *Прељед комџаративних исџраживања збирних именица у словенским и несловенским језицима*) сажето се приказују важна истраживања спроведена у кроатистичкој лингвистичкој литератури, македонистици, бугаристичкој лингвистичкој литератури и русистици. Даје се осврт на лингвистичку литературу о збирним именицама у трима балканским језицима (грчком, румунском и бугарском), као и на поједина компаративна истраживања. Ауторка показује да категорија збирности у балканским језицима није описана у потпуности и да досадашња истраживања не нуде јасну слику о специфичним особеностима и карактеристикама ове именичке категорије.

Трећа целина *Анализа збирних именица са суфиксом за збирност у савременом срџском језику* (49–159) једна је од централних и тематски најзначајнијих у монографији. У своме истраживању ауторка чини заокрет и не посматра збирне именице са семасиолошког аспекта, већ полази од њиховог главног обележја које их издваја као посебну творбену категорију – од суфикса који учествују у њиховој деривацији. Њена је намера да опише најфреквентније суфиксе и размотри њихову конкурентност и учесталост употребе у језику, али и да утврди морфолошко и семантичко понашање њима деривираних збирних именица. Највећи број именица је, како ауторка запажа, мотивисан именичким основама, а забележен је и значајан број именица мотивисаних другим врстама речи – придевима и глаголима. Суфикси који учествују у творби збирних именица и спрам којих их ауторка дели у кла-

се јесу *-ag* (*-чаг*), *-еж*, *-ија* (*-агија*, *-арија*, *-ерија*, *-урија*), *-ина* (*-евина*, *шишина*), *-је* и *-сиво* (*-шиво*).

У поглављу *Збирне именице на -ag* (и *проширена варијантиа -чаг*) указује се да је реч о врло продуктивном моделу за грађење збирних именица. На основу припадности категорији живо/неживо збирне именице образоване овим суфиксом груписане су у класу људских бића, најчешће младих колектива, потом у класу животиња, тј. младунчади и класу материјалних ентитета. Ауторка проблематизује неуједначену ситуацију у конкурентности збирних образовања на *-ag* и њима одговарајућих творбених деривата на *-ићи* (нпр. јагњад – јагњићи). Анализирајући примере из Корпуса савременог српског језика запажа да именице типа *јарићи*, *ишлићи*, *ћурићи* и сл. потикују из употребе збирна именовања *јараг*, *илага*, *ћураг* и сл. Изложене резултате Д. Цвијовић проверава анкетирањем испитаника који се такође одлучују за множински облик на *-ићи*, уз образложење да збирна именица носи неутралну, формалну информацију, а множински облик доприноси нежнијем, емоционалном односу „према младим бићима и младунцима животиња” (стр. 62). Да постоје и другачији случајеви потврђују именице *јагњад*, *јунад*, *коњад* и сл. код којих су доминантна збирна образовања, што се објашњава утицајем ванјезичких фактора, тј. њиховим групним начином живота, кретањем у руду или стаду. Ауторка посвећује пажњу и семантичком понашању датих лексема, издваја семантичку компоненту ‘младо’ као доминантну у њиховом садржају, коментарише стилска варирања и експресивну функцију које у зависности од низа чинилаца могу исказивати или позитиван или негативан говорников став.

Надаље, у поглављу о *Збирним именицама на -еж* примећено је да је реч о невеликој групи лексема које су често полисемантичне и чине непродуктиван слој у језику. Ауторка их разврстава на праве збирне именице и на збирне именице које збирност развијају у „једном или више значења или су поред збирног значења маркиране различитим квалификаторима” (стр. 80). Као једну од њихових главних морфолошких карактеристика наводи колебање у роду, тј. њихову двородну природу. Са нормативистичког аспекта може бити интересантно ауторкино тумачење колебаљивости у означавању рода између речничке праксе и језичке употребе. Анализирајући њихове семантичке особености, ауторка примећује да у великом броју случајева имају негативну конотацију која је садржана у мотивној речи, али и у, како се истиче, веома експресивном суфиксу *-еж*. Илустровано је на великом броју примера да се негативно квалификују не само људи већ и ентитети из класе зоонима, али и поједини предмети и ствари.

У поглављима *Збирне именице на -ија* (и *проширене варијантие -агија*, *-арија*, *-ерија*, *-урија*) и *Збирне именице на -ина* (и *проширене варијантие -евина*, *-шишина*) кроз темељну анализу ауторка указује на блискост ових збирних образовања и именица субјективне оцене. Најбројније су у овим двама класима именице које се односе на лице, што ауторка повезује са ванјезичком стварношћу и колективном експресијом као важним чиниоцима у обликовању експресивног израза. Истиче да је оцена коју оне изражавају најчешће негативна, одликује је „неповољност, непожељност, несимпатисање” (стр. 96). Треба нагласити да збирне именице на *-ија* конкуришу регуларним множинским облицима, те је важно ауторкино запажање да је употреба збирних образовања условљена управо говорниковом жељом да постигне појачан стилски ефекат у говору (*Влашчагија* итд.).

Пажња се у наредном поглављу поклања *Анализи збирних именица на -је* које се, према подацима из корпуса, сматрају најпродуктивнијим творбеним типом у савременом српском језику. На основу лексичкосемантичких особености, збирне именице на *-је* Д. Цвијовић дели у једанаест класа са потпоглављима: *Лексеме из семантичкој поља „биљке, дрвеће, њихови делови и осипаци – фитоними”*, *Лексеме*

из семантичкој поља „биће”, Лексеме које именују анатомске појмове и делове тела код људи и животиња, Лексеме из семантичкој поља „предмети, ствари”, Лексеме из семантичкој поља „воће и поврће”, Лексеме из семантичкој поља „географски појмови”, Лексеме из семантичкој поља „атмосферска појава”, Лексеме из семантичкој поља „ситни делови, остаци, талоги, мноштво таквих делова”, Лексеме из семантичкој поља „комади, делови, трумени нечећа, томила”, Лексеме које означавају ајсирактинске појмове” и Лексеме са значењем месца, станишта. Међу њима се по бројности издваја класа фитонима, класа природних и вештачких предмета, а потом следе и група географских појмова, група бића (лица и животиња), група ситних делова, остатака итд. Изведен је низ закључака у вези са овом класом збирних именица, од којих се могу истаћи запажање да је њихова главна карактеристика „перцепција мноштва, скупа великог броја јединки” (стр. 139) која је садржана и у самом суфиксу и да су, за разлику од осталих збирних именица, углавном неекспресивне и семантички неутралне. Значајно је и што је ауторка показала однос говорника српског језика према употреби збирних именица на *-је*. Путем анкете утврдила је да велики број испитаника успешно уочава разлике између збирних образовања и множинских облика (нпр. *класје – класови, борје – борови*).

У поглављу *Збирне именице на -ситво (-штво)* ауторка се доминантно бави семантичким понашањем ових збирних образовања. С обзиром на степен испољавања збирности дели их на моносемичне, именице које само у примарној семантичкој реализацији исказују збирност и именице које метонимијским преносима у секундарним значењима развијају збирност, уједно и најбројније. Ови подаци су значајни јер нам показују како збирне именице, образујући нова, секундарна значења, доприносе богаћењу језика и језичког израза.

Трећу целину ауторка затвара поглављем под насловом *Анализа збирних именица са мање засићуљеним суфиксима у овој именичкој категорији (-аић, -ација, -иња, -ишће, -ја, -лук, -ост и др.)*. Коментарише разлоге њихове слабије продуктивности, осветљава начине остваривања збирности, а у ситуацијама где је могуће, указује на конкурентна образовања која су распрострањенија и чешћа у употреби.

Потом, у четвртој целини *Збирне именице са функцијом суљетивне множине према исцоренским облицима једине* (165–167) ауторка посвећује неколико речи именицама *деца, ђосјода* и *власиела* које осим збирног значења имају и допунску функцију суплетивне множине.

Значајан помак за српску лингвистику чини бављење досад скрајнутом лексичком збирношћу о којој Д. Цвијовић говори у петој целини монографије са насловом *Анализа збирних именица без суфикса који указује на збирност* (169–215). Проблематизујући ставове појединих лингвиста чији је приступ збирним именицама заснован само на граматичком понашању, ауторка полази од претпоставке да се код именица без суфикса за збирност, збирност огледа управо у семантичком садржају саме именице код које је у неком од значења присутна, као обавезна компонента, збирна интерпретација мноштва. Региструје два типа збирних именица које класификује с обзиром на то да ли скуп чине различити или истоверсни ентитети. На основу лексичко-семантичких и граматичких особености дели их у шест скупова: лексеме из семантичког поља „бића/лица”, лексеме из семантичког поља „бића/нелица – животиње”, лексеме из семантичког поља „биљке, њихови делови и остаци – фитоними”, лексеме из семантичког поља „предмети, ствари”, лексеме из семантичког поља „ситни делови, остаци, талог, мноштво таквих делова” и лексеме из семантичког поља „гомила, камара чега”.

У поглављу *Лексеме из семантичкој поља „бића/лица”* читалац се најпре упознаје са два начина реализације збира код лексичких збирних образовања – показатељи збирности могу бити семе скупности у примарним семантичким реа-

лизацијама или се она може означити „путем метонимијских преноса и метафоричких трансформација на основу метајезичких константи ‘велики број’, ‘група’” (стр. 174). Највећи број именица из посматране значењске класе развија збирност семантичким варирањем – путем синегдохе и, чешће, метонимијског ширења што се доводи у директну везу са богађењем лексичког система новим значењима.

Бавећи се у наредном поглављу лексемама из семантичког поља „бића/нелица – животиње” типа *сѣока*, *марва* и сл. ауторка истиче њихову блискост са именицама субјективне оцене, те негативну експресивну вредност која се одсликава и на људски колектив. Дискутује се и о утицају семантике на морфолошко понашање збирних именица са суфиксом и без суфикса, будући да реализовање збирне семантике у секундарним значењима неретко повлачи за собом и промену рода.

Ауторкину пажњу побуђује и језичка категорија тзв. партикуларизатора-уобличивача. У поглављу *Лексеме са функцијом њартикуларизајџора-уобличивача* Д. Цвијовић се бави лексичким јединицама *јајџо*, *крџо*, *рој*, *сѣаџо*, *чојџор* којима се примарно одређује скупина животиња. Показано је пак да уобличиваче карактерише способност да изађу из класе животиња, те је могуће да у секундарним семантичким реализацијама остваре значење групе људи или скупине предмета. Њихова таква употребна вредност је мање фреквентна и, како се уочава, одликује је негативна експресија.

Затим, у поглављу *Лексеме из семантичкој џоља „џредмејџи, сѣвари”* врши се њихова класификација на основу начина реализације збирног значења. Нарочито је интересантна способност именица да збирност реализују у примарном значењу, а да у секундарним значењима функционишу као стандардне збирне именице и, обрнуто, способност примарно заједничких именица да реализују збирно значење.

У поглављу *Лексеме из семантичкој џоља „биљке, дрвеће, њихови делови и остџаци – фиџоними”* ауторка објашњава да се именице попут *џај*, *џусџиџи*, *џума* и сл., захваљујући семама скупности ‘маса’, ‘мноштво’, ‘гомила’ у оквиру секундарних семантичких реализација, могу сматрати збирним иако имају множинске облике (*џајеви*, *џусџиџиџи*, *џуме*). Након тога, ауторка уз одговарајуће потврде из корпуса износи запажања о непостојању чврсте семантичке границе између збирних и градивних образовања.

Поглавље *Лексеме из семантичкој џоља „џомила, камара чеџа”* доноси податке о експресивној и пејоративној вредности фигуративних значења именица попут *ђубре*, *оџџаџа*, *смеће*.

Целину о лексичким збирним образовањима Д. Цвијовић затвара краћим закључним запажањима о овој скупини именица.

Шеста целина *Конџруенџија са збирном имениџом (нормџивни асџекџи)*, како ауторка наводи, представља испитивање синтагматског окружења, тј. конгруенцијских облика речи који се комбинују са збирним именицама. Поглавље *Слаџање збирне именице са џредикаџиџом* обухвата преглед схватања српских и хрватских лингвиста о појави из наслова. Мишљења су, очекивано, неуједначена, а оно што ауторка закључује јесте да, без обзира на то да ли је глагол у јединици или у множини, збирном је имениџом формално и семантички означено мноштво, збир, целина. У поглављу *Збирне именице џрема џраничним каџџџоријама речи (збирним бројевиџа, бројним имениџама на -џиџа)* ауторка уочава недоследност у класификацији збирних бројева као променљиве врсте речи, а износи и чиниџце од којих зависи њихова конгруенџија.

У седмој целини *Збирне именице у лексикоџрафској џракси (РСАНУ, РСМ, РСЈ) (231–257)* Д. Цвијовић свој корпус коментарише из лексикографског угла, тј. читаџце упознаје са начинима представљања збирних именица у *Речнику САНУ*, а по потреби их компарира са друга два речника из наслова. Увиђа да лексикографски поступак варира, те да постоји неколико типова дефиниџија у зависности

од тога „да ли је именица моносемична или је полисемична и да ли је збирност одлика целе лексеме или примарног, секундарног или секундарних значења” (стр. 239). Прецизном анализом бележи извесне недоследности у лексикографској обради збирних именица, даје њихово објашњење и нуди другачију организацију речничког чланка.

Ауторка у поглављу *Фразеолошке јединице са збирном именицом као комјоненијом* даје преглед фразеологизама који садрже збирну именицу, групише их према структуралној класификацији, а поједине од њих и анализира из лингвокултуролошког угла. По спроведеној анализи, долази се до низа интересантних закључака од којих ћемо издвојити следеће: фразеологими који садрже збирну именицу најчешће имају негативну оцену која се односи на човека и којом се истиче непожељна, иронична или погрдна квалификација, а карактеристике се приписују не појединцу, већ искључиво групи (људима, предметима, биљкама). Разлог за употребу управо збирних именица у оваквим лексичким спојевима ауторка проналази у њиховој семантици нерашчлањеног, истоврсног скупа те се лако постиже појачана експресивност коју је потребно пренети на читав колектив.

У седмом, уједно и последњем поглављу монографије (257–277) ауторка сумира запажања о збирним именицама изнесена током анализе корпуса, а као најзначајнији општи закључци издвајају се: 1) збирним именицама се сматра истоврсан, одређен, нерашчлањив ентитет у својој укупности; 2) на основу творбеног критеријума деле се на именице са суфиксом за збирност и именице без суфикса за збирност; 3) са морфолошког аспекта одликује их одсуство множине и колебање у роду; 4) док их са семантичког аспекта карактеришу наглашена негативна експресивна функција и варијантност семантичке реализације збира.

На самом крају монографије наводе се *Извори и њихове скраћенице* (279), *Литература* (281–293), *Прилој* (295), као и *Резиме* на руском (297–299) и енглеском језику (301–302). Потом следе *Рејсисџар збирних именица* (303–315), *Рејсисџар њојмова* (317–320) и *Именски рејсисџар* (321–324).

Монографија Драгане Цвијовић својим теоријско-методолошким приступом и обимом грађе представља помак у истраживању збирних именица у српском језику. Коришћен је вишеаспекатски приступ, збирне именице су све време посматране са творбеног, морфолошког, семантичког, нормативног и лексикографског аспекта. У циљу свеобухватног приступа грађи и приказа савременог језичког стања ауторка консултује референтне базе савременог језика и анкетира његове говорнике. Резултати спроведеног истраживања поткрепљени су табеларним приказима и регистром збирних именица.

Књига, дакле, нуди системско сагледавање збирних именица у српском језику, а по први пут се у србистици пружа и свеобухватан увид у категорију лексичке збирности. Њеним је објављивањем пружен драгоцен допринос српској лексикографији који се огледа у ауторкином издвајању доминантних модела приликом лексикографске обраде збирних именица. На једнак начин значајна је на пољу методике за наставнике, али и ауторе школских уџбеника и граматика као релевантна литература која нуди јаснију слику о збирним именицама. Напошетку, али не и мање важно, пред лингвистичком је јавношћу важна монографија којом је дат подстицај многим истраживачима за даља разматрања о овој класи именица не само у српском језику, већ и на нивоу других словенских језика.

Мсп Александра Шекеровић
Студент докторских студија
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
aleksandra.shekerovic98@gmail.com

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 стране чланка.

Језици рада су српски језик, остали словенски језици, енглески, немачки и француски. За радове на српском језику примењује се *Правилник српског језика* Митра Пешикана, Јована Јерковића и Мата Пижурице (Нови Сад: Матица српска, 2010).

1. ПРЕДАЈА РУКОПИСА

Рад послати одштампан на адресу: Уредништво *Зборника Матице српске за књижевност и језик*, Матица српска, Улица Матице српске 1, 21000 Нови Сад, Србија. Електронску верзију рукописа у Word формату послати на адресу: milena.kulic@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, курзивом; назив и број пројекта/програма у оквиру којег је чланак настао наводи се у подбелешци, везаној звездицом за наслов рада;

б) наслов рада: верзалом, центриран;

в) сажетак (до 8 редова): 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 напмени навести библиографске податке о оригиналу; доследно се придржавати једног од наведених начина цитирања;

в) краћи цитати (2–3 реда) дају се унутар текста, дужи цитати се издвајају из основног текста (увучени), са извором цитата датим на крају;

г) пример се наводи италиком, а његов превод под једноструким знацима навода ('...').

6. ЦИТИРАЊЕ РЕФЕРЕНЦИ ИНТЕГРИШЕ СЕ У ТЕКСТ, НА СЛЕДЕЋИ НАЧИН:

а) упућивање на студију у целини: (САМАРЦИЈА 2011);

б) упућивање на одређену страну студије: (MURPHY 1974: 95);

в) упућивање на одређено издање исте студије: (ДЕРЕТИЋ 2004⁴: 82);

г) упућивање на студије истог аутора из исте године: (ПАВИЋ 1972а: 34), (ПАВИЋ 1972б: 93);

д) упућивање на студију два аутора: (РАДЕВИЋ – МАТИЦКИ 2010: 52–55);

ђ) студије истог аутора наводе се хронолошким редом: (ЖИВКОВИЋ 1970; 1983);

е) уколико библиографски извор има више од два аутора, у парентези се наводи презиме првог аутора, док се презимена осталих аутора замењују скраћеницом и др./et al.;

ж) страна имена се у тексту на српском језику транскрибују; у парентези се наводе у оригиналној графици;

з) ако је из контекста јасно који је аутор цитиран, у парентези није потребно наводити његово презиме, нпр.

Према Марфијевом истраживању (1974: 207), први сачувани трактат из ове области срочио 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. (СУВАЉЦИЋ 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 барокној доба*. Београд: Нолит, 1970.

б) књига (више аутора):

РАДЕВИЋ, Милорад, Миодраг МАТИЦКИ. *Народне њесме у „Српско-галма-штинском 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.). *Коїниївнoлинївисїичка їпроучавања српскої 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 српскохрватскої инсїруменїала и њихов развој (синїаксичко-семанїичка сїудуїа)*. 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

Др Јосип Бабић
Филозофски факултет у Осијеку

Др Тихомир Брајовић
Филолошки факултет у Београду

Др Драгана Вукићевић
Филолошки факултет у Београду

Др Владислава Гордић Петковић
Филозофски факултет у Новом Саду

Др Јован Делић
Филолошки факултет у Београду

Др Горан Максимовић
Филозофски факултет у Нишу

Др Михајло Пантић
Филолошки факултет у Београду

Др Горана Раичевић
Филозофски факултет у Новом Саду

CONTENTS

MIODRAG LOMA. Interpretation of Hölderlin's hymn *At the source of the Danube* (II). ALEKSANDRA R. POPIN. VIOLETA M. JANJATOVIĆ. Does language inherently hold power? (Hasanaginica and Gertrude speak). RADMILO N. MAROJEVIĆ. Njegoš's verse „Otvara(j) joj knjige na proroke“ [GV 836] (from a morphological and semantic perspective). ANŽELA PROHOROVA. Irrational and chaotic elements in Marina Tsvetaeva's work (analysis of mythological elements and prelogical thinking using examples of certain metaphors). MLADEN JAKOVLJEVIĆ. Reflections of monstrosity in late victorian gothic novels: *Strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, *The picture of Dorian Gray* and *Dracula*. MARIJA SLOBODA. Tracing poetic beginnings of J. J. Zmaj: cofusions and discoveries – contribution to the existing reconstruction. MILENA P. VLADIĆ JOVANOVIĆ. The dystopian depiction of civilisation and savagery in T. S. Eliot's poetry: a deconstructionist approach. GORAN KORUNOVIĆ. Ethics in the novel *The Return of Philip Latinowicz* by Miroslav Krleža. DRAGAN BOŠKOVIĆ. God of Desanka Maksimović's poetry. DRAGANA BEDOV. Hidden game with God – what is hidden in the “new coat” of an old book by Aleksandar Vučo. GORDANA VULEVIĆ. ŽANETA ĐUKIĆ-PERIŠIĆ. SONJA JANIČIĆ. Muhsin-efendija and Nikola: psychodynamics of flattery and Lacan's concept of the *object a*. DRAGANA M. JOVANOVIĆ. About existential unrest in the prose of Momcilo Milankov. MIHAJLO PANTIĆ. History, culture, reality and imagination: Characteristics of Serbian literature after the fall of the Berlin Wall (II). SOFIJA P. MATIĆ. Without feeling for fundamental and eternal: from unnatural to impossible in the *Kolubara Trilogy* by Radovan Beli Marković. MARKO AVRAMOVIĆ. Dragan Velikić's novels: from “young Serbian prose” to literature of memory. NEMANJA KAROVIĆ. Etheric female figure, full-blooded lyrical heroine, or a name without a being: who is Vera Pavladoljska? VLADAN BARTULA. MILJAN POPIĆ. Žarko Vidović: professor, thinker and a witness of an era. RESEARCH. REVIEWS.

Зборник Матице српске за књижевност и језик излази годишње трипут,
у три свеске, које чине једну књигу.

Редакција 2. св. LXXII књиге Зборника Матице српске за књижевност и језик
закључена је 10. августа 2024. године.

Штампање је завршено октобра 2024.

Издаје Матица српска, Нови Сад

www.maticasrpska.org.rs
e-mail: zmskj@maticasrpska.org.rs

За издавача:
Проф. др Драган Сиванић
председник Матице српске

Стручни сарадник: *мрр Милена Кулић*

Секретар Уредништва: *др Александра Цолић Јовановић*

Лектор и коректор: *др Маја Сивокин*

Технички уредник: *Вукица Туцаков*

Слова за корице израдио: *Драган Вишњекруна*

Тираж: 300

Компјутерски слог: Владимир Ватић, ГРАФИТ, Петроварадин

Штампање Зборника Матице српске за књижевност и језик помогло је
Министарство културе и информисања Републике Србије
Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије

Штампа: Сајнос, Нови Сад

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад
80+82(082)

ЗБОРНИК Матице српске за књижевност и језик /
главни и одговорни уредник Јован Делић. – 1953, књ. 1– .
– Нови Сад : Матица српска, 1954– . – 24 cm
Три пута годишње.

ISSN 0543-1220

COBISS.SR-ID 9627138