

Универзитет у Нишу
Филозофски факултет
Департман за српску и компаративну књижевност

PHILOGOGIA MEDIANA

година II, број 2.

Ниш, 2010.

PHILOLOGIA MEDIANA
Годишњак за српску и компаративну књижевност
Филозофског факултета у Нишу
Ниш 2010.

година II
број 2.

издавач
Филозофски факултет у Нишу

Ниш
Ћирила и Методија 2

уредништво
проф. др Дубравка Поповић Срдановић
проф. др Горан Максимовић
проф. др Снежана Милосављевић-Милић
др Ирена Арсић (главни уредник)
мр Јован Пејчић
мр Јелена Јовановић (секретар)

лектура/коректура
Уредништво

прелом текста
Зоран Миленковић

корице
Дарко Јовановић

штампарија
СВЕН – Ниш

тираж
300

Сва ауторска права задржана. Забрањено је свако неовлашћено умножавање,
фотокопирање или репродукција делова текста

САДРЖАЈ

СТУДИЈЕ И ОГЛЕДИ

Петар Милосављевић РАЂАЊЕ СЛАВИСТИКЕ И ПОСЛЕДИЦЕ	15
Дарко Крстић ЗНАЧАЈ ЦИТАТА ИЗ <i>III. ПСАЛМА У ПРОЛОГУ</i> <i>КАРЕЈСКОГ ТИПИКА</i>	33
Александра Костић-Тмушић НОВОБРДСКИ КЊИЖЕВНИЦИ XV ВЕКА	51
Ана Рочкомановић СТАРА СРПСКА ПОЕЗИЈА У ИЗБОРУ ВАСКА ПОПЕ	61
Тамара Грујић РЕФЛЕКСИ УСМЕНЕ КЊИЖЕВНОСТИ У ПОЕЗИЈИ ЗА ДЕЦУ ЈОВАНА ЈОВАНОВИЋА ЗМАЈА – ЗАСТУПЉЕНОСТ И ФУНКЦИЈА	77
Весна Малбашки-Пуповац <i>ПЛЕТЕНИЈЕ ЕРОС</i> ЂОРЂА МАРКОВИЋА КОДЕРА	89
Снежана Милосављевић-Милић ОДЛИКЕ ФОКАЛИЗОВАНОГ ПРИПОВЕДАЊА У ПРИПОВЕЦИ У <i>НОЋИ</i> БОРЕ СТАНКОВИЋА	95
Александра Младеновић ИМАМ ЈЕДНУ ЗБИРКУ, ТЗВ. <i>БОЖИ ЛЈУДИ</i>	103
Данијела Костадиновић ИСТОРИЈА ПОЈМА МАГИЧНИ РЕАЛИЗАМ	116
Дејан Милутиновић TRAGOVI DETEKTIVSKOG ŽANRA U LITERARNIM TRADICIJAMA DO XIX VEKA	126
Ненад Новаковић ЖЕНСКИ ЛИКОВИ КОЧИЋЕВОГ СТВАРАЛАШТВА	155
Стојан Ђорђић СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ XX ВЕКА. ПОКУШАЈ	166
ПЕРИОДИЗАЦИЈЕ Светлана Милашиновић РЕЛИГИОЗНОСТ КАО ЈЕДАН ВИД ТУМАЧЕЊА ПОЕТИКЕ МОМЧИЛА НАСТАСИЈЕВИЋА	180

Јован Пејчић ЈЕДИНСТВО СРПСКЕ НАЦИОНАЛНЕ КЊИЖЕВНОСТИ. ОСНОВИ, ВРЕДНОСТИ – ТРАЈАЊЕ. (Пут Милорада Павића до <i>Рађања нове српске књижевности</i>).....	191
Снежана Божић РЕЦЕПЦИЈА ЋОСИЋЕВОГ РОМАНА <i>ВРЕМЕ СМРТИ</i> У КЊИЖЕВНОЈ КРИТИЦИ.....	218
Milena Kostić MARLOWE'S <i>TAMBURLAINE THE GREAT</i> AND WESTERN IMPERIALISM	235

ИСТРАЖИВАЊА

Соња Петровић <i>ЖЕНИДБА КНЕЗА ЛАЗАРА: ЕПСКИ МОДЕЛ И ВАРИЈАНТЕ</i> ..	247
Данијела Поповић РАД ТИХОМИРА Р. ЂОРЂЕВИЋА НА ПОКРЕТАЊУ ЧАСОПИСА <i>КАРАЦИЋ</i>	266
Софија Божић ПОЕЗИЈА МИЛАНА ЂУРЧИНА: ИЗМЕЂУ ОСПОРАВАЊА И ПРИЗНАВАЊА.....	275
Борис Булатовић ЕСЕЈИ МИРОСЛАВА ЕГЕРИЋА О РОМАНИМА ДОБРИЦЕ ЋОСИЋА	285
Дубравка Поповић Срдановић ПОЕТИКА ЧАРЛСА ОЛСОНА: КА НОВОМ ПОЕТСКОМ ДИСКУРСУ	295
Бранимир Станковић О СЕМАНТИЧКО-ПРАГМАТИЧКИМ АСПЕКТИМА ШАЛЕ	309

ПРИЛОЗИ И ГРАЂА

Горан Максимовић РУКОПИС "ПЕСНИЧКЕ СЛИКЕ" МИТЕ КАЛИЋА <i>ГУСЛЕ</i> <i>И ВИЛА</i>	319
--	-----

Ирена Арсић ДУБРОВЧАНИН НИКО ЂИВАНОВИЋ О БРАНИСЛАВУ НУШИЋУ	335
--	-----

ПРИКАЗИ

Снежана Милосављевић-Милић УВОД У ТЕОРИЈУ НАРАТИВА (Х. Портер Абот, <i>Увод у теорију прозе</i> , Службени гласник, Београд, 2009).....	343
Саша Кнежевић У ПИСАНОМ УБАШТИЊЕНО (Љиљана Пешикан-Љуштановић, <i>Усмено у писаном</i> , Београдска књига, Београд 2009).....	348
Горан Максимовић О КЊИЖЕВНОМ РАДУ ЈОАНИКИЈА ПАМУЧИНЕ (Војо Ковачевић, <i>Књижевни рад Јоаникија Памучине и културне прилике код Срба у Херцеговини у доба националног буђења (40-их до 70-их година 19. века)</i> , СКПД Просвјета, Пале, 2009)	351
Раде Петровић ВРИЈЕДАН ПОДУХВАТ (Ирена Арсић, <i>Српска православна црква у Дубровнику до почетка 20. века</i> , Требиње/Дубровник/ Београд 2007)	354
Владан Бартула ДУБРОВАЧКА КЊИЖЕВНОСТ У БИБЛИЈСКОМ И ПОСЛОВИЧКОМ КОНТЕКСТУ (Бојан Ђорђевић, <i>Библијски и пословички искази у дубровачкој књижевности</i> , Институт за књижевност и уметност, Београд, 2009).....	358
Ирена Арсић ТРАДИЦИЈА ОБАВЕЗУЈЕ (<i>Српско-далматински магазин за годину 2009</i> , свезак IV, СКД „Просвјета”, Загреб – Пододбор Сплит, Сплит 2009)	361
Татјана Ивановић О ПРИРОДНОЈ СМРТИ ЈЕДНОГ МОТИВА (Слободан Владушић, <i>Ко је убио мртву драгу? Историја мотива мртве драге у српском песништву</i> , Службени гласник, Београд, 2009)	363

Мирко Р. Ђукић ИСТОРИЈА КЊИЖЕВНЕ ПЕРИОДИКЕ СРПСКОГ РЕАЛИЗМА (Душан Иванић: <i>Књижевна периодика српског реализма</i> , Институт за књижевност и уметност и Матица српска, Београд – Нови Сад, 2008)	367
Маја Д. Стојковић ФИЛОЗОФИЈА ТРПЉЕЊА И ФИЛОЗОФИЈА МЛАДЕНАШТВА (Бојан Чолак, <i>Роман патријархалне културе – „Газда Младен” Борисава Станковића</i> , Институт за књижевност и уметност, Београд 2009).....	370
Ivan Vidan VOJNOVIĆU U ČAST (<i>Dubrovnik casopis za književnost i znanost (nova serija), god. XX, broj 4, 332. stranice, Matica hrvatska - ogranak Dubrovnik, 2009</i>)	374
Биљана Мичић О ОСЛОНЦИМА ИСИДОРЕ СЕКУЛИЋ (Слободанка Пековић, <i>Исидорини ослонци</i> , Академска књига, Нови Сад 2009)	377
Јелена Јовановић ПЕСНИК У ПУТОПИСУ (Ана Гвозденовић, <i>Облаци, шкољке и траве – лирски елементи у путописно-мемоарској прози Милоша Црњанског</i> , Народна библиотека „Срефан Првовенчани“, Краљево, 2009)	380
Снежана Божић КОРАК ПО КОРАК ДО УСПЕШНОГ ШКОЛСКОГ ЧАСА (Љиљана Петровачки, Гордана Штасни, <i>Методичке апликације, Планирање, програмирање и припремање наставе српског језика и књижевности</i> , Филозофски факултет: Одсек за српски језик и лингвистику, Нови Сад, 2008).....	386

CONTENTS

STUDIES AND ESSAYS

Petar Milosavljević	
THE BIRTH OF SLAVIC STUDIES AND CONSEQUENCES.....	15
Darko Krstić	
THE IMPORTANCE OF QUOTATIONS FROM <i>PSALM III</i> <i>IN THE PROLOGUE OF THE KARYES TYPICON</i>	33
Aleksandra Kostić-Tmušić	
15TH CENTURY WRITERS FROM NOVO BRDO	51
Ana Ročkomanović	
SERBIAN MEDIEVAL POETRY IN THE SELECTION OF VASKO POPA.....	61
Tamara Grujić	
REFLEXES OF VERBAL LITERATURE IN JOVAN JOVANOVIĆ ZMAJ'S POETRY FOR CHILDREN – PRESENCE AND FUNCTION	77
Vesna Malbaški Pupovac	
<i>PLETENJE EROS</i> BY DJORDJE MARKOVIĆ KODER	89
Snežana Milosavljević Milić	
PROPERTIES OF FOCALIZED NARRATION IN THE SHORT STORY <i>IN THE NIGHT</i> BY BORA STANKOVIĆ.....	95
Aleksandra Mladenović	
I HAVE A VOLUME, THE SO-CALLED <i>GOD'S PEOPLE</i>	103
Danijela Kostadinović	
THE HISTORY OF THE CONCEPT OF MAGICAL REALISM ...	116
Dejan Milutinović	
TRACES OF THE DETECTIVE GENRE IN LITERARY TRADITIONS BY 19 TH CENTURY	126
Nenad Novaković	
FEMALE CHARACTERS IN THE WORK BY KOČIĆ	155
Stojan Đorđić	
20 TH CENTURY SERBIAN LITERATURE. AN ATTEMPT OF PERIODIZATION.....	166
Svetlana Milašinović	
RELIGIOSITY AS ONE ASPECT TO INTERPRET THE POETICS OF MOMCILO NASTASIJEVIĆ.....	180

Jovan Pejić	
THE UNITY OF SERBIAN NATIONAL LITERATURE. Foundations, Values – Duration. The Path of Milorad Pavić to the Birth of New Serbian Literature.....	191
Snežana Božić	
THE RECEPTION OF ĆOSIĆ’S NOVEL <i>THE TIME OF DEATH</i> IN LITERARY CRITICISM	218
Milena Kostić	
MARLOWE’S <i>TAMBURLAINE THE GREAT</i> AND WESTERN IMPERIALISM.....	235

RESEARCH

Sonja Petrović	
<i>THE MARRIAGE OF KNEZ LAZAR</i> : EPIC MODEL AND FOLK SONGS	247
Sofija Božić	
THE POETRY OF MILAN ĆURČIN: BETWEEN REFUTATION AND ACKNOWLEDGMENT	266
Danijela Popović	
THE ACTIVITIES OF TIHOMIR R. ĐORĐEVIĆ ON INITIATING THE JOURNAL „KARADŽIĆ”	275
Boris Bulatović	
ESSAYS BY MIROSLAV EGERIĆ ON THE NOVELS OF DOBRICA ĆOSIĆ	285
Dubravka Popović Srdanović	
CHARLES OLSON’S POETICS: TOWARD A NEW POETIC DISCOURSE.....	295
Branimir Stanković	
ON SEMANTIC AND GRAMMATICAL ASPECTS OF JOKES.....	309

CONTRIBUTIONS AND ORIGINAL MATERIAL

Goran Maksimović	
<i>THE HANDWRITING OF THE "POETIC IMAGE"</i> <i>OF MITA KALIĆ</i> – GUSLE AND THE FAIRY TALE	319

Irena Arsić NIKO ĐIVANOVIĆ FROM DUBROVNIK ON BRANISLAV NUŠIĆ.....	335
---	-----

BOOK REVIEWS

Snežana Milosavljević-Milić AN INTRODUCTION INTO NARRATIVE THEORY (H. Porter Abbott, <i>An Introduction into Prose Theory</i> , Službeni glasnik, Belgrade, 2009).....	343
Saša Knežević RECORDED IN THE WRITTEN (Ljiljana Pešikan-Ljuštanović, <i>The Oral in the Written</i> , Beogradska knjiga, Belgrade, 2009).....	348
Goran Maksimović ON THE LITERARY WORK OF JOANIKIJE PAMUČINA (Dr. Vojo Kovačević, <i>The Literary Work of Joanikije Pamučina and Cultural Circumstances among the Serbs in Herzegovina in the Time of National Awakening (1840s – 1870s)</i> , SKPD Prosvjeta, Pale, 2009).....	351
Rade Petrović A VALUABLE EFFOR (Irena Arsić, <i>The Serbian Orthodox Church in Dubrovnik by the Beginning of the 20th Century</i> , Trebinje / Dubrovnik / Belgrade, 207, pp. 189.).....	354
Vladan Bartula DUBROVNIK LITERATURE IN THE BIBLICAL AND PROVERBIAL CONTEXTS (Bojan Đorđević, <i>Biblical and Proverbial Statements in Dubrovnik Literature</i> , Institut za književnost i umetnost, Belgrade, 2009).....	358
Irena Arsić TRADITION OBLIGES ("Serbian-Dalmatian Journal" for the year 2009, volume IV, SKD "Prosvjeta", Zagreb – Pododbor Split, Split, 2009, pp. 207).....	361
Tatjana Ivanović ON THE DEATH OF A MOTIVE BY NATURAL CAUSES (Slobodan Vladušić, <i>Who Killed the Dead Darling? The History of the Dead Darling Motive in Serbian Poetry</i> , Službeni Glasnik, Belgrade, 2009, pp. 346).....	363

Mirko R. Đukić	
THE HISTORY OF LITERARY PERIODICALS IN SERBIAN REALISM (Dušan Ivanović, <i>Literary Periodicals of Serbian Realism</i> , Institut za književnost i umetnost i Matica Srpska, Belgrade – Novi Sad, 2008).....	367
Maja D. Stojković	
PHILOSOPHY OF ENDURANCE AND PHILOSOPHY OF YOUNG ADULTHOOD (Bojan Čolak, <i>The Novel of a Patriarchal Culture – "Lord Mladen" by Borisav Stanković</i> , Institut za književnost i umetnost, Belgrade, 2009).....	370
Ivan Viđen	
IN HONOUR OF VOJNOVIĆ ("Dubrovnik", Journal for Literature and Science (New Series), year XX, 2009, no. 4, pp. 332, Matica hrvatska – ogranak Dubrovnik, ISBN 0353-8559).....	374
Biljajna Mičić	
ON THE SUPPORTS OF ISIDORA SEKULIĆ (Slobodanka Peković, <i>Isidora's Supports</i> , Akademska knjiga, Novi Sad, 2009)...	377
Jelena Jovanović	
POET IN THEIR ITINERARIES (Ana Gvozdenović, <i>Clouds, shells and grasses – lyrical elements of travel-memoar Milos Crnjanski's prose</i> , The National Library „Stefan Prvovenčani“, Kraljevo, 2009).....	380
Snežana Božić	
STEP BY STEP TO A SUCCESSFUL CLASS IN SCHOOL (Ljiljana Petrovački, Gordana Štasni, <i>Teaching Methodology Applications, Planning, Programming, and Preparing the Teaching of Serbian Language and Literature</i> , Faculty of Philosophy: Department of Serbian Language and Linguistics, Novi Sad, 2008).....	386

СТУДИЈЕ И ОГЛЕДИ

Петар Милосављевић¹

Филозофски факултет у Новом Саду

РАЂАЊЕ СЛАВИСТИКЕ И ПОСЛЕДИЦЕ²

САЖЕТАК: Овај текст има три дела. У првом се говори о европском свету из времена пре рађања националних филологија европских народа, о рађању славистике и о последицама које је тај крупан догађај имао по немачки и словенски свет. У другом делу текста се говори о настојањима Аустрије да славистику стави под своју контролу и да је каналише. У трећем делу се обраћа пажња на судбину два кључна словенска народа, Руса и Срба, и на улогу које они као народи, али и њихове државе, могу данас да одиграју у словенском свету.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: националне филологије, германистика, славистика, србистика, русистика, Аустрија, Русија, Србија.

ПРВИ ДЕО

1.

Судбина свих народа зависи од националне филологије која се њима бави. Слично је и са групама народа који су међусобно повезани заједничким пореклом и језицима који имају заједнички корен.

Ова теза се може проверити на случају филологије која се бавила Србима, као и филологије која се бавила једним од најраспрострањенијих група народа на свету, Словенима.

Ни национална филологија која се бави Србима, србистика (*serbica*), ни филологија која се бави Словенима, славистика (*slavica*), нису настале случајно ни изоловано од других филологија које се баве европским народима. Суштина и сама појава ових филолошких дисциплина могу се разумети тек ако се имају у виду историје других европских народа, а посебно филологије које се зову германистика, англистика, романистика, италијанистика, еспањолистика, нидерландистика, хунгарологија, албанистика итд.

¹ mpetar@uns.ac.rs

² Овај текст писан је као реферат за научни скуп Историјски аспект словенског јединства, који је одржан у Руском дому у Београду, 20. марта 2010. године.

2.

Клишетирано је мишљење да су се савремене нације стварале у другој половини 18. или у првој половини 19. века, као последица јачања грађанске класе у Европи. Пунија истина о стварању модерних нација добија се ако се има у виду институционализација националних филологија у истом периоду које су се бавиле европским, па самим тим и словенским народима. Националне филологије су дале основе за поимање модерних нација. Нужно је, зато, да се обрати пажња превасходно на оно што је, међу тим повезаним појавама, суштинско, од онога што је међу њима и у њима само појавно.

3.

Проблеме са којима се данас Срби и Словени суочавају боље ћемо сагледати ако рађање националних филологија узмемо као кључни догађај у светској историји. Појаве пре тога догађаја морају се схватати и објашњавати на један начин, од појава које су настале после тога догађаја и које се морају објашњавати у складу са овим променама.

Не може се, на пример, тврдити да пре 18. века нема националних држава. Али стварање националних држава раније није био ни идеал ни циљ. Најпознатији народи старог света, Грци, немају националну државу, већ више грчких полиса-држава. Не може се рећи да Александар Македонски тежи стварању националне државе. Такође, не може се рећи ни да је Рим био национална држава Римљана.

У средњем веку, само се са натезањем може говорити о постојању националних држава. Тадашње феудалне државе нису националне. Француска ће се створити као национална држава и пре 18. века, а Немачка ће, као велика национална држава, настати тек у другој половини 19. века.

Ни Срби у средњем веку немају једну националну државу. Краљеви Драгутин и Милутин су посебно владали својим краљевинама. Душанова држава је била империја, тј. држава Срба, Грка и Бугара. И Лазарева кнежевина била је тек једна од тадашњих држава у којима су живели Срби.

Неистинито је тврдити да Дубровачка република није била српска држава. У овој државици-полису становници су у већини били они из српског залеђа. У њој се, као домаћим језиком, највише српски говорило. Она је прављена по моделу италијанских држава-полиса, у којима се, као народним језиком, говорило италијански.

Ни Византија није била грчка национална држава, иако је окупљала готово све делове грчког народа. Чак ни у имену ове државе

није било истакнуто грчко име. Она се, званично, звала Источно ромејско царство. Поред грчког народа, она је обухватала и неке словенске и неке романске и источне народе.

Ни Аустрија није била немачка држава. Више је инсистирала на имену Свето римско царство. Што значи да је претендовала да буде наследница Рима. Сем Немаца и Мађара, окупљала је и бројне словенске народе: Чехе, Словаке, Пољаке, Словенце, Хрвате, Србе, Украјинце и Русине.

4.

Савремена Европа данас обједињује две велике скупине народа: западноевропске и источноевропске. У тим групама народа учествују три велике скупине: романски и германски народи, с једне, и словенски народи, с друге стране. Оваква подела ових група народа на две скупине, уврежила се последњих деценија као последица политичких подела које су настале као резултат Другог светског рата.

Природнија и старија од овакве поделе јесте она заснована на језичко-етничкој основи. Исправније је рећи да Западну Европу данас чине романски и германски народи, а да су у Источној Европи најраспрострањенији словенски народи. У овом делу Европе живе и несловенски народи.

Ситуацију у Европи пре рађања националних филологија боље ћемо разумети ако се ослонимо на неке оријентире.

Један од тих оријентира може нам бити књига Ернста Роберта Курциуса *Европска књижевност и латинско средњовековље* (1961). Она показује да је у Европи, све до 18. века, доминантан језик, био латински, иако је овај језик, већ од средњег века, био мртав језик јер га ниједан народ није имао као матерњи. Латински је био државни или званични језик у многим тадашњим државицама. Али је био и језик културе и међусобне комуникације. Борба за увођење националних језика била је дуга и тешка. На почетку те борбе стоје тројица великих италијанских писаца: Данте, Петрарка и Бокачо. Нешто касније, сличну улогу одиграће у својим срединама Рабле, Шекспир, Сервантес.

Код Словена, ситуација је била нешто другачија. Словенски народи су у средњем веку употребљавали један жив језик, словенски, који им је био заједнички. Овај се књижевни језик, временом, дели на поједине националне редакције, а поједина наречја заједничког народног словенског језика прерастаће у посебне националне, а затим и у посебне књижевне језике.

За разумевање ситуације у словенском свету, најинтересантнија је Аустријска монархија, зато што је окупљала највећи број словенских народа. У овој држави језик комуникације био је пре-

васходно латински. На латинском језику су цареви овога Царства давали привилегије и српским патријарсима. Тек у другом плану је био народни језик владајуће династије Хабсбурга, немачки. Слично је било и са мађарским језиком у Угарској, којим је говорила мањина становника ове државе.

5.

Увођење националних филологија у живот од краја 18. века може се окарактерисати као промена владајућих парадигми. Дотле владајућу парадигму, која је у први план стављала латински, односно старословенски, све више ће замењивати парадигма/модел која ће у први план стављати националне језике.

Уместо грчког израза парадигма ове промене ћемо исто тако разумети ако употребимо француски израз модел који има адекватно значење.

Смена парадигми/модела обично се везује за једно велико име у филологији: за име Јохана Готфрида Хердера (1744–1803). Појаву Хердера ћемо потпуније схватити ако његову улогу сагледамо у процесима деструктуризације постојеће парадигме и структурализације нове. Хердер је био један од филолога који је, у овим процесима, идеје нове парадигме најбоље структурализирао и артикулисао. На тако нешто га је припремила, између осталог, и лична биографија. Кенигсберг, у чијој се околини родио, (а то је било и Кантово родно место) било је и место додира Немаца и Словена, тј. немачког и руског језика.

За разумевање самих његових идеја посебно је значајна књига *Идеје о филозофији историје човечанства* (1774–81). У мојој хрестоматији *Теоријска мисао о књижевности* (1991, 2010) донета су и два текста из ове књиге. Један се зове *Народ и језик* (у мом преводу) и један *Словенски народи* (у преводу Милоша Тривунца).

Први текст разматра стару идеју о најдубљој повезаности народа и језика. Идеја о овој вези посебно је била присутна у старим словенским текстовима. Израз *језици* из тих текстова данас се обично преводи изразом *народи*. За потврду овог става подсећам на једно место из *Житија Светог Симеона* од Светог Саве. У оригиналу се не каже да су Немањиним одру дошли да се поклоне представници разних народа: Иверци (Грузијци), Бугари, Руси, Грци, а „најзад и ми чеда његова духовна” (мисли на Србе). Уместо израза *народи* у оригиналу стоји израз *језици*.

Теза о повезаности језика и народа није произвољна. Кроз језик исијава душа народна. Тако је мислио највећи Хердеров следбеник

међу немачким лингвистима, Хумболт, најкрупније име из предсоси-ровске лингвистике.

Хердерове идеје на још јаснији начин илуструје његова антологија *Народне песме*, у две књиге (1778–9), која је постала популарна под именом *Гласови народа у песмама*. У овој антологији има 162 песме, а од њих су само 40 немачке. Већина је припадала другим европским народима. Међу њима су и четири песме које су испеване на српском језику: *Хасанагиница* и три песме из *Разговора угодног народа славинског* Андрије Качића Миошића (1756–1759).

Идеја која је зрачила из Хердеровог става може се најкраће формулисати формулом: Један језик – један народ. На тој формули могли су убудуће да процветају и национални језици европских народа, али и националне филологије. На овим идејама темељио се и размах романтизма. Сви европски народи имали су велике романтичаре, али и велике филологе и велике националне идеологе. Тада се пишу граматике националних језика, праве се речници, праве се и велики национални песнички епови.

Онако како је код других народа, тако је и код Срба. Делање Карађорђа, Милоша Обреновића, Вука Карацића, Његоша, резултат су тих општих процеса.

6.

Шта је значила смена парадигми, која се везује за појаву Хердерових идеја, моћи ћемо да сагледамо на примеру двојице највећих српских писаца 18. века: Захарије Орфелина и Доситеја Обрадовића.

Старији од њих за генерацију, Захарија Орфелин (1726?–1785), и разликује и не разликује јасно српски од руског језика, нити српски од руског народа. У његовим текстовима могу се наћи потврде и за једну и за другу тврдњу. По њему су Руси и Срби један народ по вери. Разлике између два језика он више види као разлике између два стила, у смислу у којем је те разлике правио његов савременик Теодор Миријевски, који је уважаван и као руски и као аустријски стручњак за језичка питања. У другој глави Орфелинове двотомне књиге *Житије Петра Великог* има далеко више информација о Словенима него што их има у поменутом Хердеровом текстићу о Словенима који је међу словенским филолозима одиграо прекретничку улогу. Ствар је у томе што је Хердер јасно видео словенски језички и етнички индивидуалитет. Орфелин, међутим, видео је посебност словенског света, али није јасно видео однос два међусобно блиска индивидуалитета, руског и српског.

Доситеј Обрадовић је већ мислио у духу нове парадигме и о Србима и о Русима. Своје виђење Словена најјасније је изнео у *Ме-*

зимцу, посмртно објављеној књизи (1819). Зато бисмо с правом могли да кажемо да је Орфелинова мисао предхердеровска, а Доситејева постхердеровска. Разлике међу њима јасније ће се видети помоћу Хердера.

7.

Идеје које је формулисао Хердер оставиле су трајне трагове на збивања која се тичу филолошке и националне мисли и Немаца, али и Словена. Ова збивања су међусобно повезана, јер су део истог процеса.

Непуне две деценије после објављивања поменутих Хердерових књига, јавља се једна знаменита књига: *Историја чешког језика и књижевности* (1791–2) Јозефа Добровског, католичког опата, који ће касније важити као „отац славенске филологије”, односно „патријарх славистике”.

Добровски (1753–1829) од детињства је знао свој матерњи чешки језик. Али је као и други његови сународници писао и мислио на латинском и на немачком, а чешки му много није значео. У младости је имао жељу да, као мисионар Римокатоличке цркве, делује негде у Индији. А да би се за ту мисију припремио, морао је да учи друге језике и да се обавештава о народима који њима говоре. Ова жеља га је упутила ка спознаји посебности чешког и других словенских језика.

У Уводу његове *Историје* дата је систематизација словенског језика, раздељеног по разним наречјима. За мисао Добровског карактеристичан је став да сви Словени имају један језик, али да се он дели по наречјима, односно по дијалектима. То су следећа наречја: руско, старо славенско, илирско (у Бугарској, Србији, Босни и Далмацији), хрватско, словеначко, чешко, горњолужичко, доњолужичко, пољско с шлеским. (Потпуније информације налазе се у мојој књизи-хрестоматији *Срби и њихов језик*, 1997, 2002).

Први велики слависта после Добровског био је Словенац Јернеј Копитар (1780–1844). Он је био библиотекар Дворске библиотеке у Бечу. Најважније дело младог Копитара било је *Граматика словенског у Крањској, Корушкој и Штајерској* (1809). За развој славистике, међутим, посебно је значајан његов текст *Патриотске фантазије једног Словена* (1910). (И он се налази у поменутој мојој хрестоматији). Модел виђења словенског језика и словенских народа, који је био поставио Добровски, Копитар је, највише у овом тексту, још шире разрадио и доградио.

По истом моделу/парадигми, направио је Словак Павел Јозеф Шафарик (1795–1861) своју *Историју словенског језика и књижевности*.

сти према свим наречјима и објавио је у Пешти 1826. године на немачком језику. Шафарикова обимна књига је велика филолошка грађевина; један од врхунаца словенске филологије, славистике. Али и у тој величанственој грађевини може се видети на делу основни модел већ успостављен у текстовима Добровског и Копитара.

Шафарик ни у самој књизи, али ни у њеном наслову, не говори о словенским језицима, већ о наречјима једног словенског језика. Таква формулација није случајна. Она је производ става да сви Словени говоре једним језиком, језиком словенским, али да у самом овом језику постоје различита наречја којима и он, као и његови претходници, даје национална имена.

Овом кругу великих слависта треба придодати и Вука Караџића (1787–1864). Њему су Хердереове идеје у Бечу дошле преко Копитара, који му је био ментор. Вук Караџић се, међутим, показао као један од најзначајнијих реализатора ових идеја. Захваљујући и Хердеровим идејама, али и Вуку као главном њиховом реализатору на Словенском југу, у Европи се чуо и српски глас пре свега преко српских народних песама. Вук Караџић је, међутим, био међу првим славистима који су „српско наречје” третирали као посебан језик, а не само као једно наречје словенског језика. Његовим речима казано, Вук је говорио и мислио исто као и његови велики савременици, али мало другачије. Време је показало да је Вук био више у праву. Данас се више не говори о једном словенском језику, већ о заједници словенских језика. Такође се говори и о славистици и о националним филологијама појединих словенских народа.

8.

Конституисање славистике имало је крупне последице по будућност европских народа, њихових језика, нарочито код немачког и словенског дела света.

Да би се оствариле идеје које везујемо за Хердера, логика збивања водила је очигледно ка променама стања у постојећим државама. Промене су се одвијале у смеру остваривања нове парадигме. Ове промене се најбоље могу сагледати на терену где се говорио немачки језик. Постојеће државе на овом простору морале су да доживе трансформацију. Од 38 разних држава на тлу где се говорио један језик, немачки, при крају 19. века створена је једна Немачка држава. Ујединитељ Немаца био је „гвоздени канцелар” Вилхелм Бизмарк. Пре свега његовом заслугом, али на далеко ранијим идејама, настало је у Европи једно моћно царство, Немачка.

Са процесима који су водили ка стварању Немачког царства, може се упоредити само оно што се збивало на тлу Италије. И тамо је,

под вођством Гарибалдија, створена велика Краљевина Италија, која је такође настала уједињавањем низа малих држава у којима се говорило једним језиком, италијанским.

У време кад се славистика почела рађати, постојала је само једна словенска држава, Русија. Индивидуалитет већине словенских народа није се могао потврђивати преко државе, већ тамо где је то било могуће: у области неговања националних језика и књижевности. Тај процес се одвијао у духу Хердерових идеја. Да би се процес стварања националних држава словенских народа привео крају, морала је да престане да постоји велика и пространа Аустро-Угарска. То ће се десити тек на крају Првог светског рата. Тада су се, поред постојећих словенских држава (Русије, Србије, Црне Горе и Бугарске), јавиле и неке нове: Пољска, Чехословачка и Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца. Словенски народи нису више били у саставу туђинске државе.

9.

У процесу стварања националних држава словенских народа било је нешто различито од онога што се десило код Немаца и Италијана. Немци и Италијани су се ујединили тако што су изабрали један дијалекат за свој књижевни језик. Сличних покушаја било је и код словенских народа. Доста се говорило да и Словени треба да изаберу једно наречје за општи словенски језик. Али процеси нису водили ка томе да се изабере једно наречје/језик и да се оно прогласи за заједнички књижевни језик свих Словена. Процеси су водили ка томе да се она „национална наречја” (код Добровског и Копитара) потврде као национални језици.

Али ни онај стари идеал ка стварању једног словенског језика није био сасвим напуштен. Вреди зато обратити пажњу на покушаје да се тако нешто оствари.

Једно је идеја Јана Колара. По њему, ако Словени нису могли да се уједине око једног језика, могу да се уједине око четири међусобно блиска: руског (који би обухватио руски, малоруски, белоруски), пољског (који би обухватио пољски, кашупски и полабски), чешког (који би обухватио чешки и словачки) и илирског (тј. српског, који би обухватио српски, хрватски, словеначки и бугарски). Ова идеја је делимично заживела.

Друга идеја, која је настала нешто касније, потиче од руских славјанофила. Они су сматрали да се свеколико обједињавање словенског света може извршити узимањем руског језика као једног за све Словене. Отпор према тој идеји јавио се и у самој Русији, а она није прихваћена ни међу словенским филолозима и народима.

ДРУГИ ДЕО

1 (10)

Да је доследна примена Хердерових идеја морала да дође у сукоб са интересима постојећих држава, то се могло видети приликом преломне 1848. године, када је било много превирања у Европи. Том приликом одржана су и два важна конгреса: један пангермански, а други словенски. Оба конгреса имала су полазиште у истим идејама: у идејама Хердеровим. Сама формула (то је латински адекват појму парадигме) окупљања и раздвајања популација на етничкој основи била је: Један језик – један народ.

Пангермански конгрес био је одржан у Франкфурту, у мају 1848. На њему је испољена јасна тежња да се сви Немаци уједине у једну немачку државу. То је подразумевало и да се одвоје од других не-немачких народа. Релативно је лако било спровести у живот идеју да се немачке државице уједине и да тако настане једна велика немачка држава. Та амбиција је, две деценија касније, била преко Бизмаркове политике, и остварена. Али да би се потпуно остварила, ова идеја је подразумевала и издвајање немачког дела из Швајцарске и Аустрије. А то је значило и нарушавање интегритета тих држава. Швајцарци су се оглушили о ове идеје. Али су из Аустрије долазила сасвим одређена негативна реаговања. Аустрија је штитила интегритет своје Монархије. Заступници интереса ове Монархије, имали су у виду да ова држава окупља и мађарски народ и више словенских народа. Било је јасно да, ако би се доследно применила иста идеја, морало би да дође до укинућа Аустријске монархије. Царевина би морала да се распадне на немачки, мађарски и словенски део.

На истим идејним основама, са полазиштем у Хердеровим идејама, одржан је и Словенски конгрес у Прагу. Али природне интенције словенских идеолога на овом конгресу нису могле да буду ни јасно артикулисане, а камоли остварене. Једноставно зато што су биле у супротности са интересима опстанка Монархије. Крајње интенције учесника конгреса могле су да буду остварене тек кад је главна препрека уклоњена: тј. кад је Аустро-Угарска престала да постоји. Већ смо рекли да ће тако нешто моћи да се оствари тек на крају Првог светског рата, када је ова држава била војнички поражена.

Први светски рат почео је тако што је Аустро-Угарска објавила рат и напала Србију. Јача сила је већ нашла повод за рат. Али тај повод и није био и прави разлог овог крупног историјског чина. Рат је за Аустро-Угарску, у ствари, био превентивни: Империја је хтела да спречи остварење истих оних идеја на којима је направљено велико немачко царство. То је, ипак, било кршење принципа. Приступило се

политици силе: оно што важи за немачки народ, не мора да важи и за друге народе. Вреди приметити и чињеницу да су се, у овом рату, Немачка и Аустрија нашле заједно, на истој страни. Што значи да је у обема државама у први план истакнут државни интерес, а не идеје националних филологија.

2 (11)

Рађање и утемељење словенске филологије, славистике, одвијало се на тлу Аустрије, међу тамошњим словенским народима. То је чињено без битнијег учешћа Руса. Велике слависте у том почетном периоду дали су Чеси, Словенци, Срби, Словаци, али не и Руси. За идејама ових словенских филолога Руси су каснили неколико деценија. Тек негде тридесетих година Руска царевина је послала на Запад, у Беч, групу младих слависта да се о овим идејама обавесте и да о њима нешто науче. Међу овим славистима били су и неки који ће у следећим деценијама бити носиоци славистике у Русији: Бођански, Прејс, Срезњевски, Григорович, Надеждин.

Сама Руска империја није имала разлога да буде против рађања једне нове дисциплине која је тежила да бар на плану језика и идеја повеже словенске народе. Иза таквог понашања могли су да стоје и крупни државни разлози. Није се могло сакрити да ове идеје, дугорочно гледано, воде ка разбијању Аустрије, иако то није била ни јавна ни тајна намера ниједног од протагониста словенске филологије. Напротив, знатном броју ових слависта пристајао би придев аустро-слависта. За једног од првих слависта, Јернеја Копитара, на пример, било је карактеристично да се истовремено понашао и као аустријски патриота и као слависта. Али ослонац на славистичке идеје за моћну Русију у 19. веку није било питање њеног опстанка. Зато се она око славистике није много ни трудила. То су, изгледа, и главни разлози зашто је велика Русија била на маргинама збивања у славистици.

Пошто је словенска филологија на територији значајног дела Европе постала стварност, природно је било да се Аустрија, средствима којима је располагала, што више потруди да се умеша у славистичке послове. О корацима које је Аустрија предузимала, може се судити на основу догађаја у које је она морала да буде умешана. То су: Илирски покрет, Покрет Људевита Штура, Бечки књижевни договор, Штросмајерова идеја југословенства, Јагићева инсталација сербокroatистике, инсталација тзв. нордијске школе.

О свим овим догађајима постоје одређене интерпретације. У мојим текстовима, међутим, они су интерпретирани знатно другачије него што се то обично чини. Поменути догађаји интерпретирани су у складу са увидом у принципијелне ставове националних филологија

европских народа, у темељне ставове оснивача славистике и србистике. О свим овим догађајима писано је у мојим књигама. Зато ћу, за ову прилику, само да поновим основне налазе.

а) Појава Илирског покрета обично је, у југословенском периоду, интерпретирана у позитивном контексту: као део настојања Хрвата да допринесу развоју славистике. Такође је и појава Илирског покрета тумачена као претеча идеје југословенства. У самој овој идеји препознавано је само добро које је идеја обећавала укупној југословенској популацији. После свега што се са Југославијом и улогом Хрвата у њој десило, последњих деценија, показало се и наличје овог покрета. Постало је јасније да Илирски покрет има и сасвим други смисао од онога какав нам је представљен. Главна функција овог Покрета била је да сузбије један од најважнијих и најмоћнијих славистичких покрета онога времена, онај око Вука Караџића. Илирски покрет се развио најпре на идеји да су сви балкански словенски народи, у ствари, један народ, Илири. Овакво представљање јужних Словена само је споља личило на интенције слависта да се сви Словени схвате као један народ. Убрзо се показало да је Илирски покрет имао као своју главну амбицију да покаже да Срби и Хрвати имају један књижевни језик, српски. Илирци су већ од самог почетка настојали да се овај језик једног народа подели на два језика. Зато и нису прихватили име којим су Срби тај језик називали, српски, већ су се определили да му дају име илирски језик, онако како је Аустрија тај језик називала. Средствима којима је као држава располагала, Аустрија ће убрзо наметати тезу да се име Илири односи пре свега на Хрвате, а не на Србе, а да се израз илирски језик не односи на српски, већ на хрватски језик. У времену пре појаве Илирског покрета било је другачије. Аустрија је за Србе имала Илирску депутацију и Илирску канцеларију, давала је српским патријарсима привилегије под именом Илирског народа, а српски језик је називала илирским.

б) Илирски покрет трајао је од 1835. до 1843, дакле седам година, колико је трајао и Покрет Људевита Штура међу Словацима. Главна интенција покрета Људевита Штура била је да се одбаци идеја да Чеси и Словаци треба да пишу истим књижевним језиком, језиком чешким. Овај покрет, који је имао сасвим супротне намере од Илирског, успео је: од средине 19. века Словаци више не пишу чешким језиком; пишу словачким.

Пошто Илирски покрет и Покрет Људевита Штура делују истовремено, а воде потпуно супротним решењима, лако је закључити да иза оба ова покрета стоје интереси Аустријске државе. Овој држави је било у интересу да Чехе и Словаке раздвоји, а Србе и Хрвате повеже, па да их после дели у складу са својим интересима, тако да Хрватима, на неприродним основама, припадне знатно већи део.

в) Бечки књижевни договор организован је 1850. године у оквиру пројекта прављења термилошких речника народа Аустријске монархије. Аустрија је хтела да то буде договор Срба и Хрвата око заједничког језика са циљем да му се наметне двонационално име, да се прозове српскохрватски, а да се за Србе, а тако и за Хрвате, на истом језику однегује посебна терминологија, па да се на основу тога од једног језика направе два језика. Текст договора и састав његових потписника доказују да је на Договору учињено нешто сасвим супротно. То није био договор Срба и Хрвата о различитим термилошким и правописним решењима, већ је то био Договор о принципцијелним решењима која се тичу истог народа источне и западне хришћанске вере а који говори ијекавски, екавски и икавски. Сва научна решења у тексту овог Договора поклапају се са Вуковим ставовима, што значи да у Договору нису изневерени главни ставови националних филологија европских народа: да један народ разних вера, треба и један књижевни језик да има. Једина слаба тачка текста у томе је што овај Договор није именовано језик на који се односи. Али ставови у самом тексту Договора откривају о којем се језику ради: реч је само о оном језику којим се бавио Вук Караџић и који је он у својим делима називао српски и само српски. Договор нису склапали овлашћени представници народа него научници и књижевници који су познавали језичке проблеме.

Интерпретацију овог Договора као договора Срба и Хрвата о заједничком књижевном језику наметнуо је касније Ватрослав Јагић у складу са властитим ставом да су Срби и Хрвати по језику један народ, али да се овај народ једног језика дели на католички део (Хрвати) и православни део (Срби). Оваква Јагићева интерпретација Бечког договора, била је без филолошких основа. Али се она могла одржавати зато што је иза ње стајала прво Аустријска монархија па затим и југословенска држава. Данас, кад ових држава више нема, научници су у ситуацији да слободније мисле и да догађај интерпретирају на основу аргумента.

г) У пуном складу са идејама славистике, да словенски народи чине једну целину, али и да имају своје посебности, настала је и српска идеја југословенства. Она се најпре јавила из отпора према Илирском покрету, и његовим јавним настојањима да прогласи да на Балкану живи само један словенски народ, Илири, који говори једним језиком, илирским. Српску идеју југословенства најјасније су формулисали челници Матице српске Теодор Павловић и Јован Суботић. По овој идеји, на Балкану живе четири балканска народа: Бугари, Срби, Хрвати и Словенци. Ови народи треба да негују и сопствени идентитет као посебни народи, али да развијају и међусобну сарадњу. Они нису никакви Илири, него су Југо-Славјани, тврдили су Павловић и Суботић.

Идеја илирства је само делимично била прихваћена на Балкану. Она уопште није прихваћена од Бугара, прихватио је један Словенац Јакоб Фрас (рођено име песника Стана Врза), а идеју су прихватили тек неки Срби. Аустрија је тада учинила нови потез. Године 1843. Илирски покрет био је, од стране званичне државе, забрањен. Тек од те „забране” оно што се дотле називало илирским именом, које се односило на Србе, почиње, по правилу, да се односи на Хрвате. Али да би се идеја илирства остварила, отворена су врата за тобожње ново решење. Ново решење је дошло у виду идеје југословенства. Номинално је то била идеја бискупа Штросмајера, бившег бечког дворског каноника, који је постао најзначајнији хрватски идеолог у 19. веку. Штросмајеров пројект био је да се *само* три балканска словенска народа: Словенци, Хрвати и Срби, дакле они који живе у Аустрији, под именом Југословени, нађу као једна федерална јединица у оквиру федерализоване Аустрије. Оваква идеја само је по имену била истоветна са оном српском идејом југословенства Теодора Павловића и Јована Суботића. По садржају је била нешто сасвим друго.

Треба имати у виду да су две идеје југословенства, биле присутне све до пред Први светски рат. Срби су се углавном држали своје идеје југословенства, а Хрвати своје. Могло је само споља да изгледа и да је Хрватска идеја југословенства била у супротности са интересима Монархије. Расплет у Првом светском рату показао је да Штросмајеров пројект није остварен у оквиру Аустрије; практично је остварен тек у Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца. Што значи да ова држава није прављена на српској, већ на хрватској идеји југословенства.

д) Са наметањем Штросмајерове идеје југословенства, у блиској вези је оно што се збивало у области филологије. У овој области главну улогу имао је Ватрослав Јагић. Главни његов учинак јесте што је временом успео да потисне србистуку у име сербокроатистике. После неславног краја Југославије, види се да је то учињено у духу Илирског покрета и остваривања аустријских државних интереса, али и хрватских националних интереса.

Оваква Јагићева настојања нису добијала подршку у Краљевини Србији, а ни у српским националним институцијама све док је постојала Србија. Међу Србима ова идеја била је шире наметнута тек у првој Југославији, а легализована на Новосадском договору 1954. године.

И Штросмајерова идеја југословенства, и Јагићева идеја сербокроатистике, биле су владајуће у југословенском периоду. У основи те идеје био је став да су Срби и Хрвати један народ, па треба да имају један заједнички књижевни језик. Ова идеја истовремено је пројектовала поделу Срба и Хрвата по вери, али и по писму, па и по језику:

Хрвати су католици, Срби су православци, Хрвати говоре западним дијалектом (ијекавицом) Срби источним (екавицом), Хрвати пишу латиницом, Срби пишу ћирилицом. Само на основу ове идеје Хрвати су рачунали са великим делом српског народа, српског језика, и српске писане културе уопште.

ђ) Међу велике државне аранжмане спадају и они који се превасходно тичу историографије. По том аранжману, историјску свест великог броја народа треба обликовати тако што би се подвргли интерпретацији са једне тачке гледишта. То је била тачка гледишта Аустрије, односно Немачке. Главна функција овако широко постављеног задатка била је да се елиминишу резултати самородне словенске, али и српске самородне школе. Тај посао се обављао смишљено, ригорозно и дуготрајно. Како је то чињено, за пример, бар у области филологије, може се узети посмртно издање Шафарикове *Историје југословенских књижевности* које је приредио његов зет, историчар Јозеф Лиречек, отац Константина Лиречека (1863). У мом тексту о Шафарику (у књизи *Систем српске књижевности*, 1996, 2000) конкретно је показано да је Шафарик имао да послужи пројектима иза којих није и не би стајао.

Срећом, последњих деценија дошло је до обнављања српске самородне школе и до појаве низа дела која су настала на валу те обнове. За ту област постоје далеко од мене обавештенији људи, а неки од живих учествују на овом скупу. Они о овој теми могу и далеко више да кажу.

ТРЕЋИ ДЕО

1 (12)

Са становишта остваривања државних интереса Аустрије, с једне стране, и са становишта природног развоја славистике, па и природног развоја националних филологија словенских народа, с друге стране, два су словенска народа посебно важна. Та два народа су Срби и Руси.

Србима је као народу веома погодно и развој славистике уопште, али и развој националних филологија словенских народа посебно. Не само да су тиме добијали шансу да се самосвесно као народ афирмишу, већ су добијали положај посебног народа међу Словенима. Не треба заборавити да је П. Ј. Шафарик, најважнији слависта свих времена, Србе сматрао народом из којих су изашли сви словенски народи, а њихов језик „мајком језика”, словенских. Такође, не треба изгубити из вида ни да је природна тежња Срба да се уједине,

била у природном раскораку са интересима Аустрије да опстане као царевина.

Царска Русија, с друге стране, била је, самим својим постојањем, велики изазов. Као велика земља, а посебно као земља најбројнијег словенског народа, могла је постати лидер словенских народа и центар њиховог окупљања. Са том опасношћу Аустријска монархија морала је да рачуна.

„Године 1867. држала се у Москви етнолошка изложба руске царевине на коју су од Словена свију колена позвани били” каже на почетку четврте књиге своје *Аутобиографије* Јован Суботић (1902, 2009). То је била нека врста неформалног конгреса словенских народа. Шта се збивало на овом великом свесловенском окупљању, и како су аустријске власти гледале на учешће својих поданика, представника појединих словенских народа, можемо посредно сагледати из ове књиге Јована Суботића. Суботић је у том тренутку био један од најистакнутијих Срба тога времена. Био је судија Касационог суда у Загребу, личност ранга чије је постављење зависило непосредно од самог цара. После овог свесловенског конгреса Суботић је одједном пао у немилост. Уследиле су последице које из царске немилости проистичу.

Интерес државе, која се од 1868. назива Аустро-Угарска, био је да се маргинализује природна могућност Руса да играју велику улогу у словенском свету. Иста логика тражила је да се неутралише могућа улога Срба у остваривању конзеквенци развоја славистике, односно србистике.

2 (13)

О логици политике иза које је стајала Аустро-Угарска можемо да закључујемо по потезима који су добро познати.

а) У првој половини 19. века славистика и словенске филологије развијале су се полицентрично. Што значи да су се центри јављали тамо где су била средишта појединих народа. Развијала се дакле у Прагу, Пешти, Братислави, Бечу, Новом Саду, Петрограду.

У другој половини 19. века славистика има један главни центар, Беч. Беч постаје такав центар нарочито од доласка Ватрослава Јагића на место шефа Катедре за славистику и уредника часописа на немачком језику *Архив за словенску филологију*. Звања која Јагић има нису звучна. Али му место на којем је даје могућност за остваривање циљева.

Ватрослав Јагић (1838–1923) има богату и биографију и библиографију. Рођен је као Хрват, кајкавац, у Вараждину, под именом Игнац. Име Ватрослав му је псеудоним. Универзитетску каријеру је

започео у Одеси на Црном мору уз помоћ Валтазара Богишића, Србина католика из Цавтата, који је као правник имао европску репутацију. Наставио је затим у Москви и Петрограду, а потом у Берлину, док се није скрасио у Бечу, где је живео до смрти. Догађаји око увођења имена босански језик у време Бењамена Калаја крајем 19. века откривају да је он био човек бечког Двора. За њега је карактеристично да је науку ставио у службу политике. Важио је, за живота, као највећи слависта. Али после њега славистика више није конзистентна наука, не делује на општеприхваћеним филолошким приципима као у првој половини 19. века.

б) Ауторитетом који је имао у науци, Јагић је највише допринео да се елиминише србистика уиме сербокroatистике и да се српска идеја југословенства (Теодора Павловића и Јована Суботића) замени хрватском идејом југословенства. Извесне способности које су нам познате из деловања Јосипа Броза Тита имао је, пре њега – Јагић.

в) Мађе је познато да је Јагић одиграо велику улогу и у стављању руске славистике под своју контролу. Он је то посебно учинио тек на почетку 20. века. Године 1903. Руска царска академија у Петрограду почела је да ради на великом пројекту под називом *Словенска енциклопедија*. Из тога пројекта изашло је неколико обимних свезака. Из једне од њих, која се тиче српског језика – који је Јагић преименовао у српскохрватски – види се и како је он тај језик још почетком 20. века поделио на источни и западни део. На ту чињеницу указано је у мојој књизи *Срби и његов језик* (1997, 2002). Овакав пројект поделе српског језика преименованог у српскохрватски, оствариће се тек на Новосадском договору (1954).

Године 1910. изашла је, такође на руском језику, обимна Јагићева књига *Историја словенске филологије*. У њој је интерпретација развоја словенске филологије дата кроз виђење Јагића. Обратио сам посебно пажњу на његову интерпретацију бечког Књижевног договора 1850. као договора Срба и Хрвата о заједничком језику. Став о тој интерпретацији посебно сам изложио у књизи Бојана Радића *Разговори са Петром Милосављевићем о Новосадском скупу* (2008). На жалост, накарадна Јагићева интерпретација је у науци већ раширена. Последице прихватања такве интерпретације за Србе су веома велике и веома лоше. Српски филолози и други слависти, на жалост, нису приметили да аустријски политичар под маском филолога, успева да одређене ставове пласира преко најзначајније институције најзначајније словенске земље, Царске академије наука у Петрограду. Срби на важним положајима у Краљевини Србији увек су имали отклон према идејама које су долазиле из Беча. Ова идеја, међутим, долазила је из самог Петрограда. Русофилски расположен принц Александар Карађорђевић попустио је пред идејама југословенства и сербокroatистике које су пласиране из најважније научне институције у Петрограду.

г) Поменути догађаји, као и друга сазнања до којих сам дошао, сведоче да су Срби и Руси, још пре појаве комунизма, и то преко славистике, из самог њеног центра, били стављени на погрешан колосек.

Срби су се на погрешном колосеку нашли следећи Штросмајер-Јагићеве ставове југословенства и Јагићеве идеје сербокроатистике. А сами Руси, препуштајући руковођење славистиком Јагићу, човеку аустријског Двора, изгубили су у славистици место које им природно припада.

У Првом светском рату и Срби и Руси су се нашли насупрот двама немачким царевинама: Аустро-Угарској и Немачкој и њиховим нереалним претензијама продора на Исток.

На крају Првог светског рата Немачка и Аустрија биле су поражене, а Русија и Србија су се нашле међу победничким снагама. Али је победа ових земаља била Пирова победа. Русија је из овог рата изашла као комунистичка земља, под именом Совјетски савез. У овој држави „руска идеја” (израз Берђајева), уиме комунизма, била је потиснута. На делу је био комунистички интернационализам и извоз комунистичке револуције. Не треба посебно подсећати да су се комунистичке идеје најпре јавиле у Немачкој, а да је Лењин из Швајцарске преко Немачке, у току Првог светског рата, дошао у Русију да изведе револуцију. За много деценија унапред Руси ће практично постати губитници.

Србија и Срби ће дуго остати у оковима Југославије. Из Другог светског рата и Југославија ће изаћи као комунистичка земља, што значи да ће Србија и Срби, поред југословенских, добити још једне окове, окове комунистичке.

3 (14)

На последњу деценију 20. века, када се десио распад Совјетског савеза и разбијање Југославије, обично се гледа као на трагичне догађаје. За такво гледање постоје и многи аргументи и оправдања.

Али ови догађаји имају и своје добре стране. Ја њих видим у појављивању шанси да се обнове и поново развију и славистика и србистика. И да и Руси и Срби, у тим дисциплинама, заузму место које им припада и на основу ставова Хердерових и на основу сопствених традиција из времена првих слависта. Ништа више, али и ништа мање.

Из распаднутих својих држава, Совјетског савеза и СФР Југославије, Руси и Срби изашли су са оживљима. И сами темељи два блиска народа су поткопани, нарочито у филологији. Да би изашли на пут који им природно припада, морају се потрудити да много шта обнове.

Русија и Србија данас опет иду путем јачања сарадње на разним пољима, нарочито енергетским. Али је сарадња нарочито по-

требна у сфери културе, науке и духовности, дакле у областима где се континуитети бележе вековима.

Користим прилику да се на овом скупу заложим за обнављање сарадње на филолошком пољу.

Не може да се каже да такве сарадње до сада није било. Али може да се каже да се та сарадња одвијала на нивоу институција, и руских и српских, које су биле постављене на лоше колосеке још у време илирске, а поготово Јагићеве интервенције. Таква сарадња могла је и да штети, а не само да се одвија на обострану корист.

У том смислу и руским и српским институцијама потребна је озбиљна трансформација. Верујем да би за деловање у том смеру политички естаблишмент Русије имао више смисла. Руси имају историјску обавезу да обнове славистику на основама почетних идеја ове филологије. После искуства са комунизмом само им здрава славистика може омогућити повратак на природно место које треба да имају у словенском свету. А то значи природну комуникацију са словенским народима и државама. Обнављање славистике подразумева и дубоко и трајно обнављање србистике. И за ову обнову, из властитих интереса, Руси би требало да буду заинтересовани и да јој дају подршку.

Српски политички естаблишмент, на жалост, до сада није показао интересовање за ова питања. Намерно и ненамерно, овај естаблишмент није ни приметио, односно није хтео да примети, деловање Покрета за обнову србистике, који постоји скоро деценију и по. Зато би подршка овом Покрету за обнову србистике добро би дошла бар са руске стране. А кад то кажем, видим у томе и српски, али и руски интерес. Што значи да на тај интерес не гледам једнострано, на интерес само једне стране. Русима је у интересу, исто што и Србима: да се обнови славистика на изворним идејама. А оваква обнова славистике, не може да се одвије без обнове србистике. Можда и овај сусрет у Руском дому у Београду може да буде корак у том правцу.

Petar Milosavljević

THE BIRTH OF SLAVIC STUDIES AND CONSEQUENCES

Summary

This text has three parts. The first one discusses the European world from the time before the birth of the national philologies of European nations, the birth of Slavic studies and the consequences this major event had for the German and Slavic worlds. The second part of the text discusses Austrian attempts to put Slavic studies and to the role these nations, and their states, can play in the Slavic world of today.

Дарко Крстић¹

Центар за црквене студије Ниш

ЗНАЧАЈ ЦИТАТА ИЗ 111. ПСАЛМА² У ПРОЛОГУ КАРЕЈСКОГ ТИПИКА³

АПСТРАКТ: Свети Сава не изабира за почетак Карејског Типика било који библијски цитат, већ стих (Пс. 111,10) којим жели да упуту своје читаоце у правцу у којем жели да Типик буде читан и разумеван. Пошто је Псалтир био омиљена и најчешће читана библијска литература монаха, и посебно карејских подвижника, логично је да претпоставимо да Свети Сава није намеравао да Карејски Типик буде разумеван у светлу једног библијског стиха, изолованог од свог наративног и тематског контекста. То нарочито важи за стих Пс. 111,10, који представља везивно ткиво „псалама близанаца“, наиме Пс. 111 и Пс. 112. Према томе, до крајњих граница често читање Псалама од стране монаха имало је за (психолошку) последицу да се Карејски Типик схвати у светлу свог почетка (Пс. 111,10), а тај почетак у свом наративно-теолошком контексту, као спона наративног и тематског јединства Пс. 111 и Пс. 112. На тај начин, Свети Сава би, као мудар педагог и психолог, упуту на интертекстуално читање Карејског Типика од стране хиландарских монаха и карејских подвижника кроз призму садржаја Пс. 111 и Пс. 112. Основни садржај ових паралелних Псалама је описивање помоћи Бога Израилу (Пс. 111) и помоћи богобојажљивог богатог човека убогим (Пс. 112). Свети Сава упућује на ове хиландарским монасима и карејским подвижницима познате библијске примере милостивог давања потребитима као парадигму за понашање манастирске братије према Кареји, чиме олакшава рецепцију Карејског Типика од стране богатог манастира Хиландара.

КЉУЧНИ ПОЈМОВИ: Свети Сава, Карејски Типик, Псалми, интертекстуалност, страх Божији, мудрост, заповести.

Карејски Типик Светог Саве представља прво књижевно дело „зачетника осамостаљене српске књижевности тринаестог века⁴. Ако Свети Сава несумњиво стоји као аутономни почетак српске књижевности средњег века и ако је почетак његовог књижевног стваралаштва везан за Карејски Типик, онда је сам почетак Карејског Типика свесно изабран од стране Сватог Саве као одличан стилски и наративни по-

¹ darkovelja@yahoo.com

² Наведени Псалм је у масоретској традицији и у преводу Ђуре Даничића означен као 111. Псалм, док је у Септуагинти и у преводу Епископа Атанасија (*Нови Завет, Псалтир, Молитвеник*, Издавачки Фонд Српске Православне Цркве Архиепископије Београдско-Карловачке, Београд 2008) под бројем 110. У овом раду конвенционално ћемо следити нумерацију Псалма по масоретском јеврејском тексту, дакле као Пс. 111, док је превод на савремени српски језик преузет од владике Атанасија.

³ Српски превод Карејског Типика узет је из Свети Сава, *Сабрана дела*, Политика/Народна књига, Београд 2005, 95–98.

⁴ Д. Богдановић, *Историја старе српске књижевности*, Српска књижевна Задруга, Београд 1991, 143.

четак једне нове епохе – у слободно можемо рећи – светској књижевности. Свети Сава изабира као почетак Карејског Типика цитат Пс. 111,10: „Почетак (ἀρχή) је мудрости страх Господњи, разума су добра сви што тако творе”. Избор овог библијског стиха као почетка српске самосталне књижевности је двоструко значајан за схватање посебног места које припада Карејском Типику у корпусу српске средњевековне књижевности.

Прво, он упућује на своје литерарне претходнике, везујући књижевно дело Светог Саве за један шири контекст књижевног стваралаштва. Иако је књижевно дело Светог Саве несумњиво почетак осамостаљене српске средњевековне књижевности, оно није лишено шире матрице, не представља стваралаштво *ex nihilo*. На овај начин Свети Сава инкорпорира Карејским Типиком српску књижевност у једну културу која је постојала много пре њега, истовремено дајући Карејским Типиком оригинални печат српском доживљавању те културне матрице. Поменута културна матрица несумњиво је библијски доживљај света и Свети Сава управо почетком Карејског Типика упућује на њу. Изабирајући за почетак Карејског Типика реч „почетак” (ἀρχή) из Пс. 111,10, Свети Сава лоцира своје стваралаштво пре свега у токове ћирило-методијевског предања⁵, јер Света Солунска Браћа започињу превод Светог Писма на словенски језик стихом Јн. 1,1: „У почетку (ἐν ἀρχῇ) беше Слово”. Међутим, Свети Сава алудира и на још ширу матрицу од ћирило-методијевске, на саму библијску матрицу која за своје исходиште има стих из Пост. 1,1: „У почетку (ἐν ἀρχῇ) створи Бог небо и земљу”⁶. Очигледно је да сам почетак Карејског Типика служи да нагласи његов основни параметар, наиме његову библијску димензију.

Друго, библијски садржај и димензија Карејског Типика, као матрице српске књижевности која настаје после њега, даје основни тон и самим тим контекст разумевања српске средњевековне књижевности.

Из реченог се може закључити да својим почетком Карејски Типик служи да инкултурира осамостаљену српску средњевековну књижевност у светописамски свет, истовремено дајући том библијском светоназору оригинални, јединствени и непоновљиви српски доживљај и српски печат.

⁵ О односу Светог Саве и ћирило-методијевског предања види А. Јевтић, *Свети Сава и Косовски Завет*, Српска књижевна задруга, Београд 1992, 7–19.

⁶ Занимљиво је да књига Постања (на грчком ΓΕΝΕΣΙΣ) добија назив у грчком, а отуда и у свим осталим језицима, па и у српскословенском, од садржаја књиге, док на јеврејском наслов књиге је везан за почетни стих књиге. Тако је на јеврејском назив књиге Постања (берешит), по првој речи књиге Постања («у почетку»), што значи да се сам назив књиге Постања на јеврејском састоји од речи «почетак», која је на јеврејском именица (решит).

Пошто Свети Сава не користи само једну реч („почетак”), већ шири цитат из Пс. 111,10⁷, циљ овог чланка је да истражи значај и функцију Пс. 111,10 као програмског почетка Карејског Типика, дакле да испита како је могуће чути и разумети Карејски Типик кроз призму његовог почетка.

А. Фреквенција читања као методолошки водич

Неопходно је истаћи да поред горе наведених постоји и још један, практични разлог избора цитата из Пс. 111,10 за почетак Карејског Типика. Опште је познато да у богослужбеном животу Цркве Псалми заузимају посебно место. Довољно је напоменути да се у потпуном недељном кругу богослужења прочита цео Псалтир, док се у периоду Великог Поста то читање интензивира, тако да се цео Псалтир прочита два пута у току седмице⁸. Пошто је Карејски Типик био намењен за читање светогорским монасима, који су по правилу присуствовали целокупном дневном кругу служби, јасно је да је избором једног стиха из Псалтира Свети Сава могао да рачуна да ће његови читаоци – монаси – лако препознати текст који је непрекидно кружио на богослужењима. То утолико више што је у Карејском Типику читање целокупног Псалтира интензивирано до крајњих граница. Цео Псалтир је подвижник у Кареји био дужан да прочита у току двадесет и четири часа: „А што остане од псалтира, то изговори било дању, било ноћу, само да се испева псалтир за дан и ноћ”. То није био случај ни са једном другог књигом Светог Писма. Таква фреквенција читања целокупног Псалтира морала је да резултира изванредним познавањем Псалтира од стране како хиландарских монаха тако и подвижника у Кареји, који су се иначе и бирали из хиландарског братства. Ако је можда претерано рећи да су они напамет знали цео Псалтир, сигурно је да су одлично познавали структуру и тематику сваког псалма. То значи да они нису читали, слушали и разумевали Пс. 111,10, дакле почетак Карејског Типика, фрагментарно, као један изоловани стих – као што је нама данас природно да га као таквог видимо – већ у његовом контексту, као завршетак тематске целине 111. Псалма. На тај начин Свети Сава аутоматски упућује своје читаоце да разумеју Карејски Типик у светлу контекста његовог почетка, дакле не само у светлу садржаја стиха 111,10, већ кроз садржај целокупног 111. Псалма. Као

⁷ Дужни смо да нагласимо да Свети Сава не цитира стих Пс. 111,10 у потпуности, већ изоставља последњи ред стиха «Хвала Његова траје до века».

⁸ О месту и улози Псалтира у богослужењу Цркве види Δ. Δόικου, *Εισαγωγή στην Παλαιά Διαθήκη: Ειδική Εισαγωγή*, Θεσσαλονίκη 1985, 175; Ι. Φούντας, «Η λειτουργική χρήση του Ιερού Ψαλτήρα», у зборнику радова *Ιερουργεῖν το Εὐαγγέλιον- Η Αγία Γραφή στην Ορθόδοξη Λατρεία*, Πρακτικά Ε΄ Πανελληνίου Λειτουργικού Συμποσίου Στελεχών Ιερών Μητροπόλεων, Αθήνα 2004, 347–383.

последница ове суштинске напомене дужни смо да преформулишемо циљ писања овог чланка из увода, прецизирајући да ће тај циљ бити остварен као интертекстуално читање Карејског Типика кроз тематски садржај Пс. 111.

Б. Значење стиха Пс. 111,10

Пре него што пређемо на анализу интертекстуалног читања Карејског Типика у контексту 111. Псалма неопходно је у најкраћим цртама објаснити значење стиха Пс. 111,10 цитираног на почетку Карејског Типика.

Реченица „Почетак мудрости је страх Господњи” представља једну од најкарактеристичнијих дидактичких сентенци у јеврејској мудросној литератури. Она се појављује, са незнатним варијантама⁹, пет пута у библијској софиолошкој књижевности. У изразито хетерогеном материјалу јеврејске софиологије не постоји ни једна друга дидактичка сентенца која се чешће појављује. То указује на њен јединствени значај као и на чињеницу да представља један од основних аксиома јеврејске софиологије¹⁰.

Значајно је да се у целокупном Псалтиру ова дидактичка сентенца појављује само у Пс. 111,10¹¹, на основу чега можемо да претпоставимо зашто је Свети Сава изабрао баш цитат из Пс. 111,10, а не неки други облик наведене софиолошке сентенце. Једноставно објашњење ове чињенице би било да је Свети Сава желео да утисне у меморију карејских подвижника ову софиолошку сентенцу у облику који им је био надасве познат из сталног читања Псалтира, а не у форми сентенци из Прича Соломонових и Књиге о Јову, које сигурно нису биле толико популарне међу монасима као Псалтир.

Израз „страх Господњи” се често појављује у Старом Завету са широком лепезом значења, која се ни у ком случају не поклапају са схватањем страха код савременог човека. Док је за нас страх негативно осећање које покушавамо да елиминишемо и којим покушавамо да избегнемо објекат који нам изазива страх, за библијске писце синтагма „страх Божији” описује позитиван однос човека према Богу, као однос поштовања, поверења и љубави¹⁴. Тај и такав однос према Богу као Господу представља „почетак мудрости” (ἀρχὴ σοφίας), што треба

⁹ Пр. Сол. 1, 7; 9, 10; 15, 33; Пс. 111, 10; Јов 28, 28.

¹⁰ Види G. von Rad, *Wisdom in Israel*, Abingdon Press, Nashville and New York 1978, 65–66.

¹¹ О софиолошком карактеру стиха Пс. 111, 10, као и целокупног 111. Псалма види Н. Gunkel, *Die Psalmen*, Goettingen 1926, 488.

¹² О појму страха Господњег види класичну монографију J. Becker, *Gottesfurcht im Alten Testament*, Pontifical Biblical Institute, Rome 1965.

схватити у смислу да страх Божији представља почетни предуслов, почетни корак ка задобијању мудрости¹³.

Међутим, на шта се конкретно односи мудрост на почетку Карејског Типика и у Пс. 111, 10? Да ли је то било каква људска мудрост или носи неку ужу конотацију? Одговор на ово суштинско питање за разумевање не само стиха Пс. 111, 10, већ и самог Карејског Типика може нам дати разумевање стиха Пс. 111, 10 кроз садржај 111. Псалма као целине, што ће резултовати у интертекстуалном разумевању Карејског Типика кроз тематски садржај 111. Псалма. Другим речима, пошто је са једне стране стих Пс. 111, 10 завршни стих 111. Псалма и који као такав рекапитулира садржај целог Псалма, а са друге стране је почетак Карејског Типика, онда Пс. 111, 10 функционише као везивна карика између Карејског Типика и Пс. 111. Следствено томе, неопходно је тек у контексту целог 111. Псалма разумети његов завршни стих, а самим тим и Карејски Типик. Другим речима, тек у интертекстуалном читању и разумевању Карејског Типика кроз садржај Пс. 111 можемо да разумемо које су димензије и садржај мудрости са почетка Карејског Типика.

В. Стих Пс. 111, 10 као целина 111. Псалма и Карејски Типик

1. Пс. 111 спада у такозване Псалме Торе (Torah-Psalms), који прослављају историјско Откривење Јахвеове воље у Тори (Закону) као неопходан извор сваког знања и као јединствени водич у животу Избраног Народа¹⁴.

111. Псалам почиње описом хвале Бога од стране аутора на „савету правих и у сабору” (Пс. 111,1). Захваљивање Богу Псалмиста није ствар личног пијетета аутора, већ представља заједничко дело, хвалу заједнице људи окупљених ради тог циља¹⁵. Поред традиционалног

¹³ Основни аксиом јеврејске софиологије – да су мудрост и сазнање могући једино у контексту односа са Богом- представља најкарактеристичнију идеју јеврејске мудрости, којом се она битно разликује од у основи строго рационално утемељених софиологија Јеврејима суседних народа. Види А. Weiser, *The Old Testament: Its Formation and Development*, Association Press, New York 1968, 42.

¹⁴ Види G. Von Rad, *цитирано дело*, 49. Мудрост је за библијске писце уређење личног и социјалног живота по Божијим моралним законима, онако како су они протумачени у мудросном предању Израела (види L. C. Allen, *Psalms 101-150*, Word Biblical Commentary 21, Waco, Texas 1983, 89).

¹⁵ Иако Пс. 111 почиње као Псалам у коме се индивидуа захваљује Богу за избављење из неке непријатне или опасне ситуације (уп. Пс. 22, 23), Псалмиста нам одмах ставља до знања да у Пс. 111 није посредни акт индивидуалне побожности, већ исповедање заједнице верних и захваљивање Богу за све што је учинио за Израил у току историје спасења. О значају заједнице правих као субјекта који исповеда захвалност Богу у Пс. 111 види Н. J. Kraus, *Psalmen II*, Neukirchen 1961, 766.

назива „сабор” (συναγωγή) овај скуп се назива и „савет правих”, чиме се појам „правост”¹⁶ смешта у оквире славословља Бога од стране људи окупљених у ту сврху.

Која је последица интертекстуалног читања Карејског Типика од стране монаха подвижника у светлу почетка 111. Псалма, на шта је монах упућен, као што смо већ нагласили, почетним цитатом у Карејском Типику (Пс. 111, 10)¹⁷? Одговор се сам намеће. Као што Пс. 111, 1 упућује да је цео 111. Псалм хваљење Бога од стране скупа правих, а не појединаца, тако и Карејски Типик установљује општежителни, а не строго пустињачки карактер монашког подвизавања. Свети Сава описује подизање у Кареји „светога општежитија...за стан двојници или тројници”. Као што лепо примећује Д. Богдановић, „Карејски Типик је превод са некога стандардног грчког пустињачког, скитског типика, написан...за живот двојнице или тројнице монаха...Одликује се тиме што тежњу за усамљеношћу, за правим пустињаштвом, коригује удруживањем двојнице или тројнице монаха”¹⁸. Контекст „заједнице правих” (Пс. 111, 1), окупљених ради одавања хвале Господу, представља могуће објашњење разлога зашто Свети Сава коригује строго пустињачко подвижништво општежићем у Кареји. Истовремено, сваки монах који обитава у Кареји са другим подвижницима, гледао би на своје саподвижнике и на себе као на „савет правих”, по речима Пс. 111, 1, чиме би се учврстиле духовне везе између саподвижника.

2. Други стих 111. Псалма даје разлог захваљивања Богу од стране Псалмиста. „Велика су дела Господња” (Пс. 111, 2а) и као таква представљају непресушну тему размишљања, као израз воље Божије.

¹⁶ Придеву «прав» одговара грчки придев εὐθύς, као превод јеврејског придева רָצוּ

¹⁷ Наведена методологија интертекстуалног читања Карејског Типика у светлу Пс. 111,1, произилази, као што смо рекли, из улоге стиха Пс. 111, 10 као везивног ткива које спаја Пс. 111 са Карејским Типиком. Занимљиво је да потврду везе између почетног цитата Карејског Типика (Пс. 111, 10) и Пс. 111, 1 налазимо у јеврејском тексту (МТ) Псалма. У изразу из Пс. 111, 10 «Хвала Његова остаје у век века», реч «хвала» представља превод јеврејске именице техилла, која је истог корена са узвиком хвале на почетку јеврејског текста Псалма Ну халелу ја. Пошто и Пс. 111, 1 и Пс. 111, 10, као почетни и крајњи стих 111. Псалма, садрже изразе са заједничким кореном халал (хвалити, захваљивати), можемо да закључимо да наведени изрази служе као *inclusio*, повезујући тако не само семантички већ и текстуално стихове Пс. 111, 1 и Пс. 111, 10 (види М. Dahood, *Psalms 101-150*, The Anchor Bible 17A, Doubleday, Garden City, New York 1970, 125). Наравно, све ово речено за брижљиво конструисану структуру Пс. 111, кроз коју се види веза између првог и последњег стиха Псалма, тешко да има икакве везе са Светим Савом и карејским подвижницима, јер једноставно нису читали Пс. 111 на јеврејском. Ипак, вреди – ако ништа онда бар због занимљивости информације – запазити поменути *inclusio*, а самим тим и семантичку повезаност крајњих стихова 111. Псалма на јеврејском тексту.

¹⁸ Д. Богдановић, *цитирано дело*, 147.

Синтагма „дела Божија” може да има широку лепезу значења, описујући дејство Божије у животу појединца (Пс. 28, 5), над стихијама природе (Пс. 46, 9) или у догађајима историје спасења (Пс. 107, 24). Тематска заокупљеност Пс. 111 Изласком из Египта, Синајем и запоседањем Ханаана чини као релевантно тумачење израза „дела Божија” (Пс. 111, 2) опис догађаја у Neilsgeschichte Израилља, којим је маса избеглих робова из Египта конституисана као народ Божији¹⁹.

Функција Пс. 111, 2 у контексту Карејског Типика би била да инкорпорира делатност Светог Саве при установљењу Кареје у „велика дела Господња” која се славе у Пс. 111, 2. На тај начин Свети Сава свесно призива ауторитет „дела Божијег” када у Карејском Типику приповеда како „подигох манастир свети, дом пресвете Владичице наше Богородице, Приснодјеве Марије, светога општежитија... Потом, опет, подигох и овде у Ораховици место за тиховање”. На тај начин подизање Кареје није један обичан подухват, већ наставља низ „дела Божијих”. У овом контексту можемо да разумемо и зашто Свети Сава, пишући Карејски Типик, свесно издваја карејску келију не само од власти хиландарског игумана, већ и од власти протоса, чиме заснива нови тип самосталне установе на Светој Гори²⁰. Овој изузетно самопоузданој и свесној пракси Свети Сава, тада један двадесетпетогодишњи монах, даје библијске димензије, приказујући Кареју у светлу библијског светог места, посвећеног Богу и у функцији олтара. Зато над њом не може да има власт нико други (од људи, дакле ни хиландарски игуман ни протос) и њој морају да приносе дарове²¹.

Опис установљења карејске испоснице у светлу библијских „дела Божијих” има за последицу и јединствен став подвижника у њој, а и шире хиландарских монаха, према установитељском делу Светог Саве. Као што су монаси - подвижници дужни да испитују (созерцавају) велика „дела Божија” (Пс. 111, 2), исто тако су дужни да испитују и последње од „великих дела Божијих” – установљење Кареје од стране Светог Саве. На овај начин Свети Сава подстиче како хиландарске монахе тако и подвижнике у Кареји да непрестано ишчитавају и созерцавају садржај Карејског Типика, јер се у њему описује последње „дело Божије”.

3. У следећем стиху (Пс. 111, 3) тврди се да су „Слава и величанство дело Његово”, као и да Његова правда, која се огледа у „делима Божијим” као интервенцијама у корист Изабраног Народа, „остаје у век века”. Израз „слава и величанство” је нарочито познат

¹⁹ A. A. Anderson, *Psalms (73-150)*, The New Century Bible Commentary, Eerdmans, Grand Rapids, Michigan/ Marshall, Morgan & Scott, London 1989, 773.

²⁰ Види Љ. Јухас Георгиевска, «Књижевни рад Светог Саве», предговор у Свети Сава, *Сабрана дела*, Политика/Народна књига, Београд 2005, 10–11.

²¹ «И што се налази у тој ћелији, било вино, било воће, да не узима наш манастир ништа од тога, нити другима да не даје, већ напротив, да се ту даје из нашег манастира...».

монасима, јер га слушају на сваком вечерњу у првом стиху 104. Псалма. Ту се односи на опис уређења света од стране Бога и има изразито космолошку ноту. Стварање света, као једно од дела Божијих, рефлектује праведност Божију која остаје у век.

Стих Пс. 111, 3 асоцира, у контексту Карејског Типика, да као што су сва остала „дела Божија” у век векова, тако и грађење Карејске испоснице – као последње „дело Божије” – је назначено за век векова. У том светлу могло би се разумети инсистирање Светог Саве на непроменљивости устава Карејског Типика. „Овај, дакле, устав појања и јела написасмо. Молим и захтевам да буде непроменљив, сем ако у болест падне; тада, колико снага може”.

4. Сврставање градње Карејске испоснице у „дела Божија” и дужност испитивања (созерцања) „дела Божијих” имају за последицу значај теме сећања, спомена. Када говори о „спомену чудеса” Божијих (Пс. 111, 4), Псалмиста највероватније има на уму празник Пасхе као богослужбени оквир у коме је рецитовано предање о избављењу из Египта²², о чему се говори у следећим стиховима 111. Псалма. У овом контексту помен „чудеса”, којима Бог показује своје милосрђе према Изабраном Народу (Пс. 111, 4б), се односи на чудесне интервенције Бога приликом изласка Јевреја из Египта, које представљају историјску подлогу за њихово ритуално „сећање” у оквиру празника Пасхе²³.

Читање Карејског Типика у светлу Пс. 111, 4 упућује нас на значај Пасхе у Карејском Типику. Пошто је, по речима Светог Саве, Карејски Типик „устав појања и јела”, онда је начину исхране подвижника у њему посвећено доста простора. Значај Пасхе се, сходно томе, огледа у специфичној исхрани којој су подвргнути подвижници „у пост велики”, тј. у Васкршњи пост. Занимљиво је да се за „пост Рођења Христовог” као и за „пост светих Апостола” прописује уобичајена исхрана, као и у све остале обичне дане. Једино се строжим постом издваја у Карејском Типику велики Васкршњи пост, чиме Свети Сава указује на централни значај Васкрса, као хришћанске Пасхе, у богослужбеном животу карејских подвижника.

5. Библијска тема сећања на чудеса Божја приликом избављења из Египта се наставља и у стиху Пс. 111, 5, где се описује храњење Израиља у пустињи манном послатом од Бога (Изл. 16)²⁴. Израиљци,

²² Види А. Weiser, *цитирано дело*, 87.

²³ Види М. Dahood, *цитирано дело*, 123; А. Lauha, *Die Geschichtsmotive in den alttestamentlichen Psalmen*, Helsinki 1945, 53; Н. W. Wolff, «Psalm 111», у зборнику чланака G. Eichholz (ed.), *Herr, tue meine Lippen auf*, Emil Mueller Verlag, Wuppertal-Barmen, 1961, 238; L. C. Allen, *цитирано дело*, 89.

²⁴ Види А. Lauha, *цитирано дело*, 83; Н. J. Kraus, *цитирано дело*, 768; J. B. Coffman, *Psalms 73-150*, Abilene Christian University Press, Abilene, Texas 1992, 314; C. F. Keil-F. Delitzsch, *Commentary on the Old Testament in 10 Volumes – Volume I (The Pentateuch)*, Eerdmans, Grand Rapids, Michigan 1988, 198; K. Seybold, *Die Psalmen*, Mohr-Siebeck, Tuebingen 1996, 442.

као примаоци хране, названи су у Пс. 111, 5а „они који Га се боје”, чиме се стих Пс. 111, 5 тематски везује за стих Пс. 111, 10, где је страх Господњи почетак мудрости²⁵.

Ова тематска повезаност стиха Пс. 111, 5 са стихом Пс. 111, 10, који је и почетак Карејског Типика, још експлицитније указује на интертекстуално читање и разумевање Карејског Типика у светлу Пс. 111. Конкретно, заповест Светог Саве о снабдевању храном Карејске испоснице из Хиландара²⁶ било би схваћено по угледу на снабдевање Израилља манном, чиме би Свети Сава својој заповести („ову заповест дајем”) обезбедио изразито библијску парадигму. Представљањем своје заповести у светлу библијског примера Свети Сава је могао да избегне проблематично тумачење његове заповести од стране хиландарског игумана, који је лако могао да је интерпретира као установљење власти паралелне игуманској²⁷. Жељени резултат библијске реминисценције у датом случају би био мир међу манастирском браћијом и складни односи између манастира и Кареје.

6. У следећем стиху 111. Псалма описују се већ наведена „дела Господња” (уп. Пс. 111, 2), у којима се показује моћ Господња, као тема објављивања Божијег своме народу (Пс. 111, 6а). Исто тако, у следећем полустиху Псалма назначује се сврха величанствених дела Божијих, а то је давање Израилју у наслеђе земље (имовине) незнабожачких народа (Пс. 111, 6б).

У светлу Пс. 111, 6 у Карејском Типику се наглашавају два елемента. Као прво, ако у величанствена „дела Божија”, као што смо раније видели, спада и установљење карејске испоснице, онда је садржај објављивања „дела Божијих” у Карејском Типику нарација Светог Саве о установљењу карејске испоснице. Исто тако синтагма „народ свој (Божији)”, која се у контексту Пс. 111, 6 односи на Израил, у Карејском Типику упућује на подвижнике у Кареји као и на хиландарске монахе, из чијих се редова уосталом и бирају подвижници карејске испоснице. Као што старозаветни Израил слуша рецитал „дела Божијих”, исто тако и хиландарски монаси и подвижници у Кареји слушају у Карејском Типику рецитал „дела Божијих” учињених кроз Светог Саву, тј. установљење карејске испоснице.

²⁵ Види о повезаности стихова Пс. 111, 5 и Пс. 111, 10 у светлу теме страха Божијег у А. А. Andersen, *цитирано дело*, 774.

²⁶ Види цитат о снабдевању храном Карејске испоснице из Хиландара у фусноти 20.

²⁷ Свети Сава установљењем Карејске испоснице не жели да створи паралелни орган игумановој власти, већ да подстакне добровољно снабдевање храном Кареје од стране Хиландара, по угледу на библијско храњење Израилља од стране Бога у пустињи. Зато Свети Сава не заповеда само, већ и, својством мудрог педагога, паренетски подстиче игумана и браћију Хиландара да «ако чиме буду могли да помогну брату који живи у ћелији овој, верујем у Бога да вам неће недостати прегршт брашна ни чанак уља, ако и моју, макар и грешну молитву, хоћете да имате у помоћ себи».

Као друго, у стиху Пс. 111, 6 битан је и појам наслеђа, као један од кључних библијских појмова за означавање Обећане Земље. У садржају Карејског Типика псаламском појму наслеђа би одговарало схватање карејске испоснице као дароване од Бога територије, на којој су назначени да живе карејски подвижници. Другим речима, Свети Сава би библијском типу настањивања Израиља у Обећаној Земљи поставио као антитип боравак карејских подвижника у Кареји.

7-9. У следећа три стиха 111. Псалма описује се давање Закона (Торе) на Синају, као последњи од традиционалне тријаде „дела Божијих”, наиме Изласка, давања Закона на Синају и давања Обећане Земље. Оно што се нарочито наглашава у овим стиховима је вечни карактер заповести Божијих (Пс. 111,8а. 9б). Вечности заповести Божијих у Пс. 111, 7-9 одговарао би вечан карактер заповести Светог Саве у Карејском Типику, што смо већ поменули анализирајући Пс. 111, 3. И док се у Пс. 111, 3 говори о вечности „дела Божијих”, у Пс. 111, 7-9 се експлицитно описује вечност заповести Божијих, са којима је могуће упоредити вечни карактер „устава појања и јела” у Карејском Типику.

Тек после ових девет стихова, у којима се описује традиционални рецитал „дела Божијих” у догађајима Изласка из Египта, давања Закона на Синају и давања Обећане Земље, долази стих Пс. 111, 10, којим Свети Сава уводи читаоца у Карејски Типик. Интертекстуална методологија коју смо користили при разумевању садржаја Карејског Типика кроз садржај 111. Псалма даје нам очит одговор на питање које смо поставили у подјединици Б: који је садржај мудрости описане у Пс. 111, 10а? Ту се не ради ни о каквој светској мудрости, или како то Апостол Павле каже „мудрости овога века” (1 Кор. 2,6)²⁸, већ је то познавање, испитивање (Пс. 111, 2) и величање (Пс. 111, 1) великих „дела Божијих”, а неопходан услов за то је поседовање страха Божијег. Пошто је, као што смо видели, установљење карејске испоснице схваћено као једно од „дела Божијих”, онда је мудрост у Карејском Типику схваћена као испитивање (созерцање) и величање установљења карејске испоснице од стране Светог Саве.

Г. Уместо закључка наставак: Пс. 112 и Карејски Типик

Анализом целокупног 111. Псалма и његове интертекстуалне везе са Карејским Типиком било би логично да завршимо овај рад, на

²⁸ Да Свети Сава, као ни Псалмиста, не подразумева некакву секуларну мудрост јасно се види из самог Карејског Типика. Непосредно после цитата стиха Пс. 111, 10, Свети Сава објашњава тај псаламски цитат једним другим библијским цитатом, овога пута из Новог Завета. Ради се о цитату стиха 1 Кор. 2, 9 («Што око не виде, и ухо не чу, и у срце човеку не дође, оно припреми Бог онима који га љубе»). Контекст тог стиха је супротстављање Мудрости Божије (θεοῦ σοφίαν) мудрости овога света, као и непојмљивост Мудрости Божије мерилима и стандардима обичне људске мудрости.

шта би нас обавезао и наслов овог чланка. Међутим, специфична методологија коју смо усвојили приликом анализе почетка Карејског Типика чини завршетак нашег истраживања на овом месту једним усиљеним чином, који би вештачки прекинуо ток мисли и тематско јединство Пс. 111 и Пс. 112. То се најбоље види у првом стиху следећег 112. Псалма, који за тему има страх Господњи, баш као и завршни стих 111. Псалма²⁹. На тај начин тема страха Божијег обележава крај 111. и почетак 112. Псалма, чиме функционише као везивно ткиво ова два толико сродна Псалма³⁰. Скоро једногласном консензусу савремених истраживача на ову тему³¹ треба додати вековима старије опажање Св. Јована Златоуста о органској кохезији два поменута Псалма, који чине једно тело управо повезивањем као у зглобу стихова Пс. 111, 10 и Пс. 112, 1³².

Да је овај приступ нашој теми оправдан следи и из раније напоменутог значаја и неупоредиве фреквенције читања Псалама у карејској испосници. Ако су карејски подвижници морали сваки дан да прочитају цео Псалтир, онда је тешко претпоставити да су прекидали читање код стиха Пс. 111, 10. Много је логичније претпоставити да су следили природан наративни и тематски ток и настављали читање 112. Псалма, доживљавајући их, баш као и Св. Златоусти, као једну непрекидну целину. Отуда не смемо да се задржимо само на интертекстуалном читању Карејског Типика кроз садржај 111. Псалма, већ је потребно да, ако желимо да будемо верни установљеној методологији, у ово интертекстуално читање Карејског Типика укључимо и садржај 112. Псалма.

1. Тема страха Божијег доминира и у првом стиху 112. Псалма. „Блажен је човек (μακάριος ἀνὴρ) који се боји Господа, у заповестима Његовим има вољу врло”. И док се у претходном Псалму тема

²⁹ Чињеница да Пс. 112 почиње тамо где се завршава претходни Псалм чини 112. Псалм неком врстом елаборације Пс. 111. О овоме види J. W. Rogerson- J. W. McKay, *Psalms 101-150*, The Cambridge Bible Commentary, Cambridge 1977, 71.

³⁰ Сродност 111. и 112. Псалма не огледа се само у тематским паралелама већ и у стилистичкој композицији, јер су оба Псалма компонована у форми акростиха.

³¹ Види M. Dahood, *цитирано дело*, 127. Вероватно најупечатљивија формулација сличности 111. и 112. Псалма долази из пера великог немачког старозаветника Ци-мерлија, који их назива «близаницама» у W. Zimmerli, «Zwillingspsalmen», у *Wort, Lied und Gottesspruch*, Festschrift fuer J. Ziegler, Wuerzburg 1972, 105–113.

³² Види коментар Св. Златоуста на први стих 112. Псалма у PG 55,290: «Σφόδρα μοι δοκεῖ τῷ τέλει τοῦ πρὸ τούτου ψαλμοῦ ἐπεσθαι τὸ προοίμιον, καὶ ὡσπερ ἐν σώμα εἶναι συνεχές καὶ συνημμένον. Ἐκεῖ μὲν γάρ φησιν, *Ἀρχὴ σοφίας φόβος Κυρίου*, ἐνταῦθα δὲ, *Μακάριος ἀνὴρ ὁ φοβούμενος τὸν Κύριον*, ἑτέροις μὲν ῥήμασι, τοῖς δὲ αὐτοῖς νοήμασι παιδεύων τοῦ θεοῦ τὸν φόβον». У слободном преводу: «Јако ми се чини да крај претходног псалма функционише као проемијум (овог), и да су као једно тело целовити и компактни (узглобљени). Јер док се на првом месту каже, *Почетак мудрости (је) страх Божији*, на овом се каже, *Блажен (је) човек који се боји Господа*, другим речима (глаголима) а истим значењем подучавајући страх Божији».

страха Божијег везује за мудрост, у Пс. 111, 1 представља исходиште људског блаженства. Видели смо да Пс. 111 припада такозваним Тора псалмима. То исто важи и за 112. Псалм, што се потврђује самим почетком Псалма. Израз „блажен је човек” (μακάριος ἄνθρωπος) упућује на почетак целокупног Псалтира, на почетак првог псалма („Блажен је човек [μακάριος ἄνθρωπος] који не иде на веће безбожника”), који је Тора псалм *par excellence*. Упућеност на поштовање Торе се у 112. Псалму огледа већ у првом стиху, где се каже да у заповестима Божијим треба да буде воља човека који има страх Божији (Пс. 112, 1б). И други полустих првог стиха 112. псалма упућује на сличност са Пс. 1, јер се у Пс. 1, 2 појављује скоро истоветан израз: „у закону Господњем је воља његова”³³.

Зашто смо инсистирали у анализи Пс. 112, 1 на повезаности са првим Псалмом? Разлог је пракса непрекидног читања Псалтира од стране карејских подвижника, чиме би их уводни цитат Карејског Типика упутио не само на повезаност 111. и 112. Псалма, већ би их асоцирао на њима толико познат, свакодневно читан, почетак целокупног Псалтира, наиме Пс. 1, 1–2. Непрестано изучавање Закона Божијег (Торе) је основно занимање праведног човека у Пс. 1, 1–2³⁴. Сходно томе, свакодневно читање Псалтира од стране карејских подвижника би имало за последицу да тема страха Божијег, која је везана у Пс. 112, 1 (уп. Пс. 1, 1–2) за чување заповести Божијих, буде, кроз интертекстуално читање Карејског Типика са Пс. 111–112, интерпретирана у светлу чувања заповести које је Свети Сава назначио у Карејском Типику. И не само то, већ би природна асоцијација 111. и 112. Псалма са Пс. 1 учинила изванредан утисак на карејске подвижнике да не само ова два Псалма, већ и цео Псалтир – са почетним првим Псалмом – има за централну тему очување заповести Божијих³⁵, које су у контексту Карејског Типика заповести Светог Саве манастирској братији и карејским подвижницима. На овом месту не можемо да се отлемо утиску да је Свети Сава био не само одличан познавалац Псалтира,

³³ Тематска истоветност Пс. 112, 1б са Пс. 1,2, по којој су оба псалма сведочанство да је воља блаженог човека усредсређена на изучавање Закона и заповести Божијих, огледа се у грчком језику Септуагинте (Пс. 112, 1б: «ἐν ταῖς ἐντολαῖς αὐτοῦ θελήσει σφόδρα»// Пс. 1, 2: «ἐν τῷ νόμῳ κυρίου τὸ θέλημα αὐτοῦ»).

³⁴ Види о значају непрекидног проучавања Торе у Пс. 1, 1–2 у Δ. Καϊμάκης, *Ψάλλω τῷ Θεῷ μου: Ὑπόμνημα σὲ ἐκλεκτοῦς Ψαλμοῦς*, SIMBO, Θεσσαλονίκη 1996, 294–295.

³⁵ Изузетно је занимљиво запазити чињеницу да је у савременом истраживању Псалтира дато врло интересно тумачење састава и расподеле Псалама, по коме је завршна, канонска форма Псалтира аранжирана тако да постави целокупан Псалтир у ерминевићке оквире такозване «побожности Торе». Другим речима, изражено је мишљење да је изузетно хетерогена компилација Псалама, који су настали у различитим временима од различитих писаца у различитим *Sitz im Leben*, аранжирана у садашњем облику на такав начин да би читаоцу дала ерминевићки кључ за његово разумевање. Овај ерминевићки кључ је централност заповести Торе у животу постегзилског јудаизма, што се огледа у смишљеном постављању такозваних Тора Псалама (пре свега Пс. 1, 19, 119, али и 111 и 112) на кључним местима

већ и да је изузетно плански и сврсисходно изабрао за почетак Карејског Типика стих из Псалама који ће му изванредно послужити као интертекстуални инструмент у циљу жељеног тумачења Карејског Типика од стране манастирске братије и карејских подвижника.

2. Ако је у Пс. 112, 1 описан значај чувања заповести од стране човека који се боји Бога, у следећем стиху слушамо о благослову којим је богобојажљиви благословен од стране Бога за верно чување заповести. Традиционални семитски благослов о вечном семену је резервисан за богобојажљивог човека; истовремено, Псалмиста назначује да ће читаво покољење „правих” да буде благословено. Тиме је човек који се боји Бога доведен у везу са заједницом „правих”, о којој смо видели да је реч у Пс. 111, 1. Другим речима, у Пс. 112, 2 описују се два субјекта: са једне стране имамо човека који се боји Бога и поштује заповести његове, а са друге стране имамо заједницу „правих” која ће бити благословена чувањем заповести од стране човека који се боји Бога.

У контексту Карејског Типика, интертекстуално читање Пс. 112, 2 има за последицу да као што чување заповести Божијих од стране човека који се боји Бога резултира у помоћи Савету Правих, тако и чување заповести Карејског Типика од стране богате хиландарске братије резултира њиховом помоћи „Сабору правих” (Пс. 111, 1), који су, као што смо видели, карејски подвижници.

3-4. Која је природа помоћи богобојажљивог човека „Сабору правих”? Док се у Пс. 112, 2 описује понашање богобојажљивог човека уопштеним цртама, у следећем стиху Псалмист спецификује одређену групу богобојажљивих, на коју се односе и наредни стихови Псалма. Стих „Слава и богатство је у дому његовом, и правда његова остаје у век века” (Пс. 112, 3) може да се односи једино на богате и економски утицајне чланове друштва. Занимљиво је да се његова праведност описује у Пс. 112, 3б истоветним терминима као и праведност Божија у претходном Псалму (Пс. 111, 3). Као што праведност Божија остаје у век векова, исто тако и праведност богобојажљивог и богатог човека остаје у век века³⁶. Видели смо у Пс. 111, 3 да се праведност

у Псалтиру, чиме би тематска разноликост Псалтира била унифицирана концентрацијом на Тору, на заповести Божије. Више о овој теми види J. L. Maas, «The Place of Torah-Psalms in the Psalter», *Journal of Biblical Literature* 106 (1987), 3–12; W. Brueggemann, *Theology of the Old Testament: Testimony, Dispute, Advocacy*, Fortress Press, Minneapolis 1997, 591–592. Тешко је отети се утиску да је Свети Сава размишљао на сличан начин, изабирајући за мисао-водиљу читања Псалтира у карејској испосници стих (Пс. 111, 10) који природно води закључку о централном значају чувања заповести, у случају Карејског Типика заповести Светог Саве манастирској братији и карејским подвижницима.

³⁶ Зато није претерано рећи да је «праведност» централна тема оба Псалма, са тим што се у Пс. 111 описује праведност Божија у помоћи немоћном Израилу, док се у Пс. 112 та Божија праведност (јевр. цедака) рефлектује у праведности богатог човека кроз помоћ потребитим члановима «сабора правих». Види K. Seybold, *цитирано дело*, 443.

Божија не схвата апстрактно или метафизички као својство Бога ван историје спасења, већ се изједначава са „делима Божијим”, којима Јахве помаже и спасава Израил. На исти начин би требало схватити и праведност богобојажљивог човека који се описује у Пс. 112,3, дакле као праведност која се остварује у његовим „делима” помоћи, очигледно члановима заједнице којима је потребна помоћ. На то упућује стих Пс. 112, 4 где се заједница правих, „Сабор правих”, назначује као прималац помоћи од стране богатог богобојажљивог човека. Управо описујући пружену помоћ „Сабору правих” од стране богобојажљивог богатог човека, Псалмист још једанпут описује његове особине на истоветан начин којим је у претходном Псалму описао Бога (Пс. 111, 4)³⁷. Очигледно је да у мисли Псалмисте понашање богобојажљивог човека мора да буде аналогно понашању Бога.

Интертекстуално читање Карејског Типика у светлу Пс. 112, 3–4 би имало за последицу да се схвати као апел богатом хиландарском братству (игуману) за помоћ карејским подвижницима. Библијски контекст овог апела би имао изванредан психолошки ефекат на циљну групу, на челу са игуманом богатог хиландарског манастира. Као што се помоћ богатог и богобојажљивог човека „Сабору правих” упоређује са „делима Божијим” учињеним Израилу, исто тако и помоћ богатог манастира се упоређује како са делима богатог богобојажљивог човека из Пс. 112, 3–4, тако и са „делима Божијим” из Пс. 111, 3–4.

5. У стиху Пс. 112,5 се експлицитно описује врста помоћи богобојажљивог човека „Сабору правих”, која је била имплицитно присутна у два претходна стиха. „Добар је човек који милује (οἰκτεῖρων) и позајмљује” (Пс. 112, 5). Описана милосрдност из претходног стиха конкретно се појављује у позајмљивању, тј. у економском давању, економском помагању „Сабору Правих” у стиху Пс. 112, 5. Паралела са 111. Псалмом указује на карактер економске помоћи. У Пс. 111, 5 описује се Бог као давалац хране. Паралелно приказивање милосрдности Бога (Пс. 111, 4) и милосрдности богобојажљивог човека (Пс. 112, 4) има за последицу и паралелу у начину њихове помоћи потребитима. Ако Бог даје храну Израилу (Пс. 111, 5), логично је закључити да се економска помоћ богатог и богобојажљивог човека (Пс. 112, 5) такође односи на храну коју даје „Сабору правих”.

Овакво тумачење Пс. 112, 5 је изузетно битно у контексту Карејског Типика. Свети Сава не даје само заповест о издржавању

³⁷ Као што је Бог описан као «милостив и милосрдан» (Пс. 111, 4: «ἐλεῆμων καὶ οἰκτίρων»), исто тако и човек који се боји Бога је описан као «милостив и милосрдни» (Пс. 112, 4: «ἐλεῆμων καὶ οἰκτίρων»). Опис Бога у Пс. 111, 4 представља традиционални опис Бога везан за историју изласка из Египта и боравка у пустињи. У Изл. 34, 6 Бог се објављује Мојсију као «οἰκτίρων καὶ ἐλεῆμων», што је још један показатељ да Пс. 111 тематски обрађује догађаје из традиционалне тријаде Божијих интервенција у корист Израиља, као што смо то већ нагласили.

карејске испоснице од стране Хиландара. Као мудар педагог и психолог, Свети Сава непосредно после те заповести апелује на вољу игумана и братије „ако чиме буду могли да *помогну*³⁸ брату који живи у ћелији овој, верујем у Бога да вам неће недостати прегршт брашна ни чанак уља...”. Свети Сава апелује на игумана и братију богатог Хиландара да економски помогну карејске подвижнике снабдевањем храном, по угледу на доброг и милосрдног човека из Пс. 112, 5. Тематска повезаност 111. и 112. Псалма проширује до крајњих граница наведену паралелу. Као што добри, богобојажљиви и богати човек даје храну „Сабору правих” (Пс. 112, 5) по угледу на Бога, који даје храну Израиљу (Пс. 111, 5), тако исто и богати и богобојажљиви игуман и братија Хиландара позивају се да дају намирнице карејским подвижницима.

6. Економско давање (хране) од стране богатог и богобојажљивог човека ће резултирати вечним споменом праведног дародавца (Пс. 112, 6б: „У спомен вечни биће праведник”). Увођењем теме спомена Псалмист још једанпут повлачи паралелу праведног богобојажљивог дародавца са Богом који даје храну Израиљу. Као што је Бог учинио спомен чуда својих (Пс. 111, 4) давањем хране Израиљу (Пс. 111, 5), тако исто ће и спомен праведног дародавца бити вечан. На овај начин Псалмист дефинише појам праведности (*δικαιοσύνη*) давањем потребитима од стране економски утицајних чланова заједнице, што за њега представља једини начин имплементације праведности у људском друштву³⁹. То и јесте садржај заповести Божијих, воље Божије.

У светлу Карејског Типика стих Пс. 112, 6 има паренетску функ-цију, као подстицај хиландарском игуману и братији да помогну у храни карејске подвижнике да би њихов спомен, као спомен праведника из Пс. 112, 6, био вечан. Праведност игумана и манастирске братије Свети Сава везује за чин давања потребитима, тј. карејским подвижницима.

7-8. После подстицаја на давање, Псалмиста описује у следећа два стиха (Пс. 112, 7-8) награду богатом дародавцу од стране Бога. Утврђеност срца човека који се боји Бога и нада у Њега има за последицу да се не плаши својих непријатеља. Страх Божији изгони страх од непријатеља, страх од људи.

На исти начин, благослови присутни у Пс. 112, 7-8 могу да се примене, у интертекстуалном читању Карејског Типика кроз Пс. 112, на благослове које обећава Свети Сава хиландарској братији и игуману ако помогну карејске испоснике. Занимљиво је да овим благословима Божијим из Пс. 112, 7-8 у Карејском Типику кореспондирају благослови и помоћ молитве Светог Саве. После подстицаја игуману и братији манастира Хиландара да помогну карејску испосницу у намир-

³⁸ Реч је назначена од аутора чланка.

³⁹ О оваквом тумачењу Пс. 112 види W. Brueggemann, *цитирано дело*, 463-464.

ницама, Свети Сава наглашава да то треба да ураде „...ако и моју, макар и грешну молитву, хоћете да имате у помоћ себи”.

9. Слично петом стиху, у Пс. 112, 9 се описује „давање убогима” од стране богатог богобојажљивог човека. Овај чин показује његову праведност која остаје у века (Пс. 112, 3), као и његову моћ.

Ако читамо Карејски Типик у светлу Пс. 112, 9, лако је извести закључак да се игуману и братији хиландарског манастира, слично богатом богобојажљивом човеку из Пс. 112, приписује праведност управо у моменту давања намирница „убогим” карејским подвижницима.

10. Коначно, последњи стих 112. Псалма описује став безбожника, чије намере доживљују неславан завршетак. Увођење на овом месту типског лика безбожника има за циљ да га супротстави парадигматском лику праведника, чије је понашање описано у претходних девет стихова 112. Псалма. Занимљиво је да је иста тематика присутна у већ помињаном Пс. 1, где се такође супротстављају парадигматски типови безбожника и богобојажљивог човека (Пс. 1, 6), етичком поруком о пропасти путева безбожничких насупротив благослову који ужива богобојажљиви човек.

У контексту Карејског Типика завршни стих 112. Псалма имао би за циљ да предочи игуману и манастирској братији у који парадигматски тип би сврстали себе у случају да не поштују заповести из Карејског Типика и да не помогну економски, у намирницама карејске подвижнике. Таквим нежељеним понашањем би сврстали себе у безбожнике, чије жеље пропадају, насупротив праведном дародавцу чија правда остаје у века.

Д. Закључак

За Светог Саву, као и за библијске писце, којима је очигледно много дуговао у свом књижевном стваралаштву, почетак неког текста није само један његов део, упоредив са осталим деловима. Нити почетак текста има само хронолошки или наративни приоритет у односу на остатак текста. За Светог Саву је почетак Карејског Типика брижљиво одабрани библијски цитат који има две истовремене функције. Прво, сврха му је да као почетак текста укаже читаоцу на основну поставку кроз коју треба да чита и разуме преостали текст. Почетак Карејског Типика има не само хронолошки већ и ерминевтички приоритет у односу на његов остатак.

Друго, брижљивим и сврсисходним одабиром стиха Пс. 111, 10 за почетак Карејског Типика, Свети Сава наводи хиландарску братију и карејске подвижнике, изузетно верзиране у читању Псалама, да читају Карејски Типик у светлу тог стиха. Пошто је, међутим, монашка

пракса честог читања Псалтира интензивирана до крајњих граница у Карејском Типику наредбом о свакодневном читању целокупног Псалтира, Свети Сава је могао да рачуна да ће хиландарски монаси и карејски подвижници разумети стих Пс. 111, 10 не изоловано од свог наративног и тематског контекста, већ у склопу органског тематског јединства Пс. 111–112. На тај начин би навео своје читаоце да разумеју наредбе из Карејског Типика у светлу садржаја Пс. 111–112, чиме би олакшао рецепцију Карејског Типика од стране хиландарских монаха и карејских подвижника. Давајући за пример помоћ богатог човека сабору праведних (Пс. 112), која је паралелна опису помоћи Божије Израиљу при Изласку из Египта (Пс. 111), Свети Сава даје Карејском Типику изразиту библијску ноту, подстичући тако библијским примерима добротворно снабдевање Кареје од стране богатог манастира Хиландара.

ЛИТЕРАТУРА

- H. Gunkel, *Die Psalmen*, Goettingen 1926.
A. Lauha, *Die Geschichtsmotive in den alttestamentlichen Psalmen*, Helsinki 1945.
H. W. Wolff, „Psalm 111”, у зборнику чланака G. Eichholz (ed.), *Herr, tue meine Lippen auf*, Emil Mueller Verlag, Wuppertal-Barmen, 1961.
H. J. Kraus, *Psalmen II*, Neukirchen 1961.
J. Becker, *Gottesfurcht im Alten Testament*, Pontifical Biblical Institute, Rome 1965.
A. Weiser, *The Old Testament: Its Formation and Development*, Association Press, New York 1968.
M. Dahood, *Psalms 101-150*, The Anchor Bible 17A, Doubleday, Garden City, New York 1970.
W. Zimmerli, „Zwillingspsalmen”, у *Wort, Lied und Gottesspruch*, Festschrift fuer J. Ziegler, Wuerzburg 1972.
J. W. Rogerson- J. W. McKay, *Psalms 101-150*, The Cambridge Bible Commentary, Cambridge 1977.
G. von Rad, *Wisdom in Israel*, Abingdon Press, Nashville and New York 1978.
C. F. Keil-F. Delitzsch, *Commentary on the Old Testament in 10 Volumes- Volume I (The Pentateuch)*, Eerdmans, Grand Rapids, Michigan 1988.
A. A. Anderson, *Psalms (73-150)*, The New Century Bible Commentary, Eerdmans, Grand Rapids, Michigan/ Marshall, Morgan & Scott, London 1989.
L. C. Allen, *Psalms 101-150*, Word Biblical Commentary 21, Waco, Texas 1983.
Δ. Δόικου, *Εισαγωγή στην Παλαιά Διαθήκη: Ειδική Εισαγωγή*, Θεσσαλονίκη 1985.
J. L. Mays, „The Place of Torah-Psalms in the Psalter”, *Journal of Biblical Literature* 106 (1987).
Д. Богдановић, *Историја старе српске књижевности*, Српска књижевна задруга, Београд 1991.
А. Јевтић, *Свети Сава и Косовски Завет*, Српска књижевна задруга, Београд 1992.
J. B. Coffman, *Psalms 73-150*, Abilene Christian University Press, Abilene, Texas 1992.
K. Seybold, *Die Psalmen*, Mohr-Siebeck, Tuebingen 1996.

Δ. Καϊμάκης, *Ψάλλω το Θεό μου: Υπόμνημα σε εκλεκτούς Ψαλμούς*, SIMBO, Θεσσαλονίκη 1996.

W. Brueggemann, *Theology of the Old Testament: Testimony, Dispute, Advocacy*, Fortress Press, Minneapolis 1997.

Ι. Φούντας, „Η λειτουργική χρήση του Ιερού Ψαλτήρα”, у зборнику радова *Ιερουργείν το Ευαγγέλιον- Η Αγία Γραφή στην Ορθόδοξη Λατρεία*, Πρακτικά Ε΄ Πανελληνίου Λειτουργικού Συμποσίου Στελεχών Ιερών Μητροπόλεων, Αθήνα 2004.

Свети Сава, *Сабрана дела*, Политика/ Народна књига, Београд 2005.

Љ. Јухас Георгиевска, „Књижевни рад Светог Саве”, предговор у Свети Сава, *Сабрана дела*, Политика/ Народна књига, Београд 2005.

Нови Завет, Псалтир, Молитвеник, Издавачки Фонд Српске Православне Цркве Архиепископије Београдско-Карловачке, Београд 2008.

Darko Krstić

THE IMPORTANCE OF QUOTATIONS FROM PSALM 111 IN THE PROLOGUE OF THE KARYES TYPICON

Summary

In the article the author investigates the intertextual reading of the Karyes Typicon through the lenses of its beginning - the scriptural citation of Ps. 111,10. The extreme frequency of the Psalms reading in the monastic life, as well as in the Typicon is the presupposition for our intertextual investigation. This frequency was a very effective means for St. Sava to induce the monks of the monastery Hilandar, as well as the hermits in Karyes, to understand the Typicon not in light of one isolated biblical verse (Ps. 111,10), but holistically in the broader narrative and thematic context of this scriptural verse, which is the unity of the "twin" Psalms, Ps. 111–112. This intended methodology was introduced by St. Sava in order to smooth out the reception of the Typicon from the part of the brotherhood of the monastery Hilandar. St. Sava exemplifies the economic help of the monastery to the hermits in Karyes with God's help to Israel (Ps. 111) and with the analogous help of the rich upright man to the poor (Ps. 112). In this way, St. Sava presents His Typicon in a strong biblical light, instigating by the Biblical examples, well known to the monks, the willful supplying of Karyes by the monastery Hilandar.

Александра Костић-Тмушић¹

Универзитет у Приштини

Филозофски факултет

Катедра за српску књижевност и језик

НОВОБРДСКИ КЊИЖЕВНИЦИ XV ВЕКА

САЖЕТАК: Овај рад разматра дело, пре свега, двојице најзначајнијих новобрдских писаца у средњем веку, Димитрија Кантакузина и Константина Михаиловића из Островице. Они су живели и стварали у тешким временима за српски народ и српску књижевност уопште. Иако су стварали у тим смутним временима, оставили су нам вредно дело које се и данас са великим интересовањем чита и изучава.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Српска књижевност, Ново Брдо, средњи век, пропаст, страх, нада, избављење.

Српски градови у средњем веку, чине посебну врсту споменика културе нашег народа. Они су грађени у време када су такве грађевине биле неопходне. Град је у средњем веку био утврђење које је бранило насељено место. Остаци наших средњовековних градова (поред манастира) су сведочанства о времену када је Србија била на високом ступњу културе и уметности.

Један од највећих и најпознатијих средњовековних градова било је Ново Брдо. Подигнут је на Великој Планини, северно од Гњилана, а присједињен је Србији за време владавине краља Милутина (1282–1321). Први пут се помиње 1326. као град рудара, занатлија и трговаца. Тако је Ново Брдо постало раскрсница важних путева и један од највећих рударских центара Европе. Становништво је било шаролико. У њему се одвијао судар више култура и духовности.

У Новом Брду се производило чувено гламско сребро. Ова врста племенитог метала садржала је и до 33% злата. Савременици су га називали сребрним и златним градом. Град је имао свој статут, органе власти, ковницу и друге институције, и био изузетно богат. У њему се живело као и у другим, тада развијеним европским градовима.

Међутим, ово доба није трајало дуго. Слика великог и сјајног града почела је да бледи са почетком турских напада 1412. године, да би се коначан пад збио 1. јуна 1455. године.

У овим тешким временима, временима турског разарања, када је још увек било живо сећање на велики град, јављају се књижевници

¹ aktmusic@verat.net

који су оставили неприкосновено дело, дали печат времена у којем су живели и стварали и сведочанство о паду града и последњим временима, а то су, пре свих, Димитрије Кантакузин и Константин Михаиловић из Островице.

Димитрије Кантакузин најпознатији је писац XV века и први световњак у молитвеној црквеној поезији српске средњовековне књижевности, као и један од најугледнијих књижевних имена епохе у целини. О животу Димитрија Кантакузина се веома мало зна. Није посве поуздана година његовог рођења нити време кончине. Пореклом је Византинац и претпоставља се да је рођен око 1435. године у Новом Брду, где му је отац радио као цариник. Као Новобрђанин, био је у прилици да живо сведочи о свим искушењима и невољама што су овај славни град задесиле приликом најезде Османлија на српске земље и губитка слободе, након коначног пада Новог Брда 1455. Те историјске (не)прилике значајно су утицале и на промену књижевних токова и песничке поетике; на преуређење књижевне позорнице, чија је позадина, како запажа Драгиша Бојовић „осенчена изузетно тамним бојама друштвених превирања, губитком слободе, прогонима хришћана, присуством страха, предосећењем доласка последњих времена”², а Ново Брдо и Димитрије Кантакузин су управо типични представници тог новог стваралачког духовног амбијента у нашем искуству.

Кантакузин је био образован писац. Познавао је добро византијску књижевност, као и претходну хеленску. Говорио је грчки језик. Све ово, са несумњивим талентом који је поседовао, допринело је настанку вредних и драгоцених књижевних остварења. Најзначајније Кантакузиново песничко дело је *Молитва са умиљењем пресветој владичици нашој Богородици госпођи са малом похвалом*, затим *Посланице часноме међу свештеницима и доместику кир Исаји, те Житије св. Јовану Рилском и Канон св. Јовану Рилском*. Следи *Похвално слово светоме великомученику Димитрију Солунском, Кратка похвала св. архијереју и чудотворцу Христовом Николи, Тумачење о земљама Дакије, Молбени канон с похвалом пресветој владичици нашој Богородици*. Ђорђе Сп. Радојичић је приписао Кантакузину ауторство двеју песама: *Грубо, јер од незналице и Певам, опевам*.³

Молитва Богородици је веома популарно химнографско дело Димитрија Кантакузина, о чему сведочи мноштво преписа у више радакција (српска, бугарска, руска, румунска) и исто тако велики број радова/тумачења. Истовремено, она представља и јединствени жанр у словенској словесности XV века. У њој се препознају три књижевне врсте: молитва, плач и похвала. У стилском погледу је веома особено

² Драгиша Бојовић, *Песник будућег века*, Приштина, 1995, 13.

³ У: Ђорђе Сп. Радојичић, *Старо српско песништво IX-XVIII века*, Крушевац, 1966, 144-145.

песничко остварење у нашој средњовековној књижевности. Ова молитва је прва ритмичка, симболички правилно структурисана песничка творевина, исписана правим „гранесијем” („ред”, „низ”) у строфама (77 катренских строфа), са преовлађујућим дванаестерцем.

Молитва пресветој Богородици обилује, познатим у средњовековној молитвеној пракси, мотивима и средствима израза. Доминантна су три мотива у овој песми – молитви: осећање покајништва, слутња „последњих времена” и „страшног суда”, али и нада у вечно избављење након преобраћења и покајничке метаноје; ишчекивање остварења Божјег промисла.

Најобимнији и најразвијенији спис је *Посланица кир Исаији*, дело које се налази на самом врху српске епистоларне књижевности. У овом делу Димитрије Кантакузин пише о смрти, о тамним понорима и паклу са грешницима, крају света, али и о љубави, светлости и лепоти. „Његово поимање љубави је традиционално хришћанско, а својства су јој божанска”⁴, како запажа Драгиша Бојовић. Дело је написано у прози, али многи његови делови представљају песничке целине. У *Посланици кир Исаији* се од почетка до краја прожима критика на монахе, свештенике и негативне појаве у Цркви. Говори о Симонији, али и поставља питање: може ли обичан човек да говори о свим тим појавама? Иако се боји Божје казне, на крају века и дочеку „последњих времена”, Димитрије Кантакузин износи своје страхове, зебње и ставове. Казује нам о посрнућу свештенства, о свим греховима који могу да униште човекову душу. Међутим, не говори само о духовном страдању свештенства, већ и лаика.

Без обзира што је *Посланица* упућена одређеној личности, о којој мисли да је, можда, једна од ретких (поред светогорских монаха) која није огрезла у греху, она има за циљ да је и други прочитају и врате се на прави пут, јеванђелски пут, пут побожности и љубави.

Велика сродност се огледа у *Молитви Богородици* и *Посланици*. Сродност је у молитвеном, стилском изразу и атмосфери. Смрт и Страшни суд су неодвојиво присутни у оба остварења. На њих се гледа сасвим природно, реално. Димитрије Кантакузин је истој теми пришао на различите начине, кроз особене форме и прилоге.

У *Житију светом Јовану Рилском*, пак, наш писац описује пренос моштију светитеља, његов живот који је био непорочан, страдални и богоугодан. Све ово „освежава размишљањима о судбини српског народа, али и осталих православних народа на Балкану.”⁵ Најезду Османлија види као казну Божију за почињене грехе. Димитрије Кантакузин нема у себи гнева и мржње према освајачима. Житије завршава молитвом светитеља за грешне, православље и цркву.

⁴ Драгиша Бојовић, наведено дело, 83.

⁵ *Српска књижевност у 24 књиге*, књига 14, *Списи Димитрија Кантакузина и Владислава Граматика*, предговор др Јасмина Грковић-Мејџор, Београд, 1993, 17.

Житије светом Јовану Рилском заједно са *Канонем светом Јовану Рилском* заокружује циклус литургијских текстова о светом Јовану Рилском. *Канон* је састављен на традиционалној форми, песме имају по четири тропара, од којих је сваки четврти Богородичин. Код Димитрија Кантакузина су есхатолошки елементи и култ Богородице нераскидиво повезани. Богородичини тропари (које са заносом пева) и светлост нарочито се истичу у овом делу.

Најкраће сачувано Кантакузиново дело је *Спис о Дакијским земљама*. Ово дело је сведочанство о ауторовом широком образовању и интересовању за профане теме.

Димитрије Кантакузин се огледао и у жанру похвале. Написао је две похвале, *Димитрију Солунском* и *Николи Мирликијском*. Ове похвале нису у потпуности песничка остварења, већ се само поједини делови могу сврстати у поезију. У *Похвалном слову светом Димитрију Солунском* лирски елементи се најлакше препознају тамо где се Димитрије Кантакузин служи анафором. Почетак похвале има лирски тон, а последњи део похвале у коме се користи хајретизам „радуј се”, је најпоетичнији. Димитрије Кантакузин светог Димитрија Солунског истиче као наследника небеског царства, заступника безнадежних, спаситеља свих хришћана. Похвала се завршава оптимизмом, надом у будућу светлост и незалазну радост.

Друга похвала, *Кратко похвално слово светоме архијереју и чудотворцу Христовом Николи*, састоји се из два дела. У првом делу се истичу чудеса светог Николе, а у другом делу ређају се епитети светом Николи, где се каже да је он васпитатељ, показатељ, проводитељ, предводник и сл.

Можемо закључити да је Димитрије Кантакузин живео у времену када су турска освајања на Балкану и пад српске деспотовине наметали старој књижевности нове могућности развоја. Димитрије Кантакузин се уклапа у источнохришћанску концепцију развоја књижевности. Позадина овакве књижевности означена је губитком слободe, прогонима хришћана, присуством страха, предосећањем доласка последњих времена.

Кантакузин је теолошки и литерарно веома образован, загладан је у мрачне делове пакла и код њега преовладава есхатолошко и мистично расположење. Књижевно дело Димитрија Кантакузина нам пружа једну општу слику времена у ком је живео и стварао. Есхатолошка свест је изузетно утицала на тематско-идејну основу Кантакузиновог дела. Свет у којем је живео Димитрије Кантакузин био је испуњен осећањем пролазности. Грехове своје генерације „сублимирао је у лични грех. Општи страх од пропасти света песник транспонује у лични уметнички израз.”²⁴⁷

⁶ Драгиша Бојовић, *Српска есхатолошка књижевност*, Ниш, Косовска Митровица, 2004, 144.

Наративни реализам Константина Михаиловића

Поред Димитрија Кантакузина имамо још једног Новобрђанина, који је оставио дело несумњиве историјске и књижевне вредности. То је средњовековни прозаиста Константин Михаиловић. Рођен је око 1435. године у Островици, близу Новог Брда. Око места његовог рођења вођена је велика полемика у књижевноисторијским расправама, пошто је у средњем веку у Србији било више места са тим називом. Професор Ђорђе Радоичић дошао је до закључка да је реч о Островици украј Новог Брда и то је заиста и најприхватљивија претпоставка.

Живот Константина Михаиловића је био изузетно драматичан и богат. Живео је у времену када се Европа љуљала „под ударима олујног вихора који је запљускивао са југоистока. А Константин је био сведок, очевидац и учесник многих тадашњих збивања, која су остала у сећању као преломна, значајна, судбоносна”⁷, како запажа Ђорђе Живановић. Као младић заробљен је у Новом Брду и одведен у Турску ради јаничарства, те је као преобраћеник-јаничар учествовао у бројним окршајима: под Београдом, на Пелопонезу, у Малој Азији, у Влашкој. Командовао је турском војском у тврђави Звечај на Врбасу, у Босни, 1463. године. Звечај убрзо осваја угарска војска, а Константина одводе у ропство. У Угарској ће бити до 1468. године, када прелази у Пољску и постаје поданик пољског краља Казимира Јагјеловича и његовог сина Јана Олбрахта. Пред крај свог живота, крајем XV века, пише своје чувено дело *Јаничарове успомене*. Хроника је сачувана у више преписа.

Михаиловићево дело је специфично структурисано. Садржи предговор и 49 приповедних глава. У првим главама (I – VII) даје се преглед муслиманских народа и излаже њихова вера, са празничником. Од IX главе почиње историја турске државе, односно њених владалаца, од Османа, па све до османлијског продора на Балкан. Од тренутка када Турци први пут долазе у сукоб са Србима, а то је од XV главе, наш писац излаже историју Срба, од краља Милутина, преко Стефана Дечанског и цара Душана, говорећи о смрти краља Уроша, да би већи део хронике посветио кнезу Лазару, Косовском боју и Стефану Лазаревићу. Хроничар ће пропатити владавину Ђурђа Бранковића, а осврнуће се на извесна збивања у Мађарској и Пољској, где ће се посебно позабавити битком код Варне. Од XXV главе Михаиловић разматра турску историју за време Мехмеда II Освајача. Управо

⁷ Стара српска књижевност у 24 књиге, књига 15, Константин Михаиловић из Островице, *Јаничарове успомене или турска хроника*, предговор Ђорђе Живановић, Београд, 1986, 16.

у овоме делу износи и податке о себи, као и о освајању Цариграда, Новог Брда, Београда, а затим пише о ратовањима у Мореји, Трапезунту, у Влашкој и Босни.

Нарочито је занимљив и експресиван опис предаје Новог Брда. Будући сам сведок и учесник тих трагичних и тешких збивања, писац оставља изузетно сугестивне и узбудљиве странице своје хронике. По моделу експресионистичког приповедања Михаиловићеве „успомене“ представљају дело особеног и јединственог песничког и приповедачког искуства у нашој средњовековној књижевности.

Начин писања Константина Михаиловића је другачији него код наших писаца тога времена. Константин је световњак, скоро самоук са великим списатељским и песничким даром. И после дугих и тешких година проведених у турској војсци као јаничар, он размишља како и на који начин треба да се стане тој великој сили на крај. Њега не напушта нада да ће се и та сила смлавити.

Оно што је посебно значајно у Михаиловићевој хроници, као књижевноисторијска чињеница и слика за народно памћење, јесте потресан запис о паду Новог Брда у коме се иде до детаља. Очигледан је пишчев реализам, поготову на оним местима где се функционално пројављује приповедачки субјект. У том „реалистичком“ поступку читују се и елементи пишчевог несумњивог теолошког образовања. Његово схватање греха је исто као и у сваког православног хришћанина у средњем веку. Ово дело је заправо „трагедија времена“ у којем је настало. *Јаничарове успомене* су, тако, једно изузетно болно и сугестивно сведочанство о страдању Срба и других хришћана, у времену „када су живи завидели мртвима.“

Дела двојице великих писаца Константина Михаиловића и Димитрија Кантакузина показују нам каква је српска књижевност те епохе била и како је „следила естетске вредности сјајних претходних векова и држала корак са сродним европским књижевностима тога доба, а турска освајања и хришћанска страдања тога доба учинила су да ова два наша писца заврше живот у туђини, далеко од Новог Брда и отаџбине.“⁸

Особен писац и писар

Пошто смо дали преглед дела двојице новобрдских писаца, треба да се осврнемо и на преписивачку делатност у Новом Брду. Иако су сеоске цркве на Косову биле снабдевене потребном литературом, о преписивачкој делатности се мало зна. Најистакнутији преписивач био

⁸ Драгиша Бојовић, *Српска есхатолошка књижевност*, 144.

је Владислав Граматик. О његовом животу се веома мало зна. Рођен је, вероватно, двадесетих или тридесетих година XV века у Новом Брду. Био је пријатељ Димитрија Кантакузина, и припадао световном стаљежу, а надимци дијак и граматик показују да је у ствари био писар и „човек од пера”. Граматик је заиста оставио значајан број рукописа, а слови и за „вештог књижевника” и калиграфа, као и сликара иницијала.⁹ Када су Турци заузели Ново Брдо, 1455. године, он одлази у Младо Нагоричано, где завршава свој први зборник. Потом прелази у манастир Матејчу у Скопској Црној Гори и тамо остаје до краја живота. У манастиру Матејче су написана још три зборника. Први је познат као *Загребачки зборник*, састављен 1469. године, од 770 листова, и садржи 98 текстова црквено-историјског и догматско-полемичког карактера. Овај зборник је настао на тражење Димитрија Кантакузина. Други зборник је познат као *Андрианти*, написан 1473. године. Садржи 31 превод у 562 листа. Последњи, или *Рилски зборник*, написан је 1479. године, садржи 111 списа, од којих су четири преписи из зборника из 1469. године.

Постоји и претпоставка да је Владислав Граматик преписао и *Шестоднев* светог Јована Златоустог, који није сачуван.

Рилска повест је оригинално дело Владислава Граматика. Наилази се у *Рилском зборнику*, и то је додатак Јефтимејевом *Житију Јована Рилског*. Говори нам о турској навали на православне земље, „запустењу манастира, његовој обнови, те о преносу пустињакових моштију у Рилски манастир, истичући улогу Маре Бранковић у овоме богоугодном делу.”¹⁰

Рилска повест је написана једноставно, јасно, без „компликованих конструкција и тешко прозирних обрта.”¹¹ *Посланица Димитрију* је за разлику од *Рилске повести*, писана тешким стилем и под јаким утицајем грчког језика.

Владислав Граматик, био је веома образован дијак, врстан познавалац српскословенског језика. Оставио нам је велики број списа, са преко 4300 страна, у око 250 различитих текстова. Овим својим радом заузима високо место у српској књижевности. Уложио је све своје духовне дарове да, у тренутку пада српске државе, сачува српску културну традицију и тако свом народу да подстицај за наставак у борбе против турске силе – пером и памћењем, трпљењем и надом.

Поред већине образованих православних Срба и људи српског порекла, у Новом Брду је живео и невелики број учених Латина, међу којима је био и писац Мартин Сегон. Изгубљене списе овог ученог

⁹ Светозар Радојчић, *Старе српске минијатуре*, Београд, 1950, 16, 48.

¹⁰ др Јасмина Грковић-Мејдор, Наведено дело, 25

¹¹ Исто.

Латина, пронашао је у миланској библиотеци Амброзијани, Агостино Пертузи, италијански византолог.

Отац Мартина био је Јован, са презименом Сегон, које нас упућује на припадништво римокатоличкој вери, и на, вероватно, приморску завичајност. Мартин Сегон је, колико је познато, студирао у Падови, где је и докторирао на канонском праву, а у Новом Брду је служио као свештеник у Сашкој цркви. Једно време је био и бискуп у Улцињу.

Сегонови радови непотпуно су сачувани у латинском оригиналу, неки у италијанском изводу, чији је аутор Серафино Раци, а неки су познати само по насловима. Из рукописа проистиче да је Сегон Которанин, српског порекла из Новог Брда.¹² У латинском оригиналу сачувани су радови *Трактат о обезбеђењу Отранта и војном реду Турчина и његовом пореклу* из 1481–1482. године и *О земљама и областима преко којих се Турци могу напасти и о крајевима Далмације из којих исти варвари врше упаде у германске земље*. Оба рада сачувана су и у италијанском изводу Серафина Рација, а са њима и *О пореклу војске и обичајима Турака, Белешке о Светој Земљи, О гробу нашег Христа краља, Казивање о Ђурђу Кастриоту, од Турака на њиховом језику званог Скендер-бег, тј. Александар Велики, Кратак опис острва Малте, О путу преко Тракије у Јерусалим и О Абисинцима или Етиопљанима*.

Интересовање за прошлост Балкана, Сегон је понео из свог завичаја. Србе, „српске владаре, Београд и Смедерево сматрао је својима”¹³, како запажа Војислав Јовановић. За земље и народе свог времена, Сегон употребљава античке називе. Србија је Мизија, а Срби Дарданци, Угри су Панонци, Бугари су Трибали, Румуни су Дачани, Албанци су Епирци.

Сегон припада плејади јужнословенских латиниста, чије се стваралаштво везује за романске градове на обали Јадрана. Но, као о жителу Новог Брда, где је и написао своја поменута дела, обавеза нам је да и о њему проговоримо, и убудуће пажљивије размотримо његово књижевно остварење. Поготову што је оно засад недоступно и готово непознато српском читаоцу.

Надамо се да смо овим радом дали барем исечак слике Новог Брда, тог великог средњовековног града, са изузетним рударским и занатским искуством, и, унеколико, краћи преглед књижевне оставштине Димитрија Кантакузина, Константина Михаиловића из Остро-

¹² А. Pertusi, *Martino Segono di Novo Brdo vescovo di Dulcigno, un umanista serbo-dalmata dell' tardo Quattrocento, vita e opere*, Istituto storico Italiano per il medioevo, Studi storici – Fasc. 128-130, Roma, 1981. и Сима Ћирковић, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, књига 46, свеска 1-4 за 1980, Београд, 1984, 126.

¹³ Војислав Јовановић, Сима Ћирковић и други, *Ново Брдо*, Београд, 2004, 56.

вице и Владислава Граматика, стваралаца великих списатељских могућности, који су допринели да се и у тешким временима најезде туђина, страдања и страховања, али и вере и надања, не прекине српска мисао, и књижевна реч, која ће остати као бесцено благо у српском памћењу, књижевности и култури. Да нам послужи као подстицај у очувању завета и пребогате књижевне традиције и у овим небивалим, тешким временима, као припрему за живот у вечности.

ЛИТЕРАТУРА

- Цвијић, Јован, *Основе за географију и геологију Македоније Старе Србије*, Штампарија Краљевине Србије, Београд, 1911.
- Дероко, Александар, *Средњовековни градови у Србији, Црној Гори и Македонији*, Просвета, Београд, 1950.
- Радојчић, Светозар, *Старе српске минијатуре*, Народна књига, Београд, 1950.
- Трифуновић, Ђорђе, *Димитрије Кантакузин*, Нолит, Београд, 1963.
- Радоичић, Сп. Ђорђе, *Стара српско песништво IX-XVIII века*, Крушевац, 1966.
- Ћирковић, Сима, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, књига 46, свеска 1-4, за 1980, Београд, 1984.
- Стара српска књижевност у 24 књиге, књига 15, *Константин Михаиловић из Островице, Јаничарове успомене или турска хроника*, Просвета, СКЗ, Београд, 1986.
- Петровић, Дамњан, *Стара књижевност на Косову*, Приштина, 1991.
- Стара српска књижевност у 24 књиге, књига 14, *Списи Димитрија Кантакузина и Владислава Граматика*, Просвета, СКЗ, Београд, 1993.
- Трифуновић, Ђорђе, *Стара српска књижевност*, Филип Вишњић, Београд, 1994.
- Косовски бој у европској књижевности*, група аутора, СКЗ, Београд, 1994.
- Бојовић, Драгиша, *Песник будућег века (о поезији Димитрија Кантакузина)*, Нови свет, Народна и универзитетска библиотека, Приштина, 1995.
- Јовановић, Војислав, Ћирковић, Сима и други, *Ново Брдо*, Републички завод за заштиту споменика културе, Београд, 2004.
- Бојовић, Драгиша, *Српска есхатолошка књижевност (огледи и студије)*, Центар за црквене студије, Филозофски факултет, Ниш, Косовска Митровица, 2004.
- Бојовић, Драгиша, *Развијање свитка (прилози из историје)*, Ars libri, Центар за црквене студије, Београд, Ниш, 2009.
- Костић – Тмушић, Александра, *Молитва у српској црквеној књижевности*, Логос, Ваљево, 2007.

Aleksandra Kostić-Tmušić

NOVO BRDO WRITERS OF THE XV CENTURY

Summary

Serbian literature from Kosovo and Metohija is very rich and diverse. The special place is reserved for medieval literature. This literature set the standards for the further progress of Serbian literature.

Novo Brdo was an important mining, crafting and trading center but also a spiritual and cultural place in the Middle Ages. It was a place where famous writers, poets and scribes lived and the place where they left their profuse and valuable heritage. Towards the end of Middle Ages, hard times struck Novo Brdo. Two civilizations crashed, war and slavery occurred, there was death at every corner.

Serbian medieval literature from Novo Brdo district is represented by the works of Dimitrije Kantakuzin and Konstantin Mihailovic Ostrovcanin. During the Turkish onrush, especially after the fall of Novo Brdo and Serbia, Dimitrije anticipated the apocalyptic end of the century, which according to the old prophecy, was to occur in 1492 AD. This is why his writing is pessimistic though fused with faith at the same time. Faith and Belief that after dark there will be light and after sorrow there is consolation and joy. This can be found in his works *Molitva Bogorodici (Prayer to the Mother of God)*.

Konstantin Mihailovic vividly describes war at Novo Brdo in his unique piece *Janicareve uspomene (Memories of a Janissary)*. His refined poetic imagination, patriotic spirit and use of historical and ethnographical material marked him as an extraordinary memoir writer.

This paper discusses the works of the two most important Novo Brdo writers from the Middle Ages (including the works of Vladislav Gramatik and Martin Segon), which with their art quality and historical and memoir components ensure certain peculiarity and raciness in Serbian literature of this period.

Ана Рочкомановић¹

Универзитет у Нишу

Филозофски факултет

Департаман за српску и компаративну књижевност

СТАРА СРПСКА ПОЕЗИЈА У ИЗБОРУ ВАСКА ПОПЕ

САЖЕТАК: У раду се приказује и анализира *Јутро мислено. Немањићко доба* (*Зборник средњовековне српске поезије*) – до средине деведесетих година непознати, а 2008. године објављени – недовршени рукопис Васка Попе (1922–1991) с краја шездесетих година прошлог века. Излаже се историја рукописа (I) и приређивачки поступак (II). Указује се на песничко виђење средњовековне поезије и немањићког доба, и сагледава се грађа зборника у односу на дотада објављено средњовековно српско песништво (III). У покушају осветљавања могућих „унутрашњих” и „спољашњих” узрока песничког одустајања од тога да коначно обликује и објави свој избор – излаже се историја Попиног залагања да се током седме деценије прошлог века, у *догматској атмосфери* послератних времена, објављује средњовековна поезија (IV). Указује се на значај грађе зборника за проучавање поезије Васка Попе и сагледава се свеукупни значај његовог објављивања (V).

КЉУЧНЕ РЕЧИ: средњовековна српска поезија, зборник поезије, анатолија, Васко Попа (1922–1991).

I

Васко Попа (1922–1991), један од најистакнутијих представника послератне модерне српске поезије, на специфичан начин изразио је своје схватање поезије састављајући три зборника: народних умотворина – *Од злата јабука. Руковет народних умотворина* (1958), песничког хумора – *Урнебесник. Зборник песничког хумора* (1960) и песничких сновиђења (књижевне фантастике) – *Поноћно сунце. Зборник песничких сновиђења* (1962). Осим што сведоче о Попином интересовању за различите видове и области песничког стваралаштва, ови зборници представљају и значајан извор за сагледавање његове поетике.

Дуго се није знало да је крајем шездесетих година Васко Попа састављао и четврти зборник – зборник српског средњовековног песништва *Јутро мислено. Немањићко доба* (*Зборник средњовековне српске поезије*), који није коначно обликовао, пошто је од објављивања, очигледно, одустао. Поверио га је на старање пријатељу Александру Петрову, захваљујући коме је сачуван. Идеја о објављивању овог

¹ anaro@filfak.ni.ac.rs

зборника, која постоји још од средине деведесетих година, реализована је 2008. године. На радост свих поштовалаца Попиног дела, објавила га је „Академска књига” из Новог Сада, у оквиру „Библиотеке из песникове заоставштине”. За ту прилику Александар Петров написао је предговор – *Васко Попа и неућутна поезија „златокрилних химнографа”* – највећим делом посвећен сагледавању српског средњовековног књижевног наслеђа као исходишта Попине поезије. У предговору је описао и како се рукопис *Јутра мисленог* нашао код њега давне 1971. године и како је сачуван. Васко Попа га је донео Петрову, сугеришући да би могао да послужи као могући извор стихова за ‘Азбучник песничке лозе’, на коме је Петров тада радио². „Тако сам први пут сазнао за његову антологију српске средњовековне поезије” – сећа се Петров³. „Приметивши колико сам био изненађен том вешћу, мирно је, чак с осмехом, додао да могу да је задржим, или да је по завршеном послу уништим, или да је чак објавим под својим именом, јер за њу ионако не зна нико, дословно нико. Пресекао је одлучно сва моја питања у вези са оним што сам, запањен чуо, кратком реченицом да је његова неопозива одлука да антологију не објављује под својим именом и да о разлозима за ту одлуку не жели уопште да разговара. Сваки мој помен те антологије (...) током следећих месеци, а затим и година, дочекивао је одмахивањем главе”⁴. Петров је касније одустао од намере да заврши свој ‘Азбучник’, а рукопис *Јутра мисленог* временом је потонуо у заборав. Када га је Петров средином деведесетих година ненадано пронашао – одложеног међу својим раним рукописима – догађај је добио димензију открића⁵. Песникова супруга Хаша Попа начинила је копију (оригинал је по њеној жељи остао код А. Петрова), а на сарадњу око објављивања позвани су Гојко Теших, тада као могући уредник, и Ђорђе Трифуновић, према чијим је стручним саветима и објављено данашње издање. После смрти Хаше Попа, копија рукописа *Јутро мислено* постала је доступна проучаваоцима Попиног дела. Чува се у Архиву Српске академије наука и уметности, заједно са целом Попином заоставштином. Анкица Васић, библиограф Васка Попе, ово је предочила Бори Бабић, уредници и директорки „Академске књиге”, почетком 2007. године и предложила да се објави.

² ‘Азбучник’ је био замишљен као избор стихова – објашњава Петров – који би могли да се тумаче као контекст његове прве песничке књиге *Созданица*, за чије се објављивање у „Нолиту” био заложил Васко Попа, а рецензију је написао Зоран Мишић. Види: Александар Петров, „Васко Попа и неућутна поезија ‘златокрилних химнографа’”, *Јутро мислено. Немањихко доба (Зборник средњовековне српске поезије)*, [приредио] Васко Попа, Академска књига, Нови Сад, 2008, стр. 62.

³ Исто.

⁴ Исто, стр. 62–63.

⁵ Александар Петров је о свом „открићу” најпре обавестио песникову супругу Хашу Попа и одмах су се договарали о објављивању *Јутра мисленог*. Шире о томе: Исто, стр. 64.

II

Нимало једноставном послу приређивања рукописа за штампу приступило се научно. Прилози, објављени на крају књиге, пружају увид у затечено стање Попиног рада на зборнику, као и у поступак самог приређивања, који је детаљно описан у *Напомени издавача*. „Зборник *Јутро мислено* приређен је, углавном, према упутствима проф. др Ђорђа Трифуновића, која је написао још 1997. године и предао их госпођи Хаши Попа” – појашњава, између осталог, уредница издања Бора Бабић⁶. Пошто је утврђено да је идентична оригиналу, копија из Академије наука послужила је као основни рукопис за настајак ове књиге. Рукопис је откуцан латиницом на писаћој машини, на хартији формата половине А-4. Садржи укупно 137 изабраних песама, од којих је Васко Попа 43 сврстао у одељак *Одбачене песме*. Приликом приређивања књиге изостављено је 20 песама које су се понављале; три песме објављене су у две варијанте због разлика у преводу, а једна, која се у рукопису налази у дужој и краћој верзији, објављена је у дужој. На тај начин у књигу је уврштено укупно 117 песама – 85 „изабраних” и 32 „одбачене песме”. Дословно је донет текст песама уз исправку само очигледних словних грешака. *Редослед песама у рукопису Васка Попе* показује затечено стање рукописа и пружа увид у обиље Попиног песничког избора, као и у могућ редослед песама, који, претпоставља се, није био коначан. Будући да је за већину песама Васко Попа оставио непотпун извор, Тајјана Суботин-Голубовић обавила је захтеван посао упоређивања текста рукописа са текстом тада већ штампаних превода. Утврдила је изворе, као и све преводиоце, и успоставила је хронолошки ред аутора у Зборнику. Објављена су два њена прилога – *Попис песама са изворима* и *Извори*. На крају књиге објављена је и *Белешка* Ђорђа Трифуновића о *Јутру мисленом*, која је настала одмах након што се Трифуновић први пут упознао са рукописом Васка Попе, 1997. године. У њој се износи низ стручних запажања, од којих су нека од значаја и за разумевање приређивачког поступка. Васко Попа није својеручно пагинирао рукопис, није саставио попис извора, напомене ни садржај – све оно што је савесно чинио у три своја објављена зборника. „Стиче се утисак да је Васко овај зборник, назовимо га тако условно, саставио готово у једном даху”⁷. „Одељак *Одбачене песме* изблиза открива поступак и

⁶ Бора Бабић, „Напомена издавача”, *Јутро мислено. Немањинско доба (Зборник средњовековне српске поезије)*, [приредио] Васко Попа, Академска књига, Нови Сад, 2008, стр. 209.

⁷ Ђорђе Трифуновић, „Белешка”, *Јутро мислено. Немањинско доба (Зборник средњовековне српске поезије)*, [приредио] Васко Попа, Академска књига, Нови Сад, 2008, стр. 238.

мерила састављача зборника. Придев ‘мислено’ из наслова зборника задржан је непреведен, са значењем – духовно (Јутро духовно). У поднаслову зборника стоји *Немањићко доба*, што се мора схватити условно, пошто избор обухвата време до XVII века (патријарх Пајсије)⁸. Приликом приређивања водило се рачуна и о ликовно-графичком облику зборника, који је усклађен са три објављена зборника Васка Попе и опремљен је илустрацијама Јавора Рашајског. Сви сарадници у припремању зборника *Јутро мислено* за штампу, свако у свом домену, савесно су допринели да недовршени рукопис Васка Попе буде објављен на начин достојан песниковог имена.

III

У *Белешци* Ђорђе Трифуновић појашњава Попино схватање средњовековне поезије и методолошки поступак који је применио у *Јутру мисленом*. Састављајући овај зборник Васко Попа потврдио је своје „виђење средњовековне поезије, односно, како се са становишта неисторијске и опште поетике, ова поезија може представити савременом читаоцу”⁹, које је већ применио неколико година раније састављајући свој песнички избор из Доментијанових житија¹⁰. „Васко је био уверен да се самосталне песничке целине слободно могу водити из свих врста средњовековне прозе, као што су житија, слова, похвале, повеље, записи, посланице, па и типичи (...) Песничке целине су ‘преломљене’ у кратке ритамско-логичне врсте (Васко је волео израз ‘версети’). Наслови су тематски, најчешће од речи из самога текста”¹¹. На овај начин Васко Попа изабрао је 68 песничких целина (57 изабраних и 11 одбачених). Осталих 49 јесу, заправо, изабране строфе из црквеног песништва – 41 тропар, 5 стихира, 2 седална, 1 светиљан (28 изабраних и 21 одбачена). Зборником је обухваћено српско средњовековно песништво у периоду од почетка XIII до средине XVII века. Заступљено је 26 српских књижевника¹² са неједнаким бројем изабраних песничких целина из њихових књижевних дела. Ауторе набрајамо према успостављеном хронолошком реду у објављеном зборнику, а у загради доносимо број изабраних одломака: Сава Немањић (9), Стефан Немањић Првовенчани (6), Савин ученик (2), Милешевац (2),

⁸ Исто, стр. 240.

⁹ Исто, стр. 238.

¹⁰ Доментијан [*Поезија*], [предговор, редакција, транскрипција, превод, белешке Ђорђе Трифуновић; избор, напомена Васко Попа], Нолит, Београд, 1963.

¹¹ Ђ. Трифуновић, нав. дело, стр. 238.

¹² Од првобитних 27 песника само је један одбачен: Атанасије (прва половина XIII века) и његова *Тужбалица над св. Савом* (превео Ђорђе Сп. Радојичић). Види: *Јутро мислено. Немањићко доба (Зборник средњовековне српске поезије)*, [приредио] Васко Попа, Академска књига, Нови Сад, 2008, стр. 176.

Доментијан Хиландарац (6), Пандех (1) – из XIII века; Теодосије Хиландарац (20), Данило Пећки (архиепископ Данило II) – (12), Монах из Сопоћана (1), Данилов ученик (3), Јаков Серски (1), Рилски монах (1), Силуан (1), Јерусалимац (2), Рајчин Судић (1), Поп Петар (1), Химнограф Раваничанин¹³ (1), Раваничанин III¹⁴ (1), Кнегиња Милица¹⁵ (1), Јефимија Мрњавчевић (2), Непознати писац¹⁶ (1), Данило Жички (Патријарх Данило III)¹⁷ – (2), Деспот Стефан Лазаревић (1), Григорије Цамблак (1), Константин Филозоф (4) – из XIV и XV века, и Патријарх Пајсије (2) из XVII века. Међу *Одбаченим песмама* налазе се песничке целине из књижевног дела Саве Немањића (2), Теодосија Хиландарца (21), Данила Пећког (5) и Даниловог ученика (3). У садржају објављеног зборника, уз наслов изабране целине, у загради се доноси и име преводиоца. Васко Попа је углавном користио преводе објављене у периоду између 1931. и 1966. године: Миливоја Башића (1868–1927), Лазара Мирковића (1885–1968), Ђорђа Сп. Радојичића (1905–1970) и Ђорђа Трифуновића¹⁸, као и завршени мада још увек необјављени превод *Србљака* Димитрија Богдановића (1930–1986) из 1967. го-

¹³ Овако је у науци назван непознати писац Службе светом кнезу Лазару. Види: *Србљак. Службе, канони, акатисти*, приредио Ђорђе Трифуновић, превео Димитрије Богдановић, превод редиговали Димитрије Богдановић и Ђорђе Трифуновић, Српска књижевна задруга, Београд, 1970, књига 2, стр. 143–199. Види и: Ђорђе Трифуновић, „Белешке о делима у Србљаку”, *О Србљаку. Студије*, Српска књижевна задруга, Београд, 1970, стр. 303–306.

¹⁴ Имена Раваничанин I, Раваничанин II и Раваничанин III увео је Ђорђе Сп. Радојичић за непознате писце неколико најстаријих списа посвећених светом кнезу Лазару с краја XIV века. Види: *Antologija stare srpske književnosti /XI–XVIII veka/*, [izbor, prevod i objašnjenja Đorđe Sp. Radojičić], Nolit, Beograd, 1960, стр. 324–338. Преузимајући одломак из овог извора, Васко Попа преузима и име писца. Данас је уобичајено да се ови непознати писци називају и непознатим раваничким монасима и непознатим Раваничанима или, најпросто, непознатим писцима.

¹⁵ Кнегиња Милица заступљена је у зборнику *Похвалом кнезу Лазару* (превео Ђорђе Сп. Радојичић), одломком из похвалног списка који је кнегињи Миlici приписао Ђ. Сп. Радојичић (Види: *Antologija stare srpske književnosti /XI–XVIII veka/*, 1960, стр. 331), а деспоту Стефану Лазаревићу Милан Кашанин (Види: М. Кашанин, *Српска књижевност у средњем веку* [фототипско издање из 1975], Просвета, Београд, 1990, стр. 354). Одавно је у нашој науци преовладало мишљење Ђорђа Трифуновића да је овај спис дело непознатог писца (Види: Ђ. Трифуновић, *Српски средњовековни списи о кнезу Лазару и косовском боју*, Багдала, Крушевац, 1968, стр. 264).

¹⁶ Непознати писац неколико стихира и једног тропара светом кнезу Лазару. Постоји још један непознати писац који је написао само неколико стихира светом кнезу Лазару. Види: *Србљак*, 2, стр. 129–141. Види и: Ђ. Трифуновић, „Белешке о делима у Србљаку”, стр. 300–302.

¹⁷ Патријарх Данило III данас је у науци познатији као Данило Млађи или, чешће, као Данило Бањски.

¹⁸ Види: Татјана Суботин-Голубовић, „Извори”, *Јутро мислено. Немањићко доба (Зборник средњовековне српске поезије)*, [приредио] Васко Попа, Академска књига, Нови Сад, 2008, стр. 236–237.

дине¹⁹. Од времена настајања *Јутра мисленог* до данас многи до тада објављени преводи редиговани су у наредним деценијама, а књижевно дело већине наших старих писаца – било у целости, било делимично – добило је и нове преводе. Данас можемо рећи да су, у том смислу, на избор песничких целина који је начинио Васко Попа у одређеној мери могли утицати и сами објављени преводи које је користио. Имена писаца Васко Попа преузима из коришћених извора, па тако преузима и касније у науци оспорено ауторство кнегиње Милице за похвални спис из кога бира одломак који назива *Похвала кнезу Лазару*. Зато би данас било непримерено сагледавање и вредновање Попиног избора изван времена у коме је настао, изван извора и превода којима је располагао при одабиру, и изван тадашњих научних судова. *Јутро мислено* Васка Попе, већ са самим објављивањем, добило је и оцену Ђорђа Трифуновића: „Зборник је слика једног личног вредновања српског средњовековног песничког казивања, које још није добило свеобухватну, књижевнотеоријску и естетичку оцену. Не рачунајући више хрестоматије него антологије Ђорђа Сп. Радојичића, *Јутро мислено* је и прва и једина на српскохрватском језику антологија српског средњовековног песништва”²⁰.

Овде желимо да укажемо на неке специфичности самог Попиног одабира грађе. Наиме, једну трећину ове антологије чини избор из црквеног песништва у ужем смислу – из служби и канона српским светитељима. Већ и само због тога, она до данас остаје јединствена међу антологијама које су у целости или делимично представиле песништво српског средњег века. Највећи број, безмало пола таквих одломака, преузето је из Теодосија – најплоднијег српског аутора црквених служби и канона (12 изабраних и 19 одбачених). Заједно са одломцима из његових прозних дела (8 изабраних и 2 одбачена) – Теодосије Хиландарац (средина XIII–почетак XIV века) јесте најзаступљенији песник у *Јутру мисленом*. На овај начин Васко Попа исказао

¹⁹ Детаљније о превођењу и приређивању *Србљака* излаже се у наставку овог рада (IV). Изузетно, текст два одломка Васко Попа доноси на језику оригинала у савременој фонетској транскрипцији – Теодосијево *Слово утехе светог Саве упућено Стефану Немањи* (према: *Живот св. Саве*. Написао Теодосије. Издао Ђ. Даничић, Београд, 1960, стр. 45) и Цамблаково *Враћање вида Стефану Дечанском, или чудо светог Николе* (према: *Житије Стефана Уроша Третијаго*, списано Григоријем Мнихом. Изд. др. Ј. Шафарик, у *Гласник ДССХI* (1859), стр. 58). Превод одломка *Похвала светоме Сави* из Силуана веома је сличан оном који је објавио Драгољуб Павловић (у: *Стара српска књижевност*, II, Београд–Нови Сад, 1960, Едиција Српска књижевност у сто књига, стр. 242), док се превод *Молитве Синају* Јакова Серског разликује од објављених и само за њега није установљен извор. Наведено према: Татјана Суботин-Голубовић, „Попис песама са изворима”, *Јутро мислено. Немањићко доба (Зборник средњовековне српске поезије)*, [приредио] Васко Попа, Академска књига, Нови Сад, 2008, стр. 222, 227, 229.

²⁰ Ђ. Трифуновић, „Белешка”, стр. 239–240.

је, чини се, своје дивљење према Теодосијевом песништву, као што је то претходно, у посебној књизи, већ био исказао према Доментијановом. Велику већину својих химнографских дела Теодосије је посветио светом Симеону и светом Сави²¹, па је његова заступљеност у одређеној мери могла бити условљена и тематским захватом зборника.

Немањићко доба овде је шире и слободније схваћено, независно од било каквих периодизација, књижевноисторијских или историјских. Књижевна дела која су посвећена владарима светитељима из лозе Немањића – од великог жупана Стефана Немање (1168–1196; представио се као монах Симеон 13. фебруара 1199) до цара Уроша (1355–1371; представио се 2. или 4. децембра 1371) – настајала су најчешће убрзо после смрти владара, али и, ређе, у много познијим временима. Свети Симеон прославља се у списима већ од почетка XIII века, док је светом цару Урошу службу и житије написао тек патријарх Пајсије почетком четрдесетих година XVII века. Управо два песничка одломка о цару Урошу из Пајсија налазе се на крају Попиног избора. С друге стране, песнички одломци нису бирани само из бројних, жанровски разноврсних књижевних дела посвећених Немањићима, већ и из такозваних култних списа посвећених светом кнезу Лазару с краја XIV и почетка XV века. Будући да је кнез Лазар Хребељановић (1372–1389; погинуо мученичком смрћу 15. јуна 1389. на Косову пољу) био ожењен Милицом²² која је била кћи кнеза Вратка²³, потомка најстаријег сина Стефана Немање, Вука (Вукана) Немањића – што су посебно наглашавали и сами писци прозних култних списа – преко њега је успостављена веза са светородном династијом. Не случајно, Лазаревом

²¹ Теодосије Хиландарац написао је: Службу светоме Симеону, Службу светоме Сави, Заједнички канон Спасу Христу, светом Симеону и светоме Сави, Заједнички канон светоме Симеону и светоме Сави на осам гласова (осам канона), Заједнички канон светоме Симеону и светоме Сави четвртога гласа и Службу светом Петру Коришком. Види: *Србљак. Службе, канони, акатисти*, приредио Ђорђе Трифуновић, превео Димитрије Богдановић, превод редиговали Димитрије Богдановић и Ђорђе Трифуновић, Српска књижевна задруга, Београд, 1970, књига 1, стр. 139–507. Види и: Ђ. Трифуновић, „Белешке о делима у Србљаку”, стр. 278–291.

²² Кнегиња Милица (око 1353–1405), кћи кнеза Димитрија Вратка, замонашила се недуго по смрти супруга, кнеза Лазара Хребељановића. Као монахиња Јевгенија први пут се помиње 7. децембра 1395. Схимонахиња Јефросина постала је између 12. септембра и 11. новембра. Преставила се 11. новембра 1405. године. Види: [Душан Спасић, Александар Палавестра, Душан Мрђеновић], *Родословне таблице и грбови српских династија и властеле*. Друго, знатно допуњено и проширено издање, [ново, проширено и допуњено издање књиге Алексе Ивића „Родословне таблице српских династија и властеле”], Бата, Београд, 1991, стр. 111.

²³ Кнез Димитрије Вратка (преставио се 10. маја, око 1360) био је праунук великог кнеза и дукљанског краља Вука (Вукана) Немањића (преставио се пре јуна 1208), најстаријег сина великог жупана Стефана Немање (Светог Симеона Мироточивог). Види: *Исто*, стр. 52.

сину деспоту Стефану Лазаревићу (кнез 1389–1402; деспот 1402–1427; престао се 19. јула 1427) – чијим је венама текла и немањићка крв – посвећена су три изабрана одломка из деспотове биографије, коју је тридесетих година XV века написао Константин Филозоф. Усуђујемо се да претпоставимо да је овако шире постављеним и помало поетским поимањем *немањићког доба* био вођен и састављач зборника. Зато немањићко доба овде треба схватити не као временски, већ као тематски оквир зборника.

Садржај велике већине изабраних одломака (64 од укупно 85 изабраних) посвећен је владарима и архиепископима овако поиманог немањићког доба. Највећи број међу њима, чак 38 одломака, посвећен је светом Симеону и светом Сави, најпрослављенијим светитељима у српској химнографији – родоначелнику уједињених самосталних и снажних српских земаља и родоначелнику самосталне српске цркве. Укупно 6 изабраних одломака посвећено је светом мученику кнезу Лазару, његовим храбрим светим ратницима и Косовском боју. Нису запостављени ни други свети српски владари којима је посвећен по један, два или три одломка: краљ Стефан Првовенчани (преподобни Симон), преподобна Јелена (Анжујска) и њени синови, краљ Драгутин (преподобни Теоктист) и свети краљ Милутин, свети краљ Стефан Дечански, деспот Стефан Лазаревић и свети цар Урош; као ни свети српски архиепископи: свети Арсеније Сремац, Јоаникије, свети Јевстатије Српски и свети Данило Други. Двадесетак преосталих одломака испуњени су патњама и радостима, падовима и уздизањима, присутним у свакој појединачној и колективној историји, али и духовним поукама мислећих и мудрих средњовековних српских писаца. Вешт и луцидан избор Васка Попе, с једне стране, и такозвани „високи књижевни стил” српских средњовековних писаца, с друге (реторски обрти, средњовековна симболика, „плетеније словес”), дали су јединствен резултат: *Јутро мислено* је низ својеврсних минијатурних поетских портрета најславнијих личности из светородне династије Немањића и уједно својеврсна поетски обликована историја, поетски схваћеног немањићког доба.

Стиче се утисак да је, састављајући ову антологију крајем шездесетих година, Васко Попа имао у виду и све оно што је од средњовековног песничког казивања већ било представљено српској публици од почетка шездесетих година, чему је и сам допринео. Будући да је двема антологијама Ђорђа Сп. Радојичића²⁴ већ било представљено песништво средњег века у широком временском рас-

²⁴ Осим антологије старе српске књижевности (*Antologija stare srpske književnosti /XI–XVIII veka/*, Nolit, Београд, 1960) Ђорђе Сп. Радојичић приредио је и антологију старог српског песништва: *Старо српско песништво. IX–XVIII век*, [приредио] Ђ. Сп. Радојичић, Багдала, Крушевац 1966, ²1988.

пону од IX до XVIII века, и будући да су у њима, осим бројних српских аутора (и до 65 аутора)²⁵, били присутни и одломци из времена стварања словенске писмености, као и из преводног песништва средњег века – овде је замисао била другачија. Представљени су, већим бројем изабраних одломака, најдаровитији српски књижевници шире схваћеног немањихког доба, као и до тада непрезентована српска црквена поезија.

Због свега овога антологија би имала пун значај да је објављена у свом времену. А зашто није?

IV

Зашто је Васко Попа одустао од замисли да *Јутро мислено* коначно обликује, разуме се, и објави – данас није могуће једноставно објаснити, будући да песник о томе није оставио никакав ни писани ни усмени траг. Ово је разумљиво ако се узме у обзир Попин негативан однос према књижевноисторијској фактографији и биографском приступу књижевном делу, што је доследно применио и на себе. Поштујући ове Попине ставове, његов пријатељ и дугогодишњи сарадник Ђорђе Трифуновић записао је она своја сећања на време сарадње са Попом, која би данас могла помоћи историчарима књижевности и проучаваоцима његовог стваралаштва: „Био је против било каквог чувања писаних трагова о писцу (личне забелешке, дневници, писма). Из тих разлога, чини ми се, Васко није писао дужа писма у којима би износио своја схватања или запажања (...) Хаша, Васкова супруга, говорила ми је да је Васко неколико месеци пре смрти исцепао сва преостала писма. Можда је нешто и остало”²⁶.

У покушају одгонетања разлога Попиног „напуштања” *Јутра мисленог* може у одређеној мери помоћи сагледавање његовог дугогодишњег интересовања за српско средњовековно књижевно наслеђе у *догматским* послератним временима, када су религиозни садржаји уопште представљали осетљиву тему. Упркос томе, мудро бираним и различитим облицима залагања, Васко Попа је допринео да средњовековна књижевност, превасходно поезија, буде представљена широком кругу читалаца, а на тај начин допринео је и њеном превредновању у нашој науци, које је започето почетком шездесетих година прошлог века²⁷.

²⁵ Види: *Старо српско песништво. IX–XVIII век*, [приредио] Ђ. Сп. Радојичић, Багдала, Крушевац, 1988, стр. 45–166.

²⁶ Ђорђе Трифуновић, „Понешто од сећања уз старе фотографије”, *Поезија* (Београд), VI/15 за 2001 (2002), стр. 9.

²⁷ Прецењивању су умногоме, можда и највише, допринеле књижевне и песничке антологије, које су се, једна за другом, јавиле крајем шездесетих и почетком

Приметно Попино интересовање за српско средњовековно књижевно наслеђе уочава се не задуго по почетку његове уредничке каријере у „Нолиту“ (1954–1979). Био је пријатељ и једно време уредник часописа „Дело“, који је издавао „Нолит“, у коме од 1955. године прилоге из ове области објављује млади Ђорђе Трифуновић. Њихова сарадња започиње 1959. године, у време када је Васко Попа увелико скупљао изворе за свој зборник српске књижевне фантастике *Паноћно сунце* – прву књигу код нас у којој ће средњовековни писци бити равноправно заступљени са писцима из познијих раздобља²⁸. Трифуновић је за *Паноћно сунце* транскрибовао и превео скоро све средњовековне текстове, а на подстицање Васка Попе приредио је и своју прву књигу *Из тмине појање. Стари српски песнички записи*, која је – као својеврсна антологија, углавном, узгредних и спонтаних записа средњовековних писара – одговарала замисли Васка Попе по којој „би требало ‘пробити лед’ нечим што личи на лаичко у средњем веку”²⁹. Обе књиге појавиле су се у издању „Нолита” исте, 1962. године, а већ следеће, 1963. године, новопокренута „Нолитова” библиотека „Живи песници” представиће публици два средњовековна књижевника – Доментијана (XIII век) и Димитрија Кантакузина (XV век)³⁰. Према објављеном преводу Лазара Мирковића, песничке одломке из Доментијана изабрао је Васко Попа, а књигу је приредио и предговором пропратио Ђорђе Трифуновић. „До тада мало познати и лоше оцењени писац житијне прозе појавио се сада као песник реторске прозе (назвао сам га – песник светлости).”³¹ Ђорђе Трифуновић је у целини приредио свој песнички избор из Кантакузиновог дела³².

Као члан Управе и потпредседник „Српске књижевне задруге”, Васко Попа је допринео и објављивању других средњовековних књижевних дела³³. Његовим залагањем „Задруга” се крајем 1963. године

седамдесетих година. Осим поменутих двеју антологија Ђ. Сп. Радојичића, то су и: *Кад су живи завидели мртвима* (1960) Милорада Панића Сурепа, *Из тмине појање* (1962) Ђорђа Трифуновића, *Антологија српског песништва /XIII– XX век/* (1964) Миодрага Павловића. Шире о томе: А. Петров, нав. дело, стр. 5–6.

²⁸ Опширније о заједничкој сарадњи око и поводом *Паноћног сунца*: Ђ. Трифуновић, „Понешто од сећања уз старе фотографије”, стр. 10–13.

²⁹ Исто, стр. 12.

³⁰ Едицију „Живи песници” заједно су осмислили 1962. године у „Нолиту” Зоран Мишић (уредник) и Васко Попа.

³¹ Ђ. Трифуновић, „Понешто од сећања уз старе фотографије”, стр. 16.

³² Димитрије Кантакузин, [*Поезија*], [избор, предговор, транскрипција, превод, белешке Ђорђе Трифуновић], Београд, 1963.

³³ Подржао је Трифуновићеву идеју да се, поводом велике међународне прославе 1100-годишњице одласка Солунске браће у Моравску (1963), у једној књизи и на савременом језику обједине сва дела о Ђирилу и Методију из пера њихових ученика. Као потпредседник Попа се доста заузео око изгледа и опреме књиге коју је објавила „Српска књижевна задруга”: Климент Охридски, Константин Преславски и непознати писци, *Ђирило и Методије. Житија, службе, канони, похвале*, [превод Ирена Грицкат, Олга Недељковић и Ђорђе Трифуновић; редакција, предговор, разговор Ђорђе Трифуновић], Београд, 1964. Види: Ђ. Трифуновић, „Понешто од сећања уз старе фотографије”, стр. 19.

прихватила да у оквиру плана Капиталних дела српске културе изда у целини стару српску црквену поезију (XIII–XVII век), а захтеван посао приређивања овог зборника, за који се одомаћио назив *Србљак*, поверила је Ђорђу Трифуновићу³⁴. Вишегодишње припремање подразумевало је најпре трагање за изворима, које је онда на савремени језик преводио Димитрије Богдановић. Превод, који су (два пута „пролазећи” кроз текст) редиговали заједно Димитрије Богдановић и Ђорђе Трифуновић, био је готов и предат је издавачу почетком 1967. године, као и српскословенски транскрибовани текст, а током 1969. године биле су завршене и све пратеће студије. Три књиге *Србљака*³⁵ и четврта *О Србљаку*³⁶ објављене су децембра 1970. године.

Рад на приређивању *Србљака* значајан је за ближе одређивање времена Попиног састављања *Јутра мисленог*. Своју процену о томе образложио је Ђорђе Трифуновић у *Белешци*, у којој је изнео и своју претпоставку зашто Попа није завршио овај зборник³⁷. Наиме, у белешкама које је исписао на полеђинама одабраних стихира и тропара Попа као преводиоца увек наводи Димитрија Богдановића и уз назив дела (*Србљак*) број стране, очевидно копије рукописа. Копију је могао да добије на коришћење од Д. Богдановића у временском размаку између 1967. и децембра 1970. године. На основу тих бележака Ђорђе Трифуновић процењује да је рукопис *Јутра мисленог* вероватно настао између јесени 1967. и јесени 1968. године. То је време када се приближавао излазак из штампе *Србљака*, а са његовом појавом коренито се променило гледање на обим и вредност старе српске духовне поезије. „Васко је дочекао да види цео свод изворне српске црквене поезије, дело о којем смо заједно маштали почетком шездесетих година прошлог века. Објављени ‘Србљак’ је захтевао и нова преиспитивања од састављача зборника. Претпостављам да Васко није више имао вољу да се бави зборником”³⁸.

С друге стране, Александар Петров указује и на друге, спољашње околности које би се могле узети у разматрање као могући додатни узрок Попиног одустајања да доврши зборник³⁹. То су добро познати режимски прогони и казне тога доба. Једна је задесила и Васка Попу због објављивања Московљевићевог *Речника* (1966). Драгоцене чињенице о томе изнео је Ђорђе Трифуновић у својим сећањима⁴⁰.

³⁴ Ђорђе Трифуновић, „О овом издању”, *О Србљаку. Студије*, стр. 491. Опширно о припремању и приређивању *Србљака*: Исто, стр. 491–495.

³⁵ *Србљак. Службе, канони, акатисти*, приредио Ђорђе Трифуновић, превео Димитрије Богдановић, превод редиговали Димитрије Богдановић и Ђорђе Трифуновић, књига 1, 2, 3, Српска књижевна задруга, Београд, 1970.

³⁶ *О Србљаку. Студије*, Српска књижевна задруга, Београд, 1970.

³⁷ Ђ. Трифуновић, „Белешка”, стр. 239.

³⁸ Исто.

³⁹ А. Петров, нав. дело, стр. 8.

⁴⁰ Ђ. Трифуновић, „Понешто од сећања уз старе фотографије”, стр. 21.

Свој рукопис *Речника савременог српскохрватског књижевног језика* Милош Московљевић предао је „Техничкој књизи” крајем 1964. године (у „Вуковој години”). Као суиздавач се појавио „Нолит”, а са „Нолитове” стране као уредник – Васко Попа. Почела је да се остварује Попина жеља с почетка шездесетих година о постојању једно-томног српско-српског речника књижевног језика као драгоценог извора лексичке грађе. Међутим, по изласку из штампе, 1966. године, пронађена су политички слаба места и само што је ушао у књижаре, *Речник* је одмах био повучен. Читав тираж (преко 5000) овог једно-томног речника (са 50000 речи и на 1023 стране) заплешен је, сакупљен на једно место и великим ножевима је сасечен⁴¹. Васко Попа, „стари скојевац и члан партије, кажњен је последњом опоменом (пред искључење) због недобудности (вид. ‘Вечерње новости’ од 15. априла 1966). Много година после, када смо повели разговор о *Речнику*” – сећа се Трифуновић – „Васко ми је рекао: Знаш ли ти да ја ту књигу због које сам кажњен никада нисам ни видео штампану?!”⁴² Касније ће се осуђивати и идеолошке основе мистике у српској црквеној поезији објављеној у *Србљаку* који је, ипак, у односу на Московљевићев *Речник*, нешто боље прошао. Убрзо по објављивању био је добро примљен код поштовалаца српског књижевног наслеђа и опстао је, али две године касније, „очевидно из разлога појачане партијске будности, За-другин *Србљак* се узима као пример сумњивог односа према културној традицији.”⁴³

Александар Петров памти да је Васко Попа „тешко подносио ту хајку” око Московљевићевог *Речника* и да су често у разговорима заједно сагледавали последице које су овакве осуде имале на културу⁴⁴. „Попа је, као левичар идеалиста, истински веровао и у, најопштије схваћене, идеале социјализма. А по томе се није ни разликовао од многих, ако не и већине истакнутих европских интелектуалаца свога доба. Његова вера у поезију, међутим, била је старија од социјалистичке идеологије. Као припадник југословенске комунистичке партије Попа је покушао да нађе компромис између те две вере, између вере у поезију, живу и обновљену, дакле модерну, и вере у друштво које се обнавља с визијама новог (револуционарног) препорода.”⁴⁵ Зато Васка Попу, суштински, није могла зауставити изречена казна због Московљевићевог *Речника*. Недуго затим, између јесени 1967. и јесени 1968. године, очигледно инспирисан лепотом песничког израза тек

⁴¹ На срећу, малобројни су пре тога успели да купе Московљевићев *Речник* пред повлачење из књижара.

⁴² Ђ. Трифуновић, „Понешто од сећања уз старе фотографије”, стр. 21.

⁴³ Опширније о томе: Ђ. Трифуновић, Исто, стр. 19–20.

⁴⁴ Опширније о томе: А. Петров, нав. дело, стр. 8.

⁴⁵ Исто, стр. 15.

преведеног српског црквеног песништва – Васко Попа саставља *Јутро мислено*. Оно остаје сведочанство о личним прекупацијама песника крајем шездесетих година прошлог века.

Када је 1968. године у Бечу примио Аустријску државну награду за европску литературу, Васко Попа је одржао добро познати говор који су тада превели многи европски штампани медији. Доследан својим естетичким мерилима, у извориште европског песништва ставља, поред осталог, средњовековну поезију: „Песништво Срба, као и оно других Јужних Словена, од својих почетака до данас, представља значајан, органски, незаобилазни део европске књижевности. Сиромашније би било песништво нашег древног континента без јужнословенске песничке традиције: без дивних средњовековних песника заљубљених у златну светлост, без мудрих безимених твораца народних песама, без великих, у немир загледаних песника модерних времена.”⁴⁶

V

У наведеном низу лако се препознају области зборника које је Васко Попа објавио крајем педесетих и почетком шездесетих година, као и значај који они могу имати у сагледавању његове поетике. Тим пре што је Васко Попа њиховом састављању посветио „седам-осам година озбиљног рада” – подсећа Трифуновић⁴⁷. „И поред добрих радова о Васковом односу према три широке области зборника (нарочито народне умотворине), није довољно проучено – колико и како се грађа ових зборника (умотворине – хумор – фантастика) уграђује у његову поезију.”⁴⁸ Умотворинама, хумору и фантастици сада је придружено и књижевно наслеђе српског средњег века. *Јутро мислено* јесте „драгоцене сведочанство за познавање раздобља у коме су настале песникове збирке ‘Споредно небо’ и ‘Усправна земља’.”⁴⁹

Значај овог зборника, у том смислу, сагледава Александар Петров у предговору којим је пропраћено издање *Јутра мисленог* (2008)⁵⁰. Уочава се и успоставља веза између песничких одломака из *Јутра мисленог* и Попиних песама, нарочито песама из збирке *Усправна земља* (1972). Детаљније се анализирају, сада из овог угла, песме из свих циклуса ове збирке, посебно из циклуса „Ходочашћа” (*Ходочашћа, Хиландар, Каленић, Сопоћани, Манасија*), „Савин извор” (*Савин*

⁴⁶ Наведено према: Ђ. Трифуновић, „Понешто од сећања уз старе фотографије”, стр. 20.

⁴⁷ Исто, стр. 10.

⁴⁸ Исто.

⁴⁹ Ђ. Трифуновић, „Белешка”, стр. 239.

⁵⁰ А. Петров, нав. дело, стр. 21–61.

извор, *Живот светог Саве, Пастирство светог Саве, Ковачница светог Саве, Школа светог Саве, Путовање светог Саве, Свети Сава на свом извору*) и „Косово поље” (*Косовски бој, Косово поље, Вечера на Косову пољу, Бој на Косову пољу, Венџоносац са Косова поља, Бојовници са Косова поља, Косово посланство*). Сагледава се уједно и њихов однос са песмама из *Споредног неба* (1968). Даје се преглед мотива, међу којима је од посебног значаја мотив *љубави*, и симбола (*крст, светлост, небо* и других), преузетих из средњовековне књижевности, нарочито из Доментијана, чије је песништво оставило траг у песничком бићу Васка Попе. Анализира се и симболика флоре и фауне у Попином песништву и њено упориште у средњовековној симболици, а посредством биљне симболике стиже се и до песама из збирке *Вучја со* (1975). Показује се и да ангажована песма *Браним* (1950) има везу са хришћанском симболиком и средњовековном књижевном традицијом, те песмама *Каленић* и *Манасија*. Обимном анализом, својим досадашњим текстовима о Попиној поезији Александар Петров придружио је и значајан прилог познавању средњовековног књижевног исходишта Попине поезије.

Иако би зборник средњовековне српске поезије Васка Попе *Јутро мислено. Немањићко доба* имао свој потпуни одјек и пуни значај да је објављен онда када је и настао, крајем шездесетих година прошлог века, његово објављивање и данас има вишеструки значај. Четрдесет година „закашњења”, проузрокованог песниковом давнашњом одлуком да не доврши и не објави свој избор, надокнађено је, чини се, у мери у којој је то било могуће, савесним објављивањем. Одговоран приступ уреднице Боре Бабић, која је уважила стручне савете Ђорђа Трифуновића; текстолошка проучавања Татјане Суботин-Голубовић, неопходна за припремање недовршеног рукописа за штампу – који је, након тога, објављен заједно са оценом Попиног избора Ђорђа Трифуновића, као и са анализом Попине поезије Александра Петрова – израз су поштовања према песниковом стваралаштву и песниковој личности.

Као и зборници објављени за живота Васка Попе, *Јутро мислено* данас доприноси новим тумачењима и свеукупном разумевању Попине поезије. Овај избор говори и о самом песничком бићу Васка Попе, његовом схватању средњовековне поезије, доживљају који је имао загледан у стваралаштво старих писаца, као и о Попином препознавању највиших естетских домета средњовековног песничког казивања у складу са постављеним тематским, али и слободније, поетски

схваћеним временским оквиром зборника (немањихко доба). Због свега тога објављивање *Јутра мисленог* има значај за све проучаваоце Попиног дела у различитим областима – тумаче и теоретичаре поезије, историчаре књижевности, али и биографе и библиографе, као и за друге проучаваоце и поштоваоце Попиног ставралаштва.

Данашњи читалац имаће задовољство да се упозна са поетским казивањем скоро свих најзначајнијих стваралаца српског средњег века, као и са самом духовном поезијом у ужем смислу. И више од тога, читајући одломке старе српске богонадахнуте поезије биране зналачким оком једног од најзначајних српских послератних песника – имаће и привилегију да се, уживалачки и у једном даху, изблиза упозна са „поетским портретима” најзначајнијих владара и архиепископа *немањихког доба*. Упознаће се безмало са свим српским светима, а понајвише са најпрослављенијим међу њима у старој српској химнографији – са светим Симеоном, светим Савом и светим кнезом Лазаром. Привилегија таквог сусрета са српским средњим веком сада се са задовољством може препоручити не само проучаваоцима, већ и широком кругу заинтересованих читалаца данашњег доба.

ЛИТЕРАТУРА

Antologija 1960: Antologija stare srpske književnosti (XI–XVIII veka). [Izbor, prevod i objašnjenja]: Đorđe Sp. Radojičić. – Beograd: Nolit. – 374 s.

Бабић 2008: Бабић, Бора. Напомена издавача. In: *Јутро мислено. Немањихко доба* (Зборник средњовековне српске поезије). [Приредио]: Васко Попа. – Нови Сад: Академска књига. – с. 209–211.

Јутро мислено 2008: *Јутро мислено: немањихко доба: зборник средњовековне српске поезије*. [Приредио]: Васко Попа. – Нови Сад: Академска књига. – 250 с.

Кашанин 1990: Кашанин, Милан. *Српска књижевност у средњем веку*. – [Фототипско издање из 1975.]. – Београд: Просвета. – 515 с.

Петров 2008: Петров, Александар. Васко Попа и неућутна поезија „злато-крилних химнографа”. In: *Јутро мислено. Немањихко доба* (Зборник средњовековне српске поезије). [Приредио]: Васко Попа. – Нови Сад: Академска књига. – с. 5–66.

Спасић–Палавестра–Мрђеновић 1991: [Душан Спасић, Александар Палавестра, Душан Мрђеновић]. *Родословне таблице и грбови српских династија и властеле*. – Друго, знатно допуњено и проширено издање. – [Ново, проширено и допуњено издање књиге Алексе Ивића „Родословне таблице српских династија и властеле”]. – Београд: Бата. – 273 с.

Србљак 1970: Србљак: службе, канони, акатисти. Приредио: Ђорђе Трифуновић. Превео: Димитрије Богдановић. Превод редиговали: Димитрије Богдановић и Ђорђе Трифуновић. Књ. 1. – Београд: Српска књижевна задруга. – 481 с.

Србљак 1970: Србљак: службе, канони, акатисти. Приредио: Ђорђе Трифуновић. Превео: Димитрије Богдановић. Превод редиговали: Димитрије Богдановић и Ђорђе Трифуновић. Књ. 2. – Београд: Српска књижевна задруга. – 499 с.

Старо српско песништво 1988: *Старо српско песништво: IX–XVIII век*. [Приредио]: Ђорђе Сп. Радојичић. – Крушевац: Багдала. – 190 с.

Суботин-Голубовић 2008: Суботин-Голубовић, Татјана. Извори. In: Јутро мислено. Немањићко доба (Зборник средњовековне српске поезије). [Приредио]: Васко Попа. – Нови Сад: Академска књига. – с. 236–237.

Суботин-Голубовић 2008: Суботин-Голубовић, Татјана. Попис песама са изворима. In: Јутро мислено. Немањићко доба (Зборник средњовековне српске поезије). [Приредио]: Васко Попа. – Нови Сад: Академска књига. – с. 219–235.

Трифунковић 1968: Трифунковић, Ђорђе. Српски средњовековни списи о кнезу Лазару и косовском боју. – Крушевац: Багдала. – 452 с.

Трифунковић 1970: Трифунковић, Ђорђе. Белешке о делима у Србљаку. In: О Србљаку. Студије. – Београд: Српска књижевна задруга. – с. 269–366.

Трифунковић 1970: Трифунковић, Ђорђе. О овом издању. In: О Србљаку. Студије. – Београд: Српска књижевна задруга. – с. 491–495.

Трифунковић 2002: Трифунковић, Ђорђе. Понешто од сећања уз старе фотографије. In: Поезија. – Год. VI, број 15 (2001). – Београд. – с. 9–28.

Трифунковић 2008: Трифунковић, Ђорђе. Белешка. In: Јутро мислено. Немањићко доба (Зборник средњовековне српске поезије). [Приредио]: Васко Попа. – Нови Сад: Академска књига. – с. 238–240.

Ana Ročkomanović

SERBIAN MEDIEVAL POETRY IN THE SELECTION OF VASKO POPA

Summary

The paper presents and analyzes *The Morning of Reflection. The Age of the House of Nemanjić (The Volume of Serbian Medieval Poetry) (Jutro misleno. Nemanjićko doba (Zbornik srednjovekovne srpske poezije))* – an incomplete manuscript written by Vasko Popa (1922-1991) in late sixties, unknown of until mid nineties, and published in 2008. The text presents the history of the manuscript (I) and the editorial procedure (II). It stresses the poet's views of Serbian medieval poetry and the time of the House of Nemanjić, and analyzes the contents of the volume against pieces of Serbian medieval poetry published by that moment (III). In an attempt to shed light on the possible "internal" and "external" causes of the fact that the poet ultimately decided not to complete and publish this collection – the paper gives a history of Popa's position who, even in the seventies, in the *dogmatic atmosphere* of post-war times, advocated that medieval poetry should be published (IV). The importance of the contents of this volume for studying the poetry of Vasko Popa is emphasized, and the overall importance of the fact that it has now been published is analyzed (V). The publication of *The Morning of Reflection* is relevant to all those who study Popa's work in various segments – interpreters of poetry, literary historians, poetry theorists, but also biographers and bibliographers, and still other scholars and admirers of Popa's work.

Тамара Грујић¹

Висока школа струковних студија
за образовање васпитача у Кикинди

РЕФЛЕКСИ УСМЕНЕ КЊИЖЕВНОСТИ У ПОЕЗИЈИ ЗА ДЕЦУ ЈОВАНА ЈОВАНОВИЋА ЗМАЈА – ЗАСТУПЉЕНОСТ И ФУНКЦИЈА

АПСТРАКТ: У раду је испитивано колико се народна поезија рефлектује у песмама за децу Јована Јовановића Змаја, великог српског романтичара и творца српске поезије за децу и која је функција ових рефлекса у обликовању Змајевог песничког света. Увид у целокупно Змајево песništво за децу открива, уз остало, значајни утицај српске традиције и фолклора на Змајево стваралаштво за децу, у домену тематике, жанрова, стила, поступака, опште слике света и метричких образаца.

Истраживана је функција тих рефлекса, њихов утицај на обликовање, естетске домете и значења ове поезије; испитивано је како се Змајев однос према усменом стваралаштву и традиционалној култури уопште рефлектује у Змајевом песничтву за децу. Значајан домен истраживања јесте и укупан Змајев однос према усменој књижевности и традиционалној култури, који се рефлектује у Змајевој поезији за децу, било као величање и идеализација, било критички. Предочено је како је Змај користио постојеће народне облике, како их је трансформисао/модернизовао и прилагодио младом читаоцу. У раду је показано како усмена књижевност може да буде непресушни извор креативног и уметничког стварања за децу, као и да усмена традиција, преко Змајевих жанрова, живи у савременој књижевности за децу.²

КЉУЧНЕ РЕЧИ: усмена књижевност, народна песма, поезија за децу, традиција, романтизам, рефлекс, жанр, песник, дете, детињство, поука, забава, игра, хумор, машта.

Јован Јовановић Змај није био први српски песник за децу, али по вредности свог дела, по утицају који је извршио и по трајању комуникације са својим читаоцима (и слушаоцима, када је о најмлађима реч) био је, свакако, најутицајнији, и по много чему логотет. У свом стварању и за децу и за одрасле овај песник је стваралачки користио нашу усмену књижевност и познавање традиционалне културе и поједина дела настала у овом сложеном цитатном дијалогу досежу највиши ниво његовог уметничког и поетског израза. Па и тамо где су његове песме неуједначене уметничке вредности, Јован Јовановић

¹ gtamara@yubc.net

² Рад је презентован као експозе докторске дисертације „Рефлекси усмене књижевности у поезији за децу Јована Јовановића Змаја – заступљеност и функција”, која је одбрањена 13. априла 2010. године на Филозофском факултету у Новом Саду, на Одсеку за српску књижевност и језик, пред комисијом: проф. др Љиљана Пешикан-Љуштановић (ментор), проф. др Марија Клеут, проф. др Миливој Ненин и проф. др Горан Максимовић.

Змај знао је да се прилагоди деци свих узраста и да до данас остане најпознатији и најкомуникативнији песник за децу у српској књижевности, који је с разлогом понео лепо, старински епитет „прави народни песник”. Верујемо да је томе допринео и његов сложени и разуђени дијалог с усменом поетском традицијом, који је био главна тема овог рада.

О односу Змајевог песништва за децу према усменој књижевности и традиционалној култури писало се често, али више узгредно, у оквиру бављења другим проблемима, апроксимативно, без детаљног испитивања једне и друге поетске грађе. Досадашња истраживања Змајевог односа према усменој књижевности остала су више на нивоу уопштених тврдњи о утицају усмене књижевности на његово стварање за децу. Међутим, сваки озбиљнији увид у Змајево стваралаштво открива да није реч о пуком угледању на усмену књижевност, ни о „певању на народну”, већ о суштинском утемељењу поетике песништва за децу једног од највећих и најзначајнијих српских песника. Дакле, овај рад је требало да покаже не само постојање и врсту ових веза, односа, стваралачких импулса, већ, пре свега, да испита функцију коју су ти импулси имали у обликовању значења, слике света, поетике и вредности Змајевог певања за децу.

Истраживање је спроведено на грађи сакупљеној у *Сабраним делима Јована Јовановића Змаја* у шеснаест књига Јаше М. Продановића³, пошто ово издање обухвата целовито стваралаштво Јована Јовановића Змаја: оригинална дела, преводе и препеве. У разматрање су узети и други значајни избори и сабрана дела, пошто се, парадоксално, показало да разуђено, обимно и богато Змајево стварање за децу још увек није у целини испитано. Парадоксално је да преко сто година од смрти овог песника нису биле довољне да се, рецимо, детаљно прикажу и саберу његове песме писане под псеудонимом. Ипак, када је о песништву за децу реч, сматрали смо да је овако захваћена грађа довољна и сасвим репрезентативна. Усмена књижевност посматрана је у оквиру збирки Вука Стефановића Карацића, најзначајнијих антологија и избора усмене књижевности, те, по потреби, и других збирки.

У уводном делу рада бавили смо се прегледом оних радова који су допринели јаснијем сагледавању импулса усмене књижевности у Змајевој поезији за децу и одрасле. Да би се успешно испитали рефлекси усмене књижевности и њихове функције у Змајевом песништву за децу, чинило нам се неопходним да направимо сажет пресек владајућих ставова о његовом писању „за одрасле” и односу тог сегмента његовог стварања према усменокњижевној традицији. Рад зато

³ *Сабрана дела Јована Јовановића Змаја* I-XVI, (приредио Јаша М. Продановић), (1933-1937). Београд: Издавачко и књижарско предузеће Геца Кон.

почиње селективним увидом у рефлексе усмене књижевности у Змајевом песништву „за одрасле”. Следи типологија Змајеве поезије за децу заснована на предлошку из усмене књижевности: лудистички жанрови (загонетке – даштања, допуњалке, питалице, брзалице, срицалице, разбрајалице, ређалице, успаванке, ташунаљке, цупаљке, песме о првим зубима, проходалице, басме); потом рефлекси кратких говорних форми, пре свега пословица, у Змајевом песништву за децу; па рефлекси шаљивих усмених песама и прича (лагарије и песме о животињама); песме везане за обредне и обичајне песме. Овде су разматрани календарско-обредни циклус: божићне и коледарске песме, ускршње песме и породично-обредни циклус: свадбене песме, почаснице, песме о крсном имену, молитве, посленичке песме, али и песме везане за живот и обредно-обичајну праксу грађанске породице. Следи преглед благослова, клетви и уобичајених говорних израза у Змајевом песништву за децу. Последње поглавље везано је за рефлексе веровања о натприродним бићима, рефлексе демонолошких предања и легенди.

У раду је пре свега предочавано на које начине се усмено стваралаштво рефлектује у Змајевој поезији за децу, колики је утицај усмене књижевности у домену тематике, стила, жанрова, опште слике света, стиха и у чему се све он огледа. Други циљ је био да се утврди функција тих рефлекса, њихов утицај на обликовање, естетске домете и значења Змајеве поезије за децу, а трећи да се испита колико и како се Змајев општи однос према усменом стваралаштву и традиционалној култури уопште рефлектује у његовом песништву за децу. Анализирани су различити традиционални обрасци присутни у поезији за децу Јована Јовановића Змаја и пратило се њихово инкорпорирање и прилагођавање, како детету тако и поезији српског романтизма, па и једном новом, грађанском и модерном погледу на свет.

Закључили смо да су у Змајевим песмама за децу највише присутни рефлекси усмене лирске поезије и рефлекси кратких форми, а мање рефлекси усмене епске поезије и усмене прозе. У песмама за децу Змај доследно спроводи свој песнички принцип – поука наспрам забаве – те су и жанрови које преузима из усмене књижевности у тој функцији. Анализом Змајевих песама за децу показали смо који су фолклорни облици најзаступљенији. То су, пре свега, такозвани „мали облици” (Бошковић-Стули 1971:54), које смо назвали лудистичким жанровима, попут: загонетки, питалица, успаванки, ташунаљки, цупаљки, разбрајалица, ређалица, песама о првим зубима, проходалица, басми. Овим жанровима придружили смо и жанрове који су на граници писане и усмене књижевности, а то су допуњалке и срицалице. Иако „малим облицима” припадају и пословице, потребе истра-

живања наметнуле су да оне буду издвојене, јер су због свог наглашено поучног карактера, највише заступљене у Змајевим песмама за децу.

Показало се да Змај селективно преузима жанрове усмене књижевности, и то превасходно оне који му дозвољавају да остане у сферама реалног и поучног. Тако ће непосредном рефлектовању обредних божићних песама и преузимању слике Божића са три ножића, уследити рационални, лекарски савет да се и на празник остане умерен у јелу и пићу, што директно противречи древној обредној пракси, која је позивала на ритуално претеривање и у једном и у другом. У Змајевим песмама за децу које представљају рефлекс обредних и обичајних песама, јасно се уочава песничково сагледавање и прихватање традиције. Песник указује детету на значај традиције и на потребу за њеним поштовањем, али, истовремено, приступа тој традицији као лекар, Европљанин, човек модерног доба. У овим песмама песник упознаје дете са породичном и националном традицијом, уводећи свог малог читаоца као главног актера, што битно помера визуру. Ове песме су прилагођене детету и обично садрже и васпитну и хумористичну црту и представљају добар увод у дечје упознавање и разумевање народних обредних и обичајних песама. И жанрове који садрже фантастичне мотиве, попут бајке и предања, Змај прилагођава сопственој поетици, било да их критички разобличава као „приче старих бака”, било да их користи као повод за песничку игру која се на крају ипак снажно окреће реалности.

У целини узев, Змајева поезија, и поред наглашене дидактичности, јесте допадљива и забавна и у њој преовладавају елементи хумора и игре. У Змајевим шаљивим песмама за децу присутни су рефлeksi шаљивих народних прича и песама, лагарија, басни и епских народних песама. Песме у којима су животиње главни јунаци, често су по темама и поступцима блиске шаљивим усменим песмама о животињама. Оне често посредно говоре о различитим односима у свету одраслих, помажући детету да се снађе у њему, а прожете су ведрим хумором и једноставношћу израза, као и усмене песме.

Елементе усмене књижевности Змај користи двојачко: уграђује готове жанрове у своје песме за децу (брзалице, питалице, пословице), или их преобликује и прилагођава властитој поетици стварања за децу, конкретном делу, али и епохи романтизма. Код Змаја је више заступљен овај други вид рефлектовања усмене књижевности, па би то могло бити разлог за Витезову тврдњу да овај песник „релативно мало и ријетко” полази од народног искуства. Фолклорни предложак уочава се у насловима Змајевих песама за децу, у формулативним почецима, мотивима, стилским средствима, у обликовању ликова, у елементима структуре и композиције. Уочава се елиптичност израза, народна фразеологија, колоквијалност и дијалектизми, одступање од књижев-

них и језичких стандардних форми, употреба кратких говорних форми које су карактеристичне за усмену комуникацију (благослови, клетве, молитве, изреке, уобичајени говорни изрази). Чест поступак јесте и парафразирање појединих сегмената, или само алузија на одређени сегмент усмене књижевности. Без обзира на тему песме, Змај се веома често трудио да порука песме буде формулисана у виду пословице, било као дословно навођење, било као прерада, било као алузија.

Према типу рефлектовања усменог наслеђа, Змајеве песме за децу можемо поделити у две групе. Првој групи припадају песме које су засноване на жанровима усмене књижевности, а којима песник комуницира са дететом, почев од најранијег периода, преко успаванки, ташунаљки, цупаљки, брзалица, разбрајалица, а касније и питалица, загонетки, пословица, лагарија, песама о животињама, али и бајки. То су уједно и песме којима песник уводи дете у свет писане речи, свет одраслих, припрема га за будући живот и велика искушења и недоумице. На тај начин дете се учи општеприхваћеном систему вредности, усваја га, расте с њим, а касније га и примењује у различитим ситуацијама. Посредством обредних и обичајних песама, дете стиче сазнања о начину прослављања верских празника, о понашању у одређеним пригодним приликама, као и о могућности укључивања у колективно и породично славље. Јасна је и песникова тежња да се дете заинтересује за фолклорно наслеђе. Овим песмама Змај навикава малог читаоца да живи у складу са традицијом и да се интересује за њене вредности.

Управо у овом домену показује се да је Змај један од оних истинских песника, који успоставља „стваралачки озбиљан, одговоран и промишљен дијалог с властитом традицијом” и ствара „ново, индивидуално уметничко дело” (Пешикан-Љуштановић 1996:57). Понекад песник свесно одступа од традиције и супротставља јој се, преваходно са становишта модерног доба које образовање и снагу ума ставља изнад телесне снаге и силе. Змајев мали читалац, да би био „Србин и јунак” не сме бити празноверан, већ треба да иде у школу и учи. Основна васпитна порука Змајевих песама за децу јесте „бити на правом путу” и оне представљају „сјајан пример традицијског васпитања искуством” (Клеут 1997:6). Много је песама којима песник деци даје важне савете и којима их упућује на праве вредности у животу, јер „то упућивање откриваће детету да оно и његово време нису изоловани, да су део сложеног дијахронијског низа, а (...) детињство (је) право време да се отпочне укључивање у тај низ и комуникацију с њим” (Пешикан-Љуштановић 1996:57). Овом кругу песама припадају нека од Змајевих антологијских остварења.

Другој групи припадају песме које више представљају имитацију усмених творевина, писање по узору на народно певање, које за

тему имају националну прошлост (величање јунака и њихових подвига) и потпуно су испеване у духу романтизма. Такве су и Змајеве песме о светом Сави које представљају рефлексе предања и легенди о светом Сави. У песмама са родољубивим мотивима доминантан је мотив слоге и јединства српског народа, а све са жељом да се стигне до слободе. У оваквим песмама доминира епски тон и оне подсећају на усмену епску поезију. Ове песме нису нарочито интересантне данашњој деци, а тешко да су у њима уживали и Змајеви мали савременици, пошто оне немају забавни карактер, патетичне су и доста суво одражавају идеје националног романтизма, у облику и тону непримереном дечјем узрасту и интересовањима.

Лудистички жанрови, које Змај преузима из усмене књижевности, имају исту улогу као и у усменој књижевности. Њима се песник обраћа детету најнижег узраста, али и пружа могућност детету да се изрази, што нарочито доприноси развоју дечје маште. Такве песме су у функцији забаве, јер својим ритмом опонашају ритам дечје игре. Од свих лудистичких жанрова, Змај у своје песме за децу највише „уграђује” загонетку, јер управо она пружа спој забаве и поуке. Насупрот шaljивом и игривом загонетању, пословичко казивање је у функцији васпитавања будућег нараштаја и понекад делује наметнуто, строго, са призвучком придике, али некада је благо, топло и звучи као права, родитељска поука.

У песмама шaljивог карактера жанрови усмене књижевности често се преплићу и у функцији су забаве – лагарије се, рецимо, стапају са шaljивом народном причом и бајком, песме о животињама са епским народним песмама и етиолошким предањем. Комбиновање различитих жанрова доприноси уверљивости и оживљавању песничке слике, са циљем да се дете што више заинтересује за одређену тему или поступак јунака. Рефлекси веровања о натприродним бићима углавном нису у функцији забаве, већ њима песник развија своју педагошку мисију и подстиче рационалност, уверавајући дете да натприродна бића не постоје, да их се не треба плашити, али ни очекивати вечну срећу од њих. Напредак сваког појединца, па самим тим и будућег нараштаја, Змај види у образовању и учењу, те се у његовим песмама за децу негује љубав према књизи. А дете окренуто књизи и науци не може да се плаши мрака и вештица, нити да се одушевљава причама које подстичу сујеверје.

У поезији за децу Јован Јовановић Змај је изградио свој индивидуални став, који је у знатној мери заснован на традицији, народном животу и народним умотворинама. У Змајевим песмама за децу преносиоци искуства и традиције су најчешће бака и дека, који својим причама и песмама оживљавају слике из прошлости и усмену традицију. Змај предност даје песмама које величају националну прошлост

и које су у духу романтизма, а све зарад српства, слободе и боље будућности. Змај свог малог читаоца васпитава у духу „гусларске традиције”, која „буди српске осећаје”, али његов деда зна и то да ће се унуку нешто „касти само” тек када одрасте. Управо те песме, које остављају „малом Српчету” део аутономије детињства, естетски су упечатљивије и живље од оних које му налажу да буде „као Милош” „Јер србинство чека / Обилиће нове”.

Дете у Змајевим песмама за децу јесте у првом плану и приказано је у различитим животним ситуацијама. У односу на усмену књижевност оно је сепарирано, издвојено у азил детињства у топли круг дечје собе и простора за игру, какве традиционална култура не познаје. Свако дете може да се препозна у тим песмама и да стекне утисак да су оне баш њему намењене.

Неки обрасци традиционалне културе опстају и у новом грађанском друштву. Мајка је, рецимо, увек уз дете, као и у народним песмама. Она брине о детету, бди над колевком и размишља о његовој срећи и будућности. Мајка је представљена као стуб и ослонац породице. Међутим, уз мајку се, у Змајевим песмама за децу, појављује и отац, чега у усменом стваралаштву намењеном млађем узрасту готово уопште нема.⁴ У складу са новим вредносним системом и новим социјалним нормама Змајевог доба, улога оца се све више мења и он се укључује у васпитање детета. Дете је заштићено и вољено, уз млађу сестру увек је старији брат, док је уз млађег брата увек старија сестра. Дете је део породице и понаша се у складу са својим могућностима.

У песмама за децу Змај се првенствено ослања на усмену књижевност, уносећи елементе времена у ком је живео и елементе романтичарске поетике. Он ствара дидактичну поезију која је у функцији васпитања и образовања будућег нараштаја, али и песме–играчке, живе, духовите и ведре.

Најзначајније и најпознатије Змајеве песме за децу настале су из непролазног фолклорног наслеђа, те је, можда и зато, Змајево песништво за децу још увек живо и естетски упечатљиво. Рефлекси усменог наслеђа у Змајевим песмама делују подстицајно на дете, јер је Змај из усмене књижевности углавном користио оно што је примерено различитом дечјем узрасту и интересовањима. Змај је знао шта треба из усменог наслеђа пренети детету, али и на који начин то треба учинити. Показао је како се може писати за најмлађе читаоце, како бити иновативан и увек актуелан, те како се може стопити традиција и модерност, вредности усменог наслеђа са тековинама модерне, урбане културе.

⁴ „Дијете Грујица” у хајдучкој песми прати оца, али то нипошто није дете у смислу који ми данас придајемо тој речи, већ јунак дозрео за женидбу.

ПРИМАРНА ЛИТЕРАТУРА:

- Богдановић, М. (1949) *Дечја поезија Змајева*. Београд: Просвета.
- Вуковић, Н. (1984) „Змај и тзв. нова поетика дјечје пјесме” у *Огледи из књижевности*. Никшић.
- Гордић, С. (1972) „Карактер и функција песничке слике у поезији Јована Јовановића Змаја”, *Књижевна историја*, IV(16): 602-639.
- Гордић, С. (1978) „Змајева песничка сликовитост” у *У видуку стиха*. Нови Сад: Типранов.
- Грујић, Т. (2008) „Рефлекси народног песништва у поезији за децу Јована Јовановића Змаја – критичко читање Василија Радкића” *Детињство*, (3): 29-34.
- Данојлић, М. (1963) „Змај данас и овде”, *Дело*, IX (5): 658-663.
- Данојлић, М. (2004) „Змај” у *Наивна песма*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Живковић, Д. (1984) „Лаза Костић о Јовану Јовановићу Змају у Лаза Костић, *Књига о Змају* (Лаза Костић, *О Јовану Јовановићу Змају (Змајови), његову певању, мишљењу и писању, и његову добу*, Сомбор, 1902), (приредио Драгиша Живковић). Београд: Просвета.
- Змајев стих* (1985), радови са стручног радног састанка одржаног у Новом Саду 5. и 6. децембра 1983. године, (уредник Светозар Петровић). Нови Сад: Војвођанска Академија наука и уметности.
- Јашовић, П. (2008) „Однос Лазе Костића према Змајевој поезији за децу”, *Детињство*, (1-2): 34-42.
- Јерковић, Ј. (1991) „Народна књижевност и Змајеве *Снохватице*” у *Језик и писци*. Нови Сад: Матица српска, Институт за јужнословенске језике Филозофског факултета у Новом Саду
- Капићић-Хацић, Н. (1981) „Дјеца расту с пјесмом чика-Јове Змаја” у *Од Змаја до Витеза*. Сарајево: Свјетлост.
- Клеут, М. (1983) „Змајеве песме у рукописним песмарицама”, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, XXXI (3): 479-488.
- Клеут, М. (2000) „Јован Јовановић Змај” у Јован Јовановић Змај, *Песме*, (приредила Марија Клеут). Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Клеут, М. (2003) „Постиљонске оде Јована Јовановића Змаја” у *Гледајући Нови Сад. Постиљонске оде Јована Јовановића Змаја*, (приредила Марија Клеут). Нови Сад: Матица српска – Змај.
- Ковачек, Б. (1969) „О Змајевој поезији за децу” у Јован Јовановић Змај, *Дечје песме, Одабрана дела*, у редакцији Младена Лесковца, књига, VI, (приредио Божидар Ковачек). Нови Сад: Матица српска.
- Кољевић, С. (1983) „Змај и наше народно песништво”, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, XXXI (3): 259-381.
- Кољевић, С. (1986) „О Змајевом дечијем песништву” у *Виђења и сновиђења*. Сарајево: Веселин Маслеша.
- Костић, Л. (1984) *Књига о Змају*, (Лаза Костић, *О Јовану Јовановићу Змају (Змајови), његову певању, мишљењу и писању, и његову добу*, Сомбор, 1902), (приредио Драгиша Живковић). Београд: Просвета.
- Леовац, С. (1968) „Змај”, *Израз*, XXIV (10): 293-299.
- Лесковац, М. (1958) „Јован Јовановић Змај” у Јован Јовановић Змај, *Песме*, (приредио Младен Лесковац). Нови Сад, Београд: Матица српска, Српска књижевна задруга.
- Максимовић, Ј. (1906) *Змајева лектура*. Београд.
- Максимовић, Ј. (1930) „Моји спомени о Змај-Јовану”, *Летопис Матице српске*, CIV (325): 62-97.
- Марковић, С. Ж. (1969) „Јован Јовановић-Змај и поезија за децу”, *Умјетност и дијете*, (1): 28-31.
- Марковић, С. Ж. (2007) „Поетски лик детета у Змајевим песмама за децу” у *Записи о књижевности за децу IV*. Београд: Београдска књига.

- Матицки, М. (1999) „Три фолклоризације у српском песништву” у *Песник Растко Петровић*, Зборник радова. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Милинчевић, В. (1962) *Јован Јовановић Змај*. Београд: Рад.
- Милинчевић, В. (1983) „Змајево вишегласје”, *Књижевност и језик*, XXX: 219-229.
- Милисавац, Ж. (1954) *Змај*. Београд: Ново поколење.
- Недић, В. (1969) „Змајеве *Снохватице*” у Јован Јовановић Змај, *Снохватице – Девесиље, Одабрана дела*, у редакцији Мледена Лесковца, књига II, (приредио Владан Недић). Нови Сад: Матица српска.
- Недић, Љ. (б. г.) „Змај” у *Целокупна дела*, књига I, Београд: Издавачко предузеће „Народна просвета”.
- Павловић, М. (1974) „Поезија Јована Јовановића Змаја” у *Поезија и култура*. Београд: Нолит.
- Павловић, М. (1979) „О тумачењу Змајевих песама” у *Ништитељи и свадбари*. Београд: БИГЗ.
- Петровић, В. (1958) *О књижевности и књижевницима, Сабрана дела*, књига VI. Нови Сад: Матица српска.
- Петровић, Т. (2001) „Јован Јовановић Змај” у *Историја српске књижевности за децу*. Врање: Учитељски факултет.
- Попов, Р. (1983) „Билбилити, Змајев амулет”, *Детињство*, (1-2): 42.
- Поповић, Б. (1963) „Шта је велики песник?” у *Огледи и чланци из књижевности*. Нови Сад, Београд: Матица српска, Српска књижевна задруга.
- Поповић, М. (1985) „Јован Јовановић Змај” у *Историја српске књижевности, Романтизам*, књига II. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Радикић, В. (2003) *Змајево песништво за децу*. Нови Сад: Змајеве дечје игре.
- Симовић, Љ. (1983) „Змајева поезија” у *Дупло дно*. Београд: Просвета.
- Скерлић, Ј. (1964) *Писци и књиге II*. Београд: Просвета.
- Стајић, В. (1933) *Јован Јовановић Змај*. Нови Сад, Скопље: Издање књижаре „Славија”.
- Стефановић, С. (1902) „О Јовану Јовановићу Змају – Лаза Костић, Сомбор, 1902”, *Пријеглед, Прилог „Мале библиотеке”*, I (22): 329-362.
- Тахмишчић, Х. (1963) *У лепом кругу*. Крушевац: Багдала.
- Тошић-Вукић, А. (2007) „Књига о Змају Лазе Костића” у *Старе и нове књижевне теме*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Хаџић, З. (2009) „Отворена писма Јована Јовановића Змаја” у *Отворена писма Јована Јовановића Змаја. (Невен 1880-1904)*. Нови Сад: Змајеве дечје игре.
- Цуцић, С. (1978) *Огледи из књижевности за децу*, (избор и предговор Драгољуб Јекнић). Зрењанин: Градска библиотека „Жарко Зрењанин”.
- Цуцић, С. (1951) „Чика-Јова данас” у *Из дечје књижевности, Осврти и чланци*. Нови Сад: Матица српска.
- Шевић, М. (1911) *Дечја књижевност српска*. Нови Сад: Електрична штампарија учитељскога Д. Д. „Натошевић”.

СЕКУНДАРНА ЛИТЕРАТУРА:

- Бахтин, М. (1978) *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе*, превод Иван Шоп и Тихомир Вучковић. Београд: Нолит.
- Бергсон, А. (1993) *Смех, Есеј о значењу комичног*, превео Срећко Џамоња. Београд: Лапис.
- Бетелхајм, Б. (1979) *Значење бајки*, превео Бруно Вучићевић. Београд: Просвета.
- Бошковић-Стули, М. (1971) „Усмена књижевност у склопу повијести хрватске књижевности” у *Усмена књижевност*, (приредила Маја Бошковић-Стули). Загреб: Школска књига.

- Бошковић-Стули, М. (1971) „Свијет бајке и дијете”, *Умјетност и дијете*, IV (19-20): 28-32.
- Витез, Г. (1969) „Дјетињство и поезија”, *Умјетност и дијете*, (3): 4-21.
- Вуковић, Н. (1996) *Увод у књижевност за дјецу и омладину*. Подгорица: Унирекс.
- Данојлић, М. (2004) *Наивна песма*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Ђорђевић, Т. Р. (1990) *Деца у веровањима и обичајима нашега народа*. Београд, Ниш: Просвета, Идеа.
- Јакобсон, Р., Богатирјов, П. (1971) „Фолклор као нарочит облик стваралаштва”, превео Стјепан Степанов у *Усмена књижевност – избор студија и огледа*, (приредила Маја Бошковић-Стули). Загреб: Школска књига.
- Јолес, А. (1978) *Једноставни облици*, превод Владимир Бити. Загреб: Студентски центар Свеучилишта у Загребу.
- Караџић, В. С. (1957) *Живот и обичаји народа српског*. Београд: Српска књижевна задруга, L (340).
- Клеут, М. (1997) „Дете – усмена култура – масовна култура”, *Детињство*, (3): 5-7.
- Клеут, М. (2001) „Увод у читање српске народне књижевности” у *Српска народна књижевност*, (приредила Марија Клеут). Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Клеут, М. (2006) *Народна књижевност – фрагменти скрипти*. Нови Сад: Филозофски факултет.
- Кнежевић, М. (1957) „О народним говорним умотворинама” у *Антологија народних умотворина*, (приредио Миливоје Кнежевић). Нови Сад, Београд: Матица српска, Српска књижевна задруга.
- Кољевић, С. (2005) *Вјечна зубља, Одјеци усмене у писаној књижевности*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Кулишић, Ш., Петровић, П. Ж., Пантелић, Н. (1998) *Српски митолошки речник*. Београд: Етнографски институт САНУ, Интерпринт.
- Латковић, В. (1982) *Народна књижевност I*. Београд: Научна књига.
- Лити, М. (1987) „Аспекти Märchen и предања”, (превео Рандал Мејџор), *Поља*, 33 (340): 238-241.
- Лити, М. (1994) *Европска народна бајка*, (аутор поговора Жарко Требјешанин). Београд: Орбис.
- Лихачов, Д. С. (1972) *Поетика старе руске књижевности*. Београд, Српска књижевна задруга.
- Љуштановић, Ј. (1996) „Књижевност за децу – наравоученије слободе”, *Детињство*, (4): 28-31.
- Љуштановић, Ј. (2004) *Црвенкапа грицка вука*. Нови Сад: Дневник, Змајево дечје игре.
- Љуштановић, Ј. (2009) *Брисање лава*. Нови Сад: Дневник.
- Максимовић, Г. (1998) *Магија Сремчевог смијеха*. Београд: Просвета.
- Марковић, С. Ж. (2007) *Записи о књижевности за децу III-IV*. Београд: Београдска књига.
- Милошевић-Ђорђевић, Н. (2006) *Од бајке до изреке. Обликовање и облици српске усмене прозе*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Пешић, Р., Милошевић-Ђорђевић, Н. (1984) *Народна књижевност*. Београд: ИРО „Вук Караџић.
- Пешикан Љуштановић, Љ. (1996) „Поука традицијског низа”, *Детињство*, (4):56-57.
- Пешикан-Љуштановић, Љ. (2007) *Станаја село запали, Огледи о усменој књижевности*. Нови Сад: Дневник.
- Пешикан-Љуштановић, Љ. (2009) *Усмено у писаном*. Београд: Београдска књига.
- Пијановић, П. (2005) *Наивна прича*. Београд: Српска књижевна задруга.

- Поповић, М. (1968) *Историја српске књижевности, Романтизам I-III*. Београд: Нолит.
- Пражић, М. (1971) *Игра као слобода*. Змајеве дечје игре, Нови Сад: Културни центар.
- Проп, В. Ј. (1984) *Проблеми комике и смеха*, превео Богдан Косановић. Нови Сад: НИШРО „Дневник”, Књижевна заједница Новог Сада.
- Раденковић, Љ. (1986) *Народна бајања код Јужних Словена*. Београд: Промисла, Балканолошки институт САНУ.
- Речник књижевних термина* (1992), Београд: Нолит.
- Самарџија, С. (1986) „Шаљива народна приповетка” у *Шаљиве народне приче*, (приредила Снежана Самарџија). Београд: Рад.
- Самарџија, С. (1995) „Структура и функција усмене загонетке” у *Српске народне загонетке, Антологија*, (приредила Снежана Самарџија). Београд: Гутенбергова галаксија.
- Самарџија, С. (1997) *Поетика усмених прозних облика*. Београд: Народна књига – Алфа
- Самарџија, С. (2002) „Особености народне басне и приче о животињама” у *Народне басне и приче о животињама, Антологија*, (приредила Снежана Самарџија). Београд: Гутенбергова галаксија.
- Самарџија, С. (2004) *Пародија у усменој књижевности*. Београд: Народна књига – Алфа.
- Самарџија, С. (2006) „Одлике шаљиве народне приповетке” у *Шаљиве народне приповетке, Антологија*, (приредила Снежана Самарџија). Крушевац: Гутенбергова галаксија.
- Самарџија, С. (2007) *Увод у усмену књижевност*. Београд: Народна књига – Алфа.
- Сикимић, Б. (1996) *Етимологија и мале фолклорне форме*. Београд: Институт за српски језик САНУ.
- Скерлић, Ј. (2006) *Историја нове српске књижевности*. Београд: Завод за уџбенике.
- Турјачанин, З. (1987) „Вук и наше народне дјечје пјесме”, *Умјетност и дијете*, (5-6): 419-423.
- Цуцић, С. (1978) *Огледи из књижевности за децу*. Зрењанин: Градска библиотека „Жарко Зрењанин”.
- Чајкановић, В. (1994) *Сабрана дела из српске религије и митологија*, књига I-V, (приредио Војислав Ђурић). Београд: Српска књижевна задруга, БИГЗ, Промисла, Партенон М. А. М.
- Чаленић, М. (1972) *Сео цар на кантар, Народна књижевност за децу*. Београд: Научна књига.

Tamara Grujić

REFLEXES OF VERBAL LITERATURE IN JOVAN JOVANOVIĆ ZMAJ'S POETRY FOR CHILDREN – PRESENCE AND FUNCTION

Summary

This paper has examined how folk poetry was reflected in poems for children by Jovan Jovanović Zmaj, a great Serbian Romantic and creator of Serbian poetry for children and the function of these reflexes in shaping Zmaj's poetic

world. Insight into the overall Zmaj's poetry for children reveals, among other things, a significant influence of Serbian tradition and folklore on Zmaj's creative work for children in the domain of themes, genres, styles, procedures, overall worldview and metric forms.

The function of these reflexes, their influence on shaping, aesthetic achievements and the meaning of poetry were examined; it was also studied how Zmaj's attitude towards oral creativity and traditional culture in general was reflected in Zmaj's poetry for children. An important domain of research is Zmaj's overall attitude towards oral literature and traditional culture, which is reflected in Zmaj's poetry for children, either as glorification and idealization, or as criticism. It was pointed out that Zmaj used the existing folk forms and transformed/modernized and adapted them for young readers. The paper has shown how oral literature can be an inexhaustible source of creative and artistic work for children, and how oral tradition, through Zmaj's genres, lives in contemporary literature for children.

Весна Малбашки-Пуповац¹
 Студент докторских студија
 Филозофски факултет Нови Сад

ПЛЕТЕНИЈЕ ЕРОС ЂОРЂА МАРКОВИЋА КОДЕРА

АПСТРАКТ: У овом раду покушаћемо да откријемо на који начин и у којој мери стваралаштво Ђорђа Марковића Кодера кореспондира с еротским елементима у митологији, као и еротском традицијом код нас, која је свој процват доживела крајем XVIII – почетком XIX века. Један од најинтригантнијих личности српске књижевне сцене XIX века, Кодер, творац „полусумануте” књиге *Роморанка*, а постхумно приређених *Спевова* и *Митолошког речника*, сексуални дискурс имплицитно је уметнуо у своје књижевно ткиво. Предмет нашег изучавања, стога, било је разоткривање и осветљавање компонената Ероса (и Танатоса), који, без обзира на то што немају директно еротско одређење, ипак егзистирају унутар скривеног простора кодеровског песничко-митолошког система.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Плетеније ерос, двосмисленост, универзалност, мајка, млеко, дојење, Лилит, Ерос и Танатос.

Почетак еротске књижевне традиције код нас, супротно опште-прихваћеном мишљењу да је покренута одређеним сегментима *Ријечника* (1818) Вука Стефановића Караџића, везује се за прве деценије XVIII века (свој климакс доживела је крајем XVIII – почетком XIX века). Управо о томе писао је Сава Дамјанов на страницама текста *Рани еротски радови српске књижевности*², у којем ће нагласити да је највећи део предвуковског еротског опуса произишао из рукописаних песмарица такозване „грађанске поезије”. Еротика више није табу, међутим, често бива заогрнута хумором којим се „најбезболније” премошћавао јаз између официјелног, моралног и блудног, похотног. Сексуални дискурс, с друге стране, није нужно морао бити експлицитно – опсцен. Дамјанов ће забележити да су кључни еротски моменти и појмови често означавани алузијом, еуфемизмом или метафором, односно, директност и непосредност еротског дискурса преобразили би се у стилизован, али ипак препознатљив израз, праћен покушајем одбацивања искључиво еротског значења и додељивањем ширег, универзалнијег, надеротског смисла.³

У предговору своје књиге „Будалина играчка”⁴, Недељко Богдановић истакао је два тренутка битна за искључивање еротског и опсцене

¹ vesna.etaba@gmail.com

² Сава Дамјанов, *Рани еротски радови српске књижевности*, предговор књизи „Грађдански еротикон”, Stylos, Нови Сад, 2005, стр. 5-15.

³ *Ibid.* стр. 7.

⁴ Недељко Богдановић, *Будалина играчка*, Просвета, Ниш, 1998, стр. 6-7. У тексту ће бити коришћено поменуто издање.

ног из јавне сфере. Први је примање хришћанства и претварање стида у норму као моралну категорију с грешком, док је други условљен настајањем књижевног језика који је требало да представља узор – како у књижевној, тако и у изванкњижевној језичкој комуникацији. Разумљиво је, стога, што је еротска лексика, као резултат силовитог доживљаја организма једног бића, (п)остала [...] *Експресивна, звучно и творбено богата, и са много синонима* [...]⁵.

У време кад Ђорђе Марковић Кодер штампа своје прво дело *Роморанка* (1862), интересовање за такву врсту еротизма, заступљену у потоњем раздобљу⁶, увелико је ослабило. Елементи еротике у Кодеровој поезији, највише прози, о којима ће у овом раду бити речи, истина, не могу се сврстати међу оне којима је одређено тзв. „грађанско песништво”, међутим, свакако да на неки начин кореспондирају с тековинама еротске традиције с краја XVIII и почетка XIX века. Оно што им је заједничко јесте [...] *двосмисленост и провокативност, ласцивне асоцијације и одсуство директног еротског одређења, подсећајући својом шемом на игру „топло-хладно”*: *текстура се час приближава правом предмету, час удаљује од њега, да би том својеврсном тактиком исцрпљивања само повећала читаочеву знатижељу и максимално активирала његову пажњу* [...]⁷.

Баш као Лаза Костић, ни Ђорђе Марковић Кодер није могао бити класични представник књижевног правца романтизма; исправније би било рећи да су обојица били „заглављени” (Кодер више него Костић) у епоси којој нису припадали и која их, благо речено, није најбоље ни разумела. У том смислу, симболизам, модерна, авангарда и постмодерна били би шире и свеобухватније књижевно-временске одреднице у чији би се оквир могле сместити уметничке делатности ова два песника.

Вратимо се, међутим, на почетак – термин *Плетеније ерос*, истакнут у наслову рада, изведен је из појма *Плетеније словес*. Реч је о једном посебном стилском поступку који се огледа у експресивном односу према речи (према њеној звучној, односно, гласовној страни, етимологији и грађењима нових речи и реченица...⁸) и којим се Кодер послужио да би на прави начин изразио мисаону и језичку суштину своје комплексне поетике. Овај термин, позајмљен и преиначен, без значајније промене сопственог значења, сада је искоришћен у циљу

⁵ *Ibid.* стр. 8.

⁶ Дамјанов ће еротизам тог раздобља означити као „превасходно рокајни еротизам” (*Ibid.* стр. 13).

⁷ Сава Дамјанов, *Рани еротски радови српске књижевности*, предговор књизи „Граждански еротикон”, Stylos, Нови Сад, 2005, стр. 8.

⁸ О томе је С.Д. писао у књизи *Ново читање традиције*, Дневник, Нови Сад, 2002, стр. 90-91.

откривања Кодеровог херметичног и затамњеног еротског дискурса, његове сложене структуре и облика у којима се остварује.

Мајка и млеко, као универзални симболи живота, кодеровски посматрано, не морају имати искључиво ту функцију. Култови рађања и култови дојила (приказиване у чину дојења) тесно су повезани с божанством сексуалног сједињења. Управо на тај начин Кодер ће их видети и представити у својим поетским и прозним остварењима. Кроз акт дојења песник неће нагласити само однос мајка-дете, напротив, направиће корак даље: специфичну релацију преусмериће и трансформисаће у сопствене прикривене големе фантазме – велико љубавничко прожимање и стапање. Поред тога, млеко ће се појавити и као спона између Ероса и Танатоса:

У заносу, ван Тезе, где је Мајка Војку лидала, и тамо и амо, ступи је у самосбор, који се Жилене тиче, пак му је ту, кад је трећу Капљу хтео да прегуцне, пресела, јербо га је таман (праецисе унџон) тада Горосмрада (орлушина) узаокустила и прокамџила.⁹

Још једна одредница која иде у прилог исказаној тврдњи свакако је и Двоборке: *[...]кад Мати и чедо своје гледи, како умире и своју Капљу самртну пије.¹⁰*

Мајка, поред функције родитељке, оствариће се и у улози љубавнице (сличне компоненте срећемо у књижевним остварењима Лазе Костића – песмама „Међу звездама/Вилованка” и „Santa Maria della Salute”, као и дневничким белешкама), те ће песник такву инцестуозну жељу инкорпорирати у текст постављен на граници симболичног, модерног, авангардног и постмодерног. Биљка *Стидак*, сходно томе, преобразиће се у *Стидак* – брадавицу и њен венчић, којима песник постаје „опседнут”, односно: *мазе – сисе*.

Лију доле млеко на црну Земљу (њу замлажају)[...]¹¹ [...]Залог, први млаз из Стидка¹² [...]нек сабере на Капљици Стидка Вилине Додолке, или Наумице, нек умије лице и заложу медна уста. Јербо ће без Стидка Земља бити пуста.¹³ Мајка ће да [...]стидком мршавим као пољски Кез мишкар, чемерно плоди утробу.¹⁴

С тим у блиској вези је и појам *Теочке* тј. *Теочинке* *[...]овело од Стидка (брадавице, или цигло сладости, Алка вели: Унка анђелка) до*

⁹ Ђорђе Марковић Кодер, *Митолошки речник*, приредио: Божо Вукадиновић, Библиотека ”Збир”, Крагујевац, 2005, стр. 111. У тексту ће бити коришћено поменуто издање.

¹⁰ *Ibid.* стр. 167.

¹¹ *Ibid.* стр. 151.

¹² Ђорђе Марковић Кодер, *Спевови* (приредио: Божо Вукадиновић), посебно издање часописа „Књижевна историја”, Београд, стр. 199. У наставку текста биће коришћено исто издање.

¹³ *Ibid.* стр. 147.

¹⁴ Ђорђе Марковић Кодер, *Митолошки речник*, стр. 144.

ивице што раставља ту успоритост од прса те до Стидка.¹⁵ Кодер, дакле, женске брадавице назива мазе, слада Лузи¹⁶, цигло сладости и Унка анђелка; закључиће [...] да је у сиси срећа¹⁷ и да Стидак је мекши од сувога злата, ал је вили пријатнији, него злато¹⁸; описаће појаву Првомлаз речима: [...] кад набрекну дојке и прва капља млека бризне [...]¹⁹.

Неки од појмова који се у Марковићевој поетици најчешће доводе у везу су: Мајка – Стидак/сиса/брадавице/венчић – млеко – млаз/размлаз(ити)/размазивати/прскати – уста – сускати/гукати/гутати – прсти/прстићи...

Млеко јесте свети напитака, есенција и извориште живота, но није једина течност која се појављује у Кодеровој чудесној митологији. Одредница *Ливот*, рецимо, описује надстварну материју, чудесну метаматерију [...] *течно непоњатно које проскважава, пророси или пророшава, прознаја, просвиће, прозни или крози, освуди, освуд пресуствује, уистомета се (против Физике) уистомета се, прозива се по Хемији (мешолски) compenetratio*²⁰.

Овим појмом могуће је указати на постојање бесконачне супстанце *àperion*-а²¹, али се њиме могу означити и сви телесни сокови (посебно они који изазивају узбуђење), а сходно томе мириси и укуси (визуелни аспект одвојен је). Сличан случај је и с описом сока једне од магичних биљака: *Њиови су соци (сокови) вилини сведоци, тј. да је у њима вила*.²² Сокови (телесни?), вешто скривени у одредницама, наизглед наивног звучача, могли би, заправо, бити носиоци потпуно друкчијег слоја значења. А та сладост, односно *Одолизрно*, како ће га песник назвати, важна је компонента кодеровске космогоније. Јер, од њега све почиње...

Птица *Динарка*, на пример, не мора имати искључиво примарну функцију у тексту – може да представља и механизам оплођивања: [...] *која Семе у Јајцету ствара*.²³ Зачетак и настанак зависе од силе (еротског набоја...?) [...] *сила унутрашња у семену која зачне оно мезгро, набујати, да може возкреснути у зрак, и опет семе дати*.²⁴

Када је реч о експлицитним описима делова женског тела или љубавног чина, нема их – све остаје у домену нагађања и индивидуал-

¹⁵ *Ibid.* стр. 39.

¹⁶ Ђорђе Марковић Кодер, *Роморанка*, Нови Сад, 1862, стр. 59. У тексту ће бити коришћено исто издање.

¹⁷ Ђорђе Марковић Кодер, *Митолошки речник*, стр. 50.

¹⁸ *Ibid.* стр. 43.

¹⁹ *Ibid.* стр. 289.

²⁰ *Ibid.* стр. 39.

²¹ Појам је потекао од грчког филозофа Анаксимандра.

²² Одредница *Устукбол*, *Митолошки речник*, стр. 214.

²³ Ђорђе Марковић Кодер, *Спевови*, стр. 204.

²⁴ Одредница *Унуркиња*, *Митолошки речник*, стр. 54.

не импресије Кодеровог поетско-прозног текста. *Соплајкице*, рецимо, могу означавати оно што се читаоцу наизглед нуди као објашњење: звезде. С друге стране, претварају се у дражестан покрет: њихање, лелујање, клањање у [...] *мекој плојани*.²⁵ Поред тога, синтагма *мека плојана* значењски може да кореспондира с појмом утроба/утробиште, те ће Кодер у оквиру одреднице *Литву*²⁶ забележити: *Литва из утробе изкапава мирисава*; док ће термин *Обломкиња* описати речима: [...] *вила која Задасијем светога изутробишта, сву Алвасану, у зној, свачега што се не миче. као Камена, и на Сузу, свачега, само што биста, и миче се, Замлаза.* [...] ²⁷ На једном месту Марковић ће забележити: [...] *негуј њене утробе појаве, у Небу су Њене славе*.²⁸

Читајући ове редове, убрзо нам постаје јасно да нам песник „намигује и двојезични знак даје”, а тајанствене сигнале његове тумачити морамо стрпљиво, упорно и увек с друкчијим приступом.

Ако обратимо пажњу на већину женских фигура у Марковићевој поезији и прози (виле, вампирице, вештице – мајка је изузетак), запазићемо да је реч о оностраним, опасним и заносним²⁹ бићима, чије је тело сложени инструмент за изазивање блуда и деструкције. Вила *Ума* окићена је *Плутосадом* (накит) и огрлицом од Цвета *Милтендина*; вила *Лозанна* истиче се лепотом својих трепавица, изазивајући завист; вештица брилијантских очију, *Холостина*, оденута је у одело *Златне Змије* и као саучесница митског ђавола Хромог Дабе пандам је Лилит; блудница *Пожарка* или *Вампируша* појављује се у предањима старих баба-траварица...

Све оне, заправо, могу се довести у везу са женским демоном из месопотамске митологије, Лилит (*Аккадиан Лилиту*). Првобитно вавилонски и сумерски сукоб (у *Епу о Гилгамешу* скривена је иза имена *Ки-сикил-лил-ла-ке*), односно демон који узима облик жене и с мушкарцима полно општи док спавају, касније је стопљен с *Ламасхту*, демоном који убија мушку децу. Све оне, замишљене као супстрати једног садржајнијег система – кодеровског – егзистирају и функционишу у складу с необичним, уређеним законитостима бујности и блудности.

На том месту, на којем стегнутост и (само)контрола престају да постоје, на којем почивају фрагменти, али не и фрактуре – на том месту, дакле, сместио је Марковић свој експлозивни песнички свет, клицу сопственог књижевног удеса. Еротски дискурс овде, несум-

²⁵ Митолошки речник, стр. 77.

²⁶ *Ibid.* стр. 175.

²⁷ *Ibid.* стр. 158-159.

²⁸ *Ibid.* стр. 120.

²⁹ Вилу *Уму* (стр. 178), вилу *Лозанну* (стр. 191), вештицу/вилу *Холостину* (стр. 402) и *Пожарку/Вампирушу* (стр. 410) Кодер ће описати у *Спевовима* као заносна створења.

њиво, присутан је, међутим, степен његове заступљености и уопште начин на који се остварује зависи, у великој мери, од рецепције књижевне публике. Свакој реченици и појму песник је доделио дво-струко значење, а њихово поимање условљено је, пре свега, природом читаоачеве личности.

Када је, најзад, реч о суштини Кодерове поетике, тумачења су безбројна и „удобно смештена” унутар оквира индивидуалне импресије. Изреку *Лепота је у оку посматрача*, ми бисмо, имајући у виду природу његовог књижевног стваралаштва, преиначили у *кодеровска истина увек је у оку посматрача (читаоца)*, због чега је овог песника, заправо, лако и лепо изучавати. Кодерова истина ствар је тренутка, доживљаја, чак расположења; подложна је метаморфози и није одговор само на једно питање. И још нешто. Сви су у праву. И нико није.

ЛИТЕРАТУРА:

- БОГДАНОВИЋ, Недељко, *Будалина играчка*, Просвета, Ниш, 1998.
ДАМЈАНОВ, Сава, *Граждански еротикон*, Стулос, Нови Сад, 2005.
ДАМЈАНОВ, Сава, *Ново читање традиције*, Дневник, Нови Сад, 2002.
МАРКОВИЋ, Ђорђе, Кодер, *Спевови*, приредио: Божо Вукадиновић, посебно издање часописа „Књижевна историја”, Београд.
МАРКОВИЋ, Ђорђе, Кодер, *Митолошки речник*, приредио: Божо Вукадиновић, Библиотека ”Збир”, Крагујевац, 2005.
МАРКОВИЋ, Ђорђе, Кодер, *Роморанка*, Нови Сад, 1862.

Vesna Malbaski Pupovac

PLETENIJE EROS BY ĐORĐE MARKOVIĆ KODER

Summary

In this paper we shall try to show in what way and to what extent the work of Djordje Markovic Koder corresponds to both erotic elements in mythology and erotic tradition among Serbs. The erotic tradition blossomed in the areas inhabited by Serbs at the end of 18th and the beginning of 19th centuries. One of the most intriguing figures of the Serbian literary scene of 19th century is Koder. He is the author of the 'half-crazy' book *Romoranka* and upon his death published books *Spevovi* and *Mitološki rečnik*. He inserted sexual topics implicitly into his literary works, so the aim of our study of his writings was to unveil and shed light on the components of Eros (as well as Thanatos). They, regardless of not having explicit erotic meaning, still exist inside the hidden corners of Koderian poetical-mythological system.

Снежана Милосављевић-Милић¹

Филозофски факултет у Нишу

Департаман за српску и компаративну књижевност

ОДЛИКЕ ФОКАЛИЗОВАНОГ ПРИПОВЕДАЊА У ПРИПОВЕЦИ У *НОЋИ* БОРЕ СТАНКОВИЋА

АПСТРАКТ: У раду се анализирају облици приповедања са унутрашњом фокализацијом чији је носилац Цвета, главна јунакиња приповетке *У ноћи*. Указује се на поетичке новине које најављују почетак српске модерничке прозе и раскид са реалистичком поетиком, а које су садржане у употреби персонализоване психолошке нарације, доживљеног говора, у симболизацији поетске слике и еротског доживљаја.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: фокализација, приповедање са унутрашњом фокализацијом, доживљени говор, психолошка нарација, говор тела, симболизација

Према сазнањима које пружа савремена наратолошка теорија, термин *фокализација* увео је у теорију приповедања француски структуралиста Жерар Женет да би њиме означио посебан угао, позицију са које је предочено оно о чему се приповеда. Иако је Женетова иновација више термилолошке него теоријско-методолошке природе,² она је скренула пажњу на динамику приповедних модалитета и на однос приповедача, коме припада *глас* и *начина* посредовања који се тиче фокализације.³

Женет разликује три типа фокализације: унутрашњу, када приповедач збивања у причи предочава са позиције неког лика, спољашњу, када приповедач не казује ништа о унутрашњем животу ликова, већ само описује њихове поступке и нулту фокализацију када се чини да приповедач не спроводи никакву рестрикцију у погледу информација које саопштава, односно, када је он најближи такозваном свезнајућем приповедачу. Тако дефинисана, нулта фокализација (која се може означити и као „нефокализовано приповедање”), припадала би традиционалној наративној прози, док су остала два типа „фокали-

¹ snezana.milosavljevic.milic@gmail.com

² Теоретичари пре Женета (П.Лабок, Х. Цејмс, Ц. Тодоров, Б. Успенски), указивали су на „тачку гледишта” или „перспективу” кроз коју се прелама приповедање.

³ Глас се односи на оног ко приповеда (инстанца приповедача), а начин се тиче одређеног филтера/канала кроз који приповедач пропушта приповедну информацију. Ако тај канал не можемо посебно повезати ни са једном тачком гледишта/ликом, као да је наративна информација посредована са неке безличне позиције, у питању је нефокализовано приповедање са такозваним свезнајућим приповедачем у трећем лицу. Ако је приповедач у трећем лицу рестриктиван тако да даје мање информација или прећуткује неке, на пример, о унутрашњем животу јунака, а износи само оно што је видљиво, реч је о спољашњој фокализацији.

зованог приповедања” одлика модерног наратива која се сусреће почев од краја 19. века, да би у доброј мери обележила прозне приповедне жанрове двадесетог века.

У књижевном тексту најчешће није доследно спроведен само један тип фокализације. Донекле изузетак може представљати „проза тока свести” у којој се инсистира на промени разних типова унутрашње фокализације ликова, чулних перцепција, количине информација. Чешће се у књижевном тексту јавља променљиво фокализовано приповедање – смењују се нефокализована нарација са фокализованом.

Приповедање кроз лик, што је одлика унутрашње фокализације, постаје у делима у којима се најпре јавља, не само нов поетички квалитет, него и знак модерног поступка, једног у низу оних који означавају на прелазу века модерну прозу и раскид са дотадашњом реалистичком традицијом. Њиме се урушава и релативизује ауторитет и објективност реалистичког приповедача, смањује се дистанца између приповедача и ликова, али и између читаоца и лика и, што је најважније, остварује се непосреднији и дубљи увид у психолошко стање јунака. Оно што се збива, или бар неки његов део, не саопштава се са неке неутралне позиције, већ се пропушта кроз филтер јунака, кроз његову свест и различите облике чулне перцепције (визуелне, аудитивне, олфакторне, тактилне или хиперстезичне). Уместо објективне и привидно неутралне,⁴ читаоцима се нуди субјективна и релативна слика збивања која не говори једино о збивањима самим, већ и о лику, носиоцу перцепције. Јасно је да се такво приповедање са унутрашњом фокализацијом показало као одлично средство за „сликање” унутрашњих стања људске душе и за сложене нијансе карактера за које су традиционални посупци постали недовољно уверљиви и у реторичком смислу већ помало потрошени. Талас психолошке прозе, који обележава роман и приповетку у првој деценији Модерне, нарочито у српској књижевности, готово да је незамислив без постојања два нова облика приказивања, индикативних за унутрашњу фокализацију: унутрашњег монолога (директног, премда се упадљивије јавља и спољашњи, изговорени монолог) и доживљеног говора (индиректни унутрашњи монолог).⁵ Иако се већ у прози Светолика Ранковића и Сима Матавуља јављају први примери употребе ових двају миметичких облика, њихову фреквентнију и уметнички функционалнију употребу срећемо у раним приповеткама Боре Станковића с краја 19.

⁴ Ниједна наративна информација није апсолутно неутрална, већ увек садржи траг идеолошких, реторичких, поетичких и других система који су је обликовали. Овде мислимо на неутралност у смислу изостајања непосредног филтера информације (лика).

⁵ У прози тока свести, која се јавља у првим деценијама XX века, ови облици приказивања ће доминирати.

века. Поред ових, низ других иновација у Станковићевој прози означава и делимичан раскид са дотадашњом реалистичком приповедном поетиком и зачетак српске модернистичке прозе. У овом раду ћемо на примеру Станковићеве приповетке *У ноћи* („Нада”, Сарајево, 1899), покушати да објаснимо у чему се састојао тај прелаз и каква је била природа и функција тих првих знакова модернизма. Наша пажња неће бити стога усмерена само ка унутрашњој фокализацији, али ћемо се највише задржати на њеном тумачењу сматрајући управо овај поступак кључним за читав низ поетичких новина које ова приповетка манифестује.

Већ се почетак приповетке разликује од дотадашњих реалистичких почетака који су не ретко садржали топос „уводног оквира”.

„На њиви је седела Цвета и очекивала мужа, Јована, да доведе воду, те да натопе дуван, што су још прошле недеље засадили, а никако досад „навдили”.⁶

Иако је реч о сценичном почетку, панорамски хронотоп – „табло” и подробни, објективни (спољашњи) портрет јунака⁷ су сасвим редуковани и сведени на номиналну улогу – то је почетак који се приближава типу композиције *in medias res*. Прва реченица указује на место радње – „њиву” и одмах уводи главну јунакињу, Цвету. Елиптичност оваквог „увода” се даље допуњује брзим преласком на тачку гледишта лика – информација ретроспективног карактера („још прошле недеље”, „досад”) уводи се преко деиктичких израза који су иманентни персоналној позицији – у овом случају она припада Цвети, што ће још више потврдити дијалекатски израз под наводницима („навдили”) који се може разумети као цитат јунакиње. Накнадни опис Цвете, уместо реалистичке информативне засићености и статичности, доноси, заправо, говор тела. „Она беше села, згурила се, наслонила браду на скупљена колена, и гледала је сањивим погледом у топлу, тамну ноћ.” Сугестивност ове (неме) сцене садржана је у оном што се наговештава а њена речитост ће одмах доћи до изражаја у специфичним ноктурно-микросценама које су такође уведене кроз лик.

„По пољу, свуда око ње, виђаху се људи, како по избразданим, засађеним њивама раде при фењерима. На истоку оцртаваху се брегови и била планинска, одударујући од тамно рујна неба, на коме требаше да изађе месец; а испред ње, по реци и путу, дизаху се високе тополе и густе врбе, те у овој тамној ноћи, са својим шуштањем, и њијањем, изгледаху као жива, људска бића. Покаткад чуо би се туп, метални звук мотике, промукли гласови раденика и њихово дозивање,

⁷ Сви наводи преузети су из издања: Бора Станковић, *У ноћи*, у књ: „Увела ружа и друге приче”, Београд, 1991, стр. 49-65.

⁸ Ово су обележја типично реалистичког уводног оквира приповетке или романа.

али је све то, опет, на махове, разносио још топао ветрић који је пиркао преко ове равнице.”

Спацијалне одреднице, карактеристичне за просторно, контекстуално позиционирање лика у уводном оквиру, овде су потпуно подређене јунакињи и имају сасвим релативно значење. Људи који раде на пољу при фењерима су „свуда око ње”, пејзаж са тополама и густим врбама је „испред ње”, а звуци у ноћи („туп, метални звук мотике, промукли гласови раденика и њихово дозивање”) уводе се као нешто што би покатакд могла чути, претпоставља се, упркос пасивној конструкцији, опет јунакиња.

Као што је у уводним хронотопичним ознакама због њихове подређености јунакињи, дошло до слабљења миметичке функције постизања веродостојне објективне позадине, тако је и почетак заплета у приповеци опет предочен из визуре јунакиње. Долазак на њиву Цветиног мужа и Стојана, њене неостварене љубави из младости (динамични мотив којим отпочиње радња), предочен је метонимијском фигуром: „Одједном она чу бат људских корака, који јој се приближаваху, и после разабра глас свога мужа.” (подв. С. М. М.)

Иако за приповедача хетеродијегетичког типа, какав је у овој приповеци, ништа у причи не може бити тајна, он нам идентитет мужевљевог саговорника не открива одмах, јер га ни Цвета не може одмах видети.

„Ето, на! – говораше он некоме. (...) – Истина, истина! – одговараше онај други.” (подв. С.М.М.)

Неодређена заменица овде је управо индикатор унутрашње фокализације⁹ а наглашавање доживљаја јунакиње потврђује се и увођењем кратког монолошког исказа за који се не може одредити да ли припада спољашњем или унутрашњем монологу.

„Боже, опет он?! – трже се Цвета преплашено, кад чу онај други, више женски но мушки глас. И затим брзо се диже и, као бежећи, уђе у њиву, узме мотику и поче копати.”

Недоумицу, која се јавља у вези са цитираним Цветиним речима, изазива силепса којом је ефектно замењен конвенционални и семантички испражњени неуправни говор приповедача (на прим: „рече” или „помисли”) и којом се изнова интензивира у уводу започети говор тела као начин портретисања јунакиње. Она, и даље готово **безгласна**, узмиче и повлачи се пред оним који долази, који се најпре *чује* а онда и види:

⁹ Приповедање са унутрашњом фокализацијом овде је свакако мотивисано потребом да се што интензивније предочи унутрашње стање јунакиње, али се у реторичкој равни овакво одложено, антономастичко именовање јавља у функцији јачања драматике која је важан смисаони аспект приповетке.

„– Сад, сад! – чу се. И несигурним корацима, упадајући с једне и с друге стране међе, указа се висока, протегљаста прилика, такође с фењером и мотиком.”

Још један антономастички израз као реторичко средство увођења Стојановог лика у причу, мотивисан је опет унутрашњом фокализацијом. Оваквим поступком приповедач сугерише да за причу није важан изненадни Стојанов долазак, већ учинак који ће тај долазак изазвати у јунакињи. У равни наратолошке анализе рекли бисмо да мотив доласка није функционалан толико на нивоу фабуле/збивања, колико на психолошком плану јунакињиног доживљаја. Такво померање тежишта са мимезе објективне стварности на мимезу њене субјективне перцепције, карактеристична је ознака модернистичке прозе, као и њеног одклона од реалистичке поетике.

Сугестивности суспрегнуте драматике у сусрету Стојана и Цвете доприносе елиптичне дијалогске реплике (говори се „пригушено” и „загрцнуто”, испрекидано или кроз плач) и метонимијска замена неизговорене речи и покрета. Попут Цветиних, и Стојанови покрети су „речити”: он савија и пуши дуван „невешто и брзо”, Цветиног мужа слуша климајући „главом у повлад” и одговарајући му „ретко и кратко”, „чупка суву траву, слушајући Цветине ударце мотиком.” Економичност приповедачевог говора сада се може тумачити као алтернатива ранијој аналитичности ауторских коментара, а то је још једна промена индикативна за смену поетичких проседеа у времену када је написана ова Станковићева приповетка.

Тек након Стојановог одласка са њиве Цвету ће преплавити бујица речи. Истина која се у говору тела и невештим дијалогом жели прећутати, потпуно се обелодањује тек у разговору јунакиње са самом собом.

„Лаже он, лаже. Опет ће доћи. Ох, а шта тражи? (Мада је знала.) Што је не оставља већ једном? А да каже мужу, не сме. Јер, какав јој је муж, и крв би потекла... А овамо, опет, с њиме се виђа; говоре, он јој долази, и муж јој не зна зашто је све то... Куд ће јој душа и тело на оном свету?... Грешно је то, грешно... Мајко Богородице!”

На овом месту ритам психолошке наратије постиже се редукцијом наративног гласа приповедача и наизменичним смењивањем унутрашњег монолога и доживљеног говора. Динамика ова два приповедна модуса, чији ће миметички потенцијал у европској књижевности радикално искористити нешто касније проза тока свести, овде је изразито сврховита јер наглашава почетак драмског климакса у јунакињи и емотивно-моралну конфузију у којој се она налази. Такво стање се накнадно оправдава/мотивише догађајима који се ретроспективно саопштавају у другом делу приповетке. Иако је Станковић композициону инверзију ове предприповести уклопио у тренутак сећања која је у Цвети пробудио Стојанов долазак, („Памет, насупрот

вољи, крштењу, молитвама, поче јој силно стварати и износити све што беше...”), - приповедање кроз лик не тече доследно, већ се нарушава повременим приповедачевим „свезнањем”.

„Пође за овим Јованом, човеком, истина не сиротим, али удовцем, тврдицом и преким до зла Бога. (...) Прскали га неком водом, чини ми се од татуле, давали му биља, водили манастирима и међу врачаре, али он никако да постане разговорнији, живљи и бољи.” (подв. С.М.М.)

Интервенције приповедача су чешће у делу приче који говори о несрећној Стојановој женидби (појава коментара: „чини ми се”, „Мати му, сирота, да пресвисне од туге и срама.”), док је прелаз са унутрашњег на нефокализовано приповедање потпун у драмском сегменту који садржи сцену сукоба Стојана са оцем. Међутим, како се са догађаја из прошлости поново приближавамо главном приповедном времену, с почетка приповетке, тако и приповедач поново прелази на унутрашњу фокализацију, иако са повременим колебањем између коментара и доживљеног говора.

„Али ево, опет, откад настаде лето – ко зна шта му би? – он отпоче поново да иде као и пре по пољу, селу, и тамо да остаје дуже и – што је најважније и најстрашније за њу, Цвету, он поче долазити к њој. Истина, да је долазио свакад с њеним мужем, али је ипак она знала, осећала, зашто он долази. (...) Али мора да се уздржава, чини се силом строга и увек груба према њему, јер ко зна шта би онда било, да не ради тако? Али, све узалуд. Истина, свакад, кад год дође њој, заклиње се да више неће други пут долазити, а опет долази, опет! Ах, а од прошлих дана остао му само леп, звучан, мек глас.” (подв. С.М.М.)

У наведеним примерима види се како упитна интонација, емфаза, екскламативни изрази и синтаксички паралелизми функционишу као реторички појачивачи и истовремено као језички индикатори субјективизираних нарације. У таквој нарацији обликује се прича у којој се, чини се, ништа не дешава. Заправо, све што се збива, збива се у јунакињи, невидљиво је за друге, за спољашњи свет. У том смислу је врло сугестиван мотив Стојанове *песме у ноћној тишини* коју само Цвета може чути и разумети. „Колико пута, само она, у зору, кад месечина сја, гледа га кроз свој прозор, где издалека, на коњу, с паше долази кући и пева тихо, јасно, тужно... пева он, а ниоткуда гласа, само месечина сја и трепти.”

Жељени и никад остварени сан који Цвета будна сања под месечевом светлошћу, цензурисан је јунакињином свешћу о греху. Емоционални интензитет несрећне љубави добија свој пандан у драми самомучења и покајања удате жене која у молитвеном шапату покушава да побегне од себе саме. Антитетички према том шапату и унутрашњим гласовима у јунакињи, као нечему што треба затомити и прикрити, приповедач поново активира визуелне аспекте приче:

Цветин портрет (поновиће се и пред Јованом) обасјан светлошћу и ноћни пејзаж:

„А светлост је обасјавала сву: њен витак стас, широка рамена, лепо развијено и зажарено лице с врелим устима и црним, тамним, доста упалим и ужагреним очима... Она се крстила, метанисала, а месец је сјао и обасјавао све. А као да је са светлошћу дошао и живот. Са свију страна чуо се жагор, вика, дозивање и песма овог ноћног, раденог света. Осветљена пространа поља, благе удолице, река и потоци с високим тополама и густим врбама, све се покренуло, као дахнуло и у час се осетио онај тих и као балсам ноћни миомир. Цвета се крстила, дрхтала, слушала у даљини како жубори река, шуштање лишћа, коње како спутани пасу, ударце мотике...”

Слика жене у ноћи у којој се све покренуло, баш као што су се и у Цвети сва чула пробудила, добија изразито симболичко значење. Као ни збивања, ни простор није оспољен већ је метафора једног психолошког стања. На тој лирској и немиметичкој равни једино је могућ сусрет Стојана и Цвете, сусрет који је „припремљен” сећањем на „леп, звучан и мек глас” и који се у песми само може остварити. Већ је овом приповетком Станковић наговестио особену поетику еротског доживљаја у којој се укрстила фолклорна традиција¹⁰ са модерном психолошком наратијом. Мада ће више него иједан наш реалистички писац ући у датада забрањени простор еротског, Станковић ће естетски учинак те новине остварити у реторичкој равни симболизације, сублимације, па стога и релативизације еротске компоненте.¹¹ Упоређивањем два завршна сегмента приповетке *У ноћи* то се може добро потврдити. У првом примеру видимо Цветину реакцију на песму која се чује из даљине:

„Чу се где запева он. – Жалба!... – дахну силно Цвета. И сломљена, побеђена, диже главу, зину пут Стојана, откуд долажаше његов глас, те као да хтеде да и последњи акорд његова гласа, којег несташе, упија у себе.”

Интензитет еротског и емоционалног доживљаја, у споју са метонимијско-метафоричним мотивом *гласа*, као и трагичност ситуације, чини се да је достигао врхунац. Али, тек ће, уствари, завршна сцена, у којој је описан узбудљив тренутак доласка дуго ишчекиване воде¹² у сушну њиву, пренети субјективни доживљај на симболичку естетску значењску раван.

¹⁰ Овде се препознаје топос несрећних љубавника, преузет из фолклорног контекста, посебно народне лирске традиције. Експлицитније активирање овог контекста приметно је у Цветином маштању о бекству на коњу, у ноћи „као што се у причама казује”.

¹¹ О неким аспектима еротског у приповеткама Боре Станковића ауторка је писала у раду: „Метафора границе као модел читања Станковићеве поетике еротског”, *Еротско у култури Срба и Бугара*, зборник радова, Ниш, 2007, стр. 107-122.

¹² „Симболичка значења воде могу се свести на три доминантне теме: извор живота, средство очишћења и средиште обнављања.” *Речник симбола*, Нови Сад, 2004, стр. 1048. На симболичко значење и овог мотива у приповеци упућује и асоцијација Цветиног мужа о њеној трудноћи.

„Ама доста, не плачи. Не бој се. Проћи ће то – храбраше је он натапајући водом бразде и слушајући како она грца, плаче и бунца...” (подв. С.М.М.)

Катарзично дејство ове сцене, које се доживљава у финалу читања приповетке, још једном истиче значај дела Боре Станковића којим су антиципирани главни приповедни токови српске Модерне.

ЛИТЕРАТУРА:

Žerar Ženet, „Tipovi fokalizacije i njihova postojanost”, *Republika*, 9, 1983, str. 114-131.

Cvetan Todorov, *Poetika*, prev. Branko Jelić, Miloš Konstantinović, Beograd, 1998.

Boris Uspenski, *Poetika kompozicije; Semiotika ikone*, prev. Novica Petković, Beograd, 1979.

Dorrit Cohn, *Transparent Minds: Narrative Modes of Presenting Consciousness*, Princeton University Press, 1978.

Radovan Vučković, *Moderna srpska proza*, Beograd, 1990.

Snežana Milosavljević-Milic

PROPERTIES OF FOCALIZED NARRATION IN THE SHORT STORY IN THE NIGHT BY BORA STANKOVIĆ

Summary

Most commonly, in a literary text one does not find the consistent presence of only one type of focalization. Rather, changeable focalized narration is more common – where non-focalized and focalized narrations alternate. Narration through characters found in the literary works of late 19th century marks the beginning of modernist prose and the breakup with the previous realistic tradition. It undermines and relativizes the authority and objectivity of the realistic narrator, bridges the distance between the narrator and the characters, but also that between the reader and the character, and enables more direct and deeper insight into the psychological condition of the protagonists. The beginnings of modernism in Serbian literature are visible already in the early short stories by Bora Stanković. In the short story *In the Night* (“Nada”, Sarajevo, 1899), internal focalization is used so as to present the dramatic nature of the characters’ psychological states. The focus was moved away from the mimesis of objective reality to the mimesis of subjective perception, and the oncoming Modernist prose is here announced by the rhetorical figures of ellipsis, syllepsis, emphasis, body language, poetization and symbolization of the statement and crossbreeding of folklore poetics and modern psychological narration.

Александра Младеновић¹
 Основна школа „Бранко Миљковић” у Нишу

ИМАМ ЈЕДНУ ЗБИРКУ, ТЗВ. БОЖЈИ ЉУДИ

Приповедање на релацији гробље – црква – смрт

САЖЕТАК: У раду је указано на особености мозаичке композиције збирке приповедака *Божји људи* Борисава Станковића, на индиректну карактеризацију јунака који су представљени по принципу албумске конструкције, на тематско-мотивски склоп са освртом на доминантне мотиве гробља, љубави, просјачења, смрти.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: божји људи, композиција, албумска конструкција, цртица, мотив, гробље, црква, задушнице, смрт.

* * *

Збирка приповедака *Божји људи* објављена је 1902. године у Новом Саду, у издању писца Борисава Станковића. Аутор је ову књигу кратких прича наговестио приповеткама „Таја” и „Бекче”, које су штампане годину дана раније у *Колу* Данила Живаљевића. Већина ових прозних минијатура објављена је касније изван збирке у *Летопису Матице српске*, *Београдским новинама* и *Савременику*.²

Станковић своју збирку најављује у писму од 15. августа 1901. упућеном Милану Савићу, тадашњем уреднику *Летописа*: „Имам једну збирку, тзв. *Божји људи*. У њој сам покупио и изнео један нарочити свет, поколење које је било у Врању пре ослобођења. То су били просјаци, слепи, гатари, видари, биљари и други. Сви су они живели од милостиње. Јер се веровало: да што се њима да, да они поједу у покој душа умрлих као да се је самим мртвима дало и да су они то, мртви појели. Међ њима је било који су сматрани за свеце, Божје људе. И кад би ти умрли били су од највиђенијих (старих жена) купани, сарањивани...

Уопште налик на руске Јуродиве...

Само у већој, јачој размери.”³

Збирка *Божји људи* промишљено је компонована и склопљена. Сам аутор није желео, иако су неке приче посебно штампане, да уметничко јединство и целину књиге, коју је постигао цикличним и моза-

¹ aleksandramladenovic@nadlanu.com

² Станиша Тошић, „Божји људи Б. Станковића у књижевној критици”, *Врањски гласник*, књига пета, Врање, 1969, стр. 349–359.

³ Борисав Станковић, „Напомене и прилози”, *Стари дани – Божји људи*, Сабрана дела Борисава Станковића, књига прва, приредио Живорад Стојковић, Просвета, Београд, 1974, стр. 340–341. (Сви каснији цитати *Божјих људи* урађени су према наведеном издању. Број у загради означава преузету страну).

ичким компоновањем прича, распарчава. Тражио је од уредника *Летописа* да све приче буду штампане у једној књизи. „Јер, овако, да цепкам, и дајем [у] уредништва не водем, а и не може да се разуме док се не би цела збирка прочитала [...]. Они морају или бити штампани одједном, или никако. Овако, распарчани, губе целину, утисак и карактер *Божјих људи*.“⁴

Збирка је компонована из двадесет и једне кратке приче, цртице,⁵ са везивним елементима. Божјачком проблематиком заокупљене су све приче, а остали елементи збирке су у функцији осветљавања главног проблема: сви ликови припадају суманутом и лудачком типу, са истог су простора и из истог времена – Врање очи ослобођења од Турака 1878. године.

Станковић је први српски писац који је својом збирком „нарушио правила реалистичког приповедања: фабулу је свео на најмању могућу меру, избегао заплет (уколико га је користио, дао му је споредну, неважну улогу), почетку и завршетку приче наменио ударно место у згужваној и разбијеној композицији“.⁶ У причама нема драмских сукоба нити развијене радње, већ се се своди на истицање важних особености божјачког света, на сликање устаљених свакодневних животних ситуација и на описе физичког изгледа јунака. Мозаичком композицијом Станковић је повезао слике божјих људи које, иако не илуструју никакву радњу, представљају нераскидиву целину тематике и мотива у збирци.

Аутор је судбине божјих људи градио на мистичним и неоткривеним дубинама њихове душе. Њега не занимају узроци и прошлост, ни оно што се збило пре њихове поремећености, мада неке од њих спомиње (Назу је силовао газда, Менку су Турци обешчастили и убили жену, Вејка је изгубила памет пред турским зулумом, Митке је свакодневним опијањем отерао жену и кћер у смрт), већ се Станковић везује за тренутно стање суманитих, желећи да разоткрије сукобе и неспоразуме у затвореном патријархалном свету, који су довели до кидања веза са разумом и реалношћу.

Првом причом „Задушнице“, која представља пролог збирке, Станковић нас уводи у божјачки свет, у простор где они бораве – врањанско гробље и обавештава да у време обнављања и рађања

⁴ Исто, стр. 341.

⁵ Краћи облик наративне прозе који се обично своди на назначење обриса неког догађаја или лика. У другој половини деветнаестог века [...] цртица је била један од омиљених облика приповедачког сведочења и исказа. (Бранко Милановић, *Речник књижевних термина*, уредник Драгиша Живковић, друго, допуњено издање, Нолит, Београд, 1992, стр. 113).

⁶ Милисав Савић, „На изворима српске модерне приче“, *О Борисаву Станковићу*, Дела Борисава Станковића, додаток издању, књига осма, БИГЗ, Београд, 1983, стр. 212–213.

природе, у пролеће, пада велики празник посвећен мртвима – задушнице. Тада се миомирис зеленила и процветалих трешања укршта са мирисом тамјана и свећа, са лелеком, кукњавом и плачем. Станковић је атмосферу гробља осетио још као дечак када је са баба-Златом одлазио да посети гробове својих родитеља и свог брата и тај лични моменат индиректно је присутан у овој пролошкој слици збирке. „Тај уводни мозаички текст ‘Задушница’ писан је у вуковском стилу испреплитањем описа легенди, географског простора, обичаја и људи.”⁷

Перспектива гробља дата је чињеницом да је оно близу вароши, а општи приказ масе жена, деце и слушкиња која иде према гробљу насликан је натуралистички импресивно, са залажењем у детаље као што је онај када жене „сваки час застајкују, осврћу се и враћају слуге да од куће још штогод понесу што су оне заборавиле, а сад се, успут сетиле (а нарочито је то оно што је покојник за живота радо јео)” (266). Када огромна поворка стигне на гробље, по гробовима се распростиру бели чаршави и износи јело и пиће мртвима у покој душе. У живописни опис овог постављања даће, Станковић је унео митско тумачење давног паганског обичаја: „Та је задушница најважнија јер за њу веле: да се онда мртви, целе зиме до тада затворени горе, на небу, пуштају тада с неба те да онако жељни, гладни, сићу у своје гробове и ишчекују да им тога дана њихови живи, дођу на гроб, препоју их, окаде, заките цвећем” (265). И онда почиње древни ритуал: жене плачу и наричу, јадају се шта се све у међувремену догодило, причају мртвацу да ли је ко умро или се оженио, опраштају се и у заносу падају по гробовима, бацајући своје мараме. Затим се јело и пиће подели просјацима који су били нераздвојни део патријархално- паганског мита о загробном животу, „јер веле: да што се тад њима за покој души мртвих даје, као да се они мртви дигли из гробова те сами они јели, пили, крепили се” (267).

Просјаци су насликани групно. „Ту Менко, Таја, Наза, Стеван, Љуба... Сви они” (269). Појављују се чисти, окрепљени, са великим торбама и тестијама за пиће. Неки слушају црквену проповед и крсте се, а они суманути уплашено гледају према гробљу нестрпљиво ишчекујући крај појању из цркве да би се почело са дељењем јела и пића. „И сваки од ових ликова, иако осакаћен и умом и телом, знак је различитости и ‘света за себе’. За њих писац не везује битно телесне родитеље, мајку и оца, нити место и време рођења. [...]. Безначајна је функција рођења од телесних родитеља божјака. Они као да долазе ниоткуда, као да су се настанили нигде, јер битишу и састрадавају без ичега, јер у окружењу са светом улазе и излазе са ништа. Из света излазе, као што и егзистирају, као отуђени, обележени, нишчи.”⁸

⁷ Радован Вучковић, *Модерна српска проза*, Просвета, Београд, 1990, стр. 312.

⁸ Сунчица Денић, „Божји људи – сто година после”, *Божји људи*, Врање, 2002, стр. 15.

Станковић затим издваја из групе поједине просјеке и јаднике и њихове психолошке потрете индиректно карактерише кроз чудачке и сумануте поступке, кроз устаљене навике и једноличан живот, сликајући истовремено и њихов божјачки меланхолични однос према свету и тог света према њима, који иде од подсмеха и сажаљења до мистичног страха.

Наравно, Станковић „као творац нове документаристичке технике води рачуна о пропорцији и поступку полагањем увођења и извођења лица из приче”⁹, па се и у наредној цртици „Манасије” задржава на општој оквирној слици, сужавајући своје интересовање на клисарницу која се налазила близу цркве и „од целог гробља, старе цркве, околне зидове који су на појединим местима већ били срозани и капије, једино је та клисарница била јака, здрава” (270).

Станковић читаоца упознаје са клисарицом које је водила рачуна о цркви и гробљу и са њеним мужем клисарем, који је био „неки миран, слабуњав човек” (270) и чија је једина дужност била да копа гробове. Клисарица је морала да пази и растерује псе који „лочу зејтина из кандила по гробовима” (270), а истовремено и да брине о суманутима и просјацима од којих је већину познавала. Истоветна слика паса који лочу зејтин из кандила дата је у причама „Наза” и „Кучко, Мицо!”, што потврђује Станковићеву опсесију гробљем, пролазношћу, смрћу. На тренутак нам се чини да је приповедачев уметнички пут осветљен сјајем кандила, а не светлошћу сунца. Зато су његови јунаци меланхолични и обојени мрачним и хладним тоновима.

Нико од божјака није смео да зађе дубоко у гробље, само су се најсуманутији „лудо, страсно завлачили по испуцалим, трулим гробовима” (271). Прљав и здепаст, Манасије, све их је терао и извлачио из гробова, помагао клисарици, давао јој испрошен новац на чување и зато га је она „толико трпела да јој се он чак и по кући вуче, једе што нађе па и на њу саму се истреса, гуњја” (272).

Затим следи низ приповедака о просјацима, а осамнаест призора и слика индиректне карактеризације јунака, које су поређане на принципу албумске конструкције. Једну страну тог албума чине слике поменутих особењака, уплашених и истраумираних божјака, опседнутих невољама и болом као последицама трагичних доживљаја (Масе, Менко, неименовани јунак VII приче, Јован). Друга страна је светлија и ближа нормалном свету. Ту су насликани бескућни идеалисти – сневачи, безазлене луталице које трагају за нечим недостижним, нечим далеким и неухватљивим (Бекче, Наза, Биљарица, ч’а Михајло, Вејка).

Понашања ликова ових минијатура крећу се од безвољности и депресивног повлачења у себе, преко игре и песме, па све до агресив-

⁹ Радован Вучковић, *Нав. дело*, стр. 312.

ног, нарцисоидног и доминантног држања. Митка је тек почео да проси. Марко је полудео пошто је пронашао закопано благо у земљи, а Менко пред турским насиљем. Просјака Јована свет се помало плаши, али га и воли, јер он за њих и за самог себе окајава људске грехе и приноси своју жртву у виду испрошеног хлеба мајци Богородици. Наза жели да озакони своју љубав у цркви, Бекче се весели и лута у ноћима обасјаним месечином, понаша се господски и оно што испроси, дели осталима, а Вејка се плаши усамљености и утеху налази у Таји, који „као да је био неки њихов старешина, или владика им” (281), на неки неразјашњен и мистичан начин злокоби и прориче невоље. Биљарица се угасила тражећи траву пред којом се сва врата отварају.

Унутрашњи живот божјака открива се у њиховом деловању у средини у којој живе. Сви су они одбачени од друштва или су га сами одбацили, а „Станковић је њихове судбине видео у процесу психосоцијалне деградације. Узроке њиховог пада и комплекса он налази у условима саме породице, у превирању друштва, распаду сталежа и варварском насиљу. Живот просјака болесне психе Станковић не даје изоловано, већ кроз општу инерцију антагонистичких потискивања. Опседнут је њиховом смрћу, анонимном и хагиографски обојеном, али исто тако и њиховим множавањем”.¹⁰

Приповетке „Таја” и „Љуба и Наза” имају развијенију фабулу у односу на друге приче и представљају људске интимне драме са трагичним епилогом. Божјаци се у њима заљубљују, тугују и пате због неузвраћених осећања. Љубавна трагедија ових ликова изгледа апсурдно, чак и трагикомично, у односу на несрећу њихове јуродивне душе и њихов чемерни јад. Ти умоболни људи покушавају да на ивици свог живота саграде мали интимни простор привидне и само њима остварљиве среће. Сву своју енергију, или оно што је од ње остало, усмеравају својим сулудим илузијама о ступању у брачну заједницу и стварању породичног гнезда. Међутим, ове сенке од људи не само што не могу да остваре своје жеље, већ не могу ни мирно да почивају у вечном дому – гробу, јер им се идентитет и ту изгубио и нико не зна ни кад су ни где су умрли.

У седмој причи о безименом просјаку који носи у себи осећај кривице што постоји и мисли да свакоме смета, Станковић је, у само двадесетак редова, насликао сву људску изгубљеност и беспомоћност. Тај божјачки самотњак живи у вечном страху, не зна одакле је ни чији је, сам је. „И то толико да не сме слободно ни на замљу да ступи” (295). Његов живот протиче у посматрању и скривању по ћошковима, а

¹⁰ Вук Филиповић, „Бора Станковић”, *Писци и време (I)*, Јединство, Приштина, 1981, стр. 15–16.

спреман је и тога да се одрекне „стрепећи да вам чиме није на сметњи, за шта крив, а највише да вам није крив зато што је ту, испред вас, те ви морате да га гледате” (295). Као да је из неког спиритуалног простора, мимо своје воље, бачен на земљу у којој не може, не уме, или не жели да покуша да се снађе.

У претпоследњој, двадесетој причи, Станковић врањанску хронику о божјачком свету завршава општом заједничком сликом ишчезавања божјих људи из живота уочи ослобођења од Турака 1878. године и о поновној изградњи цркве, коју су неколико пута рушили Турци и Арнаути. Пророци и свеци су се појављивали у сновима, а гатари и видари, којих је било све више, упозоравали су да долази тешко и несигурно време. „Говорило се: како се то нарочито ноћу осећало” (326). Просјаци су се „гурали, вукли по улицама и завлачили по опустелим хановима, шталама, и развалинама” (326). Ноћу су се појављивали у групама, тумарали по турским махалама и викали „лудо, крештаво, из свег гласа: – А, Турци! А вуци,! А, а!...–” (327). Док су их Турци са страхопоштовањем позивали у своје куће да их нахране и напоје, атавистички нагон за осветом код Цопе, лудог Стевана, Марка и других није им давао мира и они су по целу ноћ злокобили „док их не би дан смирио и растерао по њиховим рупама, легалима, развалинама” (327).

У последњој причи, епилогу збирке *Божји људи*, Станковић већ првом сликом наговештава мрачну атмосферу смрти: „Била је јесен, и то јесен на измаку. Онда, кад се не зна ни дан, ни ноћ, а увек, са свију страна само шушти и разлева се једноставна, силна киша” (328). Умро је просјак чије се име не памти. Ноћни чувари нашли су га мртвог у јендеку и донели га у кућу у којој су се окупиле старије жене да мртваца окупају, увију у бело, чисто платно и да га, положеног испод иконе, чувају и бдију над њим. „Да му сваки час брижно, као своме рођеном, исправљају, намештају скрштене руке, лице, очи, бришу, чисте га и пазе да више главе му било свећа, било кандило не угаси се” (329). Свесне да се божји човек никад није обрадовао, најео и напио, да никада није легао на меко узглавље, жене су се трудиле да га испрате достојанствено као сваког човека.

У прологу збирке *Божји људи* Станковић слика гробље као пребивалиште божјака, као основ њихове егзистенције, преживљавања и опстанка. Затим их, у средишту збирке, понаособ описује, даје њихове портрете и основне карактеристике. У претпоследњој причи аутор нас обавештава о изградњи цркве – симболу хришћенске вере и о божјацима који злокобе и предосећају, док гатари проричу долазак тешких времена. Божји људи, изабрани и посебни, преносили су Божју поруку о краткотрајности и пролазности људског века:

„Њихово ће кратко заточење
Бит им тужно непостојној души:
Са плачем ће на земљу падати,
Са плачем ће на земљи живети,
Са плачем се у вјечност враћати,
Мучитељ ће један другом бити,
Сваки себе поособ највећи.”¹¹

У епилогу, последњој причи збирке, „кратко заточење” је завршено и пагански ритуал из пролога се наставља: умро је божји човек, треба га припремити за вечно ловиште, испратити „као сваког другог човека – домаћина” (329).

Мозаик је склопљен на следећи начин: почетна слика је гробље које наговештава крај, затим се појављују они који живе на гробљу, ту се хране и од њега егзистенцијално зависе, доживљавају интимне драме и гробљу се увек враћају, јер је ту њихов дом и гроб, њихов живот и њихова смрт, а у завршној слици мозаика умире „који од тих просјака, божјака” (328).

„Задушнице” и последња приповетка јесу приче са оквиром. Служећи се оваквим наративним средством, Станковић је мотивисао настанак осталих прича и тиме постигао веродостојност приповедања. Оваква композиција збирке омогућила је дистанцирање према грађи, динамичко мењање перспективе и дистанце, а тиме и повезивање индивидуалних судбина божјих људи са њиховим метафизичким и историјским окружењем.

Станковић је приповедање развио поступно на релацији гробље – црква – смрт, а божји људи су у средишту ова три мотива, они су њихови симболи и изасланици. Неке приче аутор оставља привидно недоконаним, друге завршава епилогом, али у оба случаја дозвољава читаоцу да сам докучи завршетак и пронађе смисао људске и божјачке егзистенције. Све приповетке у збирци се међусобно прожимају, једна другу посредно објашњавају и допуњују, осветљавајући један ванземалски, митолошки свет врањанских јуродивних просјака, који опомињу да прошлост не треба да их проклиње, а будућност не сме да их се стиди, јер су и они људи, иако су наличје човека.

Сматрало се, а и данас се верује, да су јуродиви¹² (рус. юродивый – шашав, суманут), „будале Христа ради”, лудаци од рођења, да су

¹¹ Петар Петровић Његош, *Луча микрокозма*, Певање шесто, Рад, Београд, 1990, стр. 96.

¹² Јуродиви – 1. стари руски назив за тзв. „божјег човека”, лудаци од рођења на коме се према народном веровању испољила воља Божија, те му се приписује и моћ прорицања. 2. онај који одступањем од нормалног понашања привлачи на себе поругу околине да би тако прикрио духовно савршенство; „луда Христа ради”, света луда. (Иван Клајн и Милан Шипка, *Велики речник страних речи и израза*, Прометеј, Нови Сад, 2007, стр. 559).

божјом вољом послати на земљу, да поседују моћ прорицања и зато их и зову божјим људима. Они су будили страх и поштовање код многих примитивних култура и народа. Јуродиви су живели просјачким животом и своја тела физички исцрпљивали свакодневним постом на хлебу и води. Истовремено, захваљујући својој видовњачкој и пророчанској способности, могли су да осете и препознају зле и неморалне људе, да предвиде ратове, поплаве, глад. Чистота њихове душе и искрена вера у Христа доделила им је место изузетних и посебних, али на један другачији начин. Живот се поиграо са њима, а трагедија њихова и јесте у тој посебности, у издвајању од већине просечних и нормалних.

И врањански божји људи, као и руски, православни јуродови, физички су запуштени. Одрпани и исцепани, живе од милостиње и вечно су осуђени на њу. Они, такође, предвиђају догађаје (Таја), човеку могу да одреде старост и смрт на основу бора на лицу (ч'а Михајло), верују у Бога и поштују Богородицу (Јован, луди Стеван), али не поштују газде и њихова материјална овоземаљска богатства (Цопа, луди Стеван).

Тематика о божјацима и јуродовима и њиховим суманутим душама била је књижевна новина у српској литератури на самом почетку двадесетог века. Њу чине слике трауматичног и суморног живота одбачених и поремећених људи, који живе у свом луцидном свету, са својим боловима, несрећама, љубавима, патњама. Мотивишући поступке својих јунака и карактеришући њихове ликове, Станковић је субјективизовао објективну хронику свог родног Врања у пресудном историјском тренутку – на прелазу осамдесетих у деведесете године деветнаестог века. „То је дело настало из тада актуелних преокупација тема болести, трулежи, лудила, смрти, а исто тако из жеље да се слика људског распада представи у облику документаристички изграђене приче – приче као сведочанства о нечему што је стварно постојало.”¹³

Психолог и сликар најтрагичнијих тајни људског бића, Станковић је први српски писац који је на модеран начин креирао оригиналне и нове мотиве. Митски, фолклорни, психолошки, биолошки, религијски, пагански, социјални мотиви, „све што је Врање имало кљаставог и болесног духом и телом, онакажени удови, помрачени умови, ране, беда, јад, бол, мрак – цео један пандемонијум!”¹⁴, међусобно се преплићу и допуњују, и сви они су у функцији расветљавања главног мотива – мотива божјака. Иако живот суманутих, спутан и промашен,

¹³ Душан Иванић, *Српски реализам*, Матица српска, Нови Сад, 1996, стр. 311.

¹⁴ Јован Скерлић, „Борисав Станковић: *Божји људи*”, *Писци и књиге*, Сабрана дела Јована Скерлића, књига пета, приредио Мидхат Бегвић, Просвета, Београд, 1964, стр. 182–183.

можда нема смисла, Станковић је покушао да осветли разлоге њиховог постојања и битисања на земљи.

У судару са свим овоземаљских стварима и ставовима, божји људи се окрећу гробљу, цркви, небу, месечини, симболима једине вере и праве истине, јер „горе је високо, а доле – тврдо!”¹⁵ и они су једино ту сигурни, заштићени, ту су међу својима. Управо та супротност горе – доле, супротност мотива живота и смрти развијена је у причи „Задушница”, у којој је „прилагођено анимистичко схватање смрти као преломног тренутка у растајању душе од тела, анимистичко схватање паганског, предхришћанског, предмонотеистичког, а не хришћанског порекла”.¹⁶

Мотив гробља и одласка на гробље, који се провлачи кроз целу збирку, импресивно је дочаран као „читава гора од гробова” где је сахрањено чак петнаест колена људи. Оно је симбол вечног станишта и сведочи о прохујалом времену и дугој историји места коме припада. Истовремено, гробљу су сви упућени: мртвима је ту вечно станиште, живи га се плаше и поштују, а божјаци, којима је најблискије, пронашли су ту свој дом, уточиште, храну. Оно упозорава и сведочи о јединој вечности – смрти. А чему другом божји људи могу да се надају осим једној извесности – гробу. Иза њих не остаје потомство и најближи су смрти јер немају обезбеђену ни физичку, а још мање духовну егзистенцију.

Све оно што недостаје суманутом свету подстакнуто је психолошким, физиолошким и биолошким мотивима љубави, страха, глади, хладноће, вером у Бога. Биолошка потреба за храном и психофизички осећај хладноће мотивисани су луцидним понашањем божјака. Све што не може да обуче, Таја укопава у земљу или крије у угловима колибе, а све то чини из страха да му неко не преотме или украде. И управо су мотиви усамљености, егзистенцијалне обесправљености и страха у блиској вези са психобиолошким мотивом хладноће. Духовну потребу за топлином, нежношћу и љубављу божјаци „надокнађују” утопљавајући своје физичко биће.

Бекчета су „сви знали, а и волели га” (293). Плашила их је само његова пијана песма и ноћна тумарања и лутања. А он је једино стремио месечини, веома честом мотиву у Станковићевом књижевном опусу. Бекче је опијен месечином, али не у смислу заноса, дерта и севдаха, плотског и телесног уживања као Митке из *Коштана*, већ се она јавља као знак његовог психичког поремећаја и изгубљености у овоземаљском свету. Чежња за лутањем мотивише Бекчетове исконске немире ка недостижној лепоти и тајанственој сили месеца.

¹⁵ Борисав Станковић, „Коштана”, *Драме, Нав. дело*, стр.76.

¹⁶ Димитрије Вученов, „Свет тишине и свет давнине у делу Боре Станковића”, *Зборник Бора Станковић. Старо време – ново читање*, приредио Саша Хаџи-Танчић, Градина и Просвета, Ниш, 1983, стр. 41.

Мотив насиља дат је у приповеци „Менко”, а узроци његовог лудила налазе се у директној изложености свирепости Турака који су га злостављали и малтретирани, пред његовим очима силовали му жену, а затим јој одсекли главу и бацили му је у крило. Са само неколико натуралистичких реченица Станковић је насликао сву људску суровост, на једној, али и трагичност, на другој страни.

Дарежљивост неких просјака мотивисана је хришћанством и вером у Бога. Бескућник Јован све испрошено ставља пред цркву јер верује да тако служи Богородици. Једини циљ његовог тешког и мукотрпног живота, његовог постојања и јесте у чињењу добра цркви и Богородици.

Мотив љубави је Станковићева основна психолошка и уметничка мотивација и инспирација, на чему су му замерали многи књижевни умови. Јован Дучић примећује да „он није богат мотивима јер осим љубави, он није познао ниједног другог осећање у људској души”.¹⁷

Љубав не заобилази ни божјачки свет. Божјаци такође могу да воле и да због љубави тугују, само што то није онако страсна и чежњива љубав као код осталих Станковићевих јунака (као у *Коштани*, *Нечистој крви*, *Ташани*, „УVELOЈ ружи”), већ у тој љубави они траже излаз из своје суманутости и утеху у сродној јуродивној души. Иако су сва друга осећања угушена и обесправљена, нико и ништа, ни људи ни Бог, чак ни њихове луде главе, божјацима нису могли одузети право на љубав чисту, више платонску него страствену, на љубав продорну, исконску, бескрајну, али увек поражену и погажену. Мотив љубави, која представља најдраматичније и најконфликтније осећање, подразумева и однос божјачког света према животу, али и његову социјалну, моралну и патријархалну одређеност.

Наза и Вејка желе породични живот у љубави, али су њихови изабраници или равнодушни (Љуба) или неверни (Таја). У својим осећањима оне су уздржане, чак и стидљиве. Наза жели да се венча у цркви и тиме испоштује патријархалне норме. То што поп неће да је венча и што она живи невенчано са Љубом не значи да она није патријархално чиста и доследна пред светом и Богом. Иако је све учинила и све жртвовала, Љуба јој неће узвратити љубав.

Мотив изигране љубави доминира и у приповетци „Таја”, у којој ће главни јунак напустити и отерати Вејку због просјакиње из вароши. „Затим се (Вејка) брзо изгубила, умрла, више од страха што је сама, напољу, него од глади” (285).

Мотив просјачења у *Божјим људима* различито је осветљен. Бекче воли да поклања сељацима или другим просјацима све што

¹⁷ Јован Дучић, „Борисав Станковић”, *Моји сапутници*, Сабрана дјела Јована Дучића, књига четврта, приредили Меша Селимовић и Живорад Стојковић, Свјетлост, Сарајево и Просвета, Београд, 1969, стр. 277.

напроси јер се тада осећа важним и истакнутим у сопственим очима. Станко тражи од жена искључиво чисто брашно, а Митка ређа на гробове своје жене и кћери оно што напроси. Наза је дуго чувала испрошени новац за венчање у цркви и за бошчалуке којима је требало да дарује попа, кума, старојка. Јован све приноси својој богородици, док ч'а Михајло „нити проси, нити шта тражи. Ако му дате што – добро, ако не – он оде” (313).

Антрополошким, биолошким, митолошким мотивима Станковић је показао да су божји људи жртве времена, својих породица, моралног и социјалног система. Они испаштају грехове других смртника и зато се налазе у неком сабласном свету који није ни овде на земљи, ни горе на небу. Они су у неком међупростору и за њих као да нема нигде места, осим на гробљу. Ни деца, ни људи, ни живи, ни мртви, јединствени божји људи јесу реинкарнација грехова својих предака и тумачи деморалисаног и распадајућег феудално-капиталистичког система.

Тај затворени божјачки и јуродивни свет својом посебношћу опомиње и изазива обичне смртнике да се баве њиме, да га проучавају и при том покушају да схвате бар део онога о чему размишља, шта жели и коме се нада јуродивни патник. Али никако да се продре до онога што је дубоко у њима, у оно божјачко изнутра јер не постоји довољно разумевања, љубави и стрпљења да се до краја опстане и победе сви архетипови и комплекси у божјачким душама. Земаљска љубав, изгледа, није довољно јака, а њихова небеска, чиста и исконска – вредна је смрти.

Због немогућности проналажења сопствене личности у овом свету, они живе у свом мистичном и спиритуалном свету фантазија, слободе и посебности. Своје маске нису одабрали сами, већ им их је Бог поставио. И зато беже у тишину јер се овде, међу обичним људима, гуше у болу, презиру, патњи, рату, мржњи, кошмарима и хаосу. Овде су празни, постоје физички и покушавају да воде рат са својом душом не пуштајући је да оде, иако она бледи, нестаје у ишчекивању до коначног збогом! Божји људи егзистирају на граници лепоте и лудила, живота и суманитости. Али корачају и даље, нестају и стижу... Траг им се губи у месечини, у бесконачном простору ни на небу ни на земљи „због равнотеже међу звездама”. И данас су неочешљани, неумивени, обучени у закрпљене дроњке. Просе, плаше се и моле за помоћ, опомињући у Божје име! „Зар човечанство може то заборављати? Не. Не може заборавити, јер не да заборавити савест, ни песници, ни мислиоци. Али је човек пронашао хигијену несећања, и не сећа се оног што не може да заборави.”¹⁸

¹⁸ Исидора Секулић, „Једна мисао у једној песми Симе Пандуровића”, [у:] Сима Пандуровић, *Песме*, Каирос, Сремски Карловци, 1997, стр. 202.

Божји људи, усамљени и отуђени од овог света, још увек постоје и опстају. Они и данас, на почетку једног испровоцираног и противуречног века, тумарају улицама метропола и градским гробљима, упозоравајући да ће се „опет враћати у болну људску стварност, доживљавајући непредвидљиве трансформације, увек са циљем да упозоре нас заборавне да смо становници два света – овог острог и оног страниг”.¹⁹ Можда је потребно мало више времена да то схватимо и мало више стрпљења и разумевања. Не треба све препустити заборава, већ само чистије желети и надати се, не би ли успели да оно што је заувек изгубљено, макар и ону „мрву мрвку” – пронађемо.

ЛИТЕРАТУРА:

Димитрије Вученов, „Свет тишине и свет давнине у делу Боре Станковића”, Зборник *Бора Станковић. Старо време – ново читање*, приредио Саша Хаџи-Танчић, Градина/Просвета, Ниш, 1983, стр. 28–50.

Радован Вучковић, *Модерна српска проза*, Просвета, Београд, 1990.

Сунчица Денић, „Божји људи – сто година после”, *Божји људи*, Врање, 2002, стр. 7–47.

Јован Дучић, „Борисав Станковић”, *Моји сапутници*, Сабрана дјела Јована Дучића, књига четврта, приредили Меша Селимовић и Живорад Стојковић, Свјетлост, Сарајево и Просвета, Београд, 1969, стр. 272–286.

Душан Иванић, *Српски реализам*, Матица српска, Нови Сад, 1996.

Владета Јеротић, „Религиозно у делу Борисава Станковића”, *Дарови наших рођака*, књига друга, Просвета, Београд, 1993, стр. 123–150.

Иван Клајн и Милан Шипка, *Велики речник страних речи и израза*, Прометеј, Нови Сад, 2007, стр. 559.

Бранко Лазаревић, „Борисав Станковић”, *Огледи*, Српска књижевна задруга, коло XL, књига 273, Београд, 1937, стр. 56–89.

Петар Петровић Његош, *Луча микрокозма*, Певање шесто, Рад, Београд, 1990, стр. 96.

Речник књижевних термина, уредник Драгиша Живковић, друго, допуњено издање, Нолит, Београд, 1992, стр. 113.

Милисав Савић, „На изворима српске модерне приче”, *О Борисаву Станковићу*, Дела Борисава Станковића, додатак издању, књига осма, БИГЗ, Београд, 1983, стр. 211–224.

Исидора Секулић, „Једна мисао у једној песми Симе Пандуровића”, [у:] Сима Пандуровић, *Песме*, Каирос, Сремски Карловци, 1997, стр. 196–202.

Јован Скерлић, „Борисав Станковић: *Божји људи*”, *Лисци и књиге*, Сабрана дела Јована Скерлића, књига пета, приредио Мидхат Бегвић, Просвета, Београд, 1964, стр. 182–187.

Борисав Станковић, *Стари дани – Божји људи*, Сабрана дела Борисава Станковића, књига прва, приредио Живорад Стојковић, Просвета, Београд, 1974.

Борисав Станковић, „Коштана”, *Драме*, Сабрана дела Борисава Станковића, књига прва, приредио Живорад Стојковић, Просвета, Београд, 1974.

Станиша Тошић, „*Божји људи* Б. Станковића у књижевној критици”, *Врањски гласник*, књига пета, Врање, 1969, стр. 349–359.

¹⁹ Владета Јеротић, „Религиозно у делу Борисава Станковића”, *Дарови наших рођака*, књига друга, Просвета, Београд, 1993, стр. 150.

Вук Филиповић, „Бора Станковић”, *Писци и време (I)*, Јединство, Приштина, 1981, стр. 5–113.

Келвин С. Хол, Гарднер Линдзи, „Јунгова аналитичка теорија”, *Теорије личности*, Нолит, Београд, 1983, стр. 125–156.

Вера Ценић, „Личности из живота у делима Борисава Станковића”, *Огледи о Борисаву Станковићу*, Нова Југославија, Врање, 1988, стр. 25–44.

Aleksandra Mladenovic

I HAVE A VOLUME, THE SO-CALLED *GOD'S PEOPLE*

Summary

The collection of short stories *The Wretched People* by Borisav Stankovic introduced a modern approach to the man, who exists on the other, dark side of reason and conscience. It is a testimony of a small Balkan town in Southern Serbia at a very important period of time, before it was liberated from Turkish slavery in 1878.

The artistic unity and wholeness of 21 stories is achieved by using a mosaic composition in which Stankovic includes the scenes of graveyards, deaths, love, and the wretched as their symbols. He did not follow the rules of realistic narration, there are almost no stories, neither plots nor action. His stories were reduced emphasizing the characteristics of the wretched, describing the situations they go through and to the indirect characterization of the characters and the description of their physical appearance. Using such a composition he managed to connect the stories into both thematic and motive unity of the collection. Putting together that mosaic unity and starting with the first story "All Souls Day", which is the prologue, Stankovic slowly leads the reader through them, though it seems that through the last one, the epilogue, he quickly leads him out of the gloomy and chaotic world he is talking about.

The central point of the collection are the stories about the individual destinies of the unfortunate and wretched people which seem like an album. They try to cure their traumatic experiences surrendering and devoting themselves to the only feeling that is left, to the feeling of love.

Through their introvert and extrovert relationships those special and chosen people convey both God's message and the warning about the brevity of man's existence and his custody in this world. The wretched are in between life and death, good and evil, love and insanity. They are both the messengers and the interpreters of spiritual mysticism which in the rational world of that time was reduced to a demoralised, sinful and decaying feudo-patriarchal way of life.

Данијела Костадиновић¹
 Филозофски факултет у Нишу
 Департман за српску и компаративну књижевност

ИСТОРИЈА ПОЈМА МАГИЧНИ РЕАЛИЗАМ

САЖЕТАК: У раду је понуђена хронологија, историјски преглед, географски, културни и политички контекст настанка појма магични реализам.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: експресионизам, метафизичко сликарство, надреализам, магични реализам, нова објективност

Концепт магичног реализма није новина у науци и уметности. Новалис је још крајем XVIII века писао о магичним идеалистима (*magischer Idealismus*) и магичним реалистима (*magischer Realismus*) у домену философије. Новалис, који је првенствено био песник, али је, попут Шилера и Гетеа, писао и естетичке списе, своју мисао називао је магичним идеализмом подразумевајући под тим да је философија (као и све остале духовне форме) слушкиња поезије и да разум треба потчинити поезији: „Поезија је изворна апсолутна стварност. То је срж моје философије. Што поетичније то истинитије”². Нема разлике између објективног логоса који чини суштину света и песничке уобразиље. Песник је, пак, пасиван, он своје визије прима из несвесног, из сновиђења која се опиру логици и „стварном” значењу речи.

Ипак, појам магични реализам заживеће тек у првим деценијама XX века и то најпре у ликовној уметности, а у науци о књижевности средином XX века.

Према мишљењу већине савремених теоретичара и критичара магичног реализма, Луис Паркинсон Заморе, Венди Фарис, Амарил Шанади, Сејмура Ментона, термин магични реализам први је употребио немачки историчар уметности Франц Рох 1925. у свом есеју „Магични реализам: Постекспресионизам” (*Magischer Realismus: Post-Expressionismus*) да означи ликовна струјања у европској уметности тог доба, која су се појавила као реакција на претходни уметнички правац експресионизам, а која су, заправо, била нови вид реалистичког представљања појавног света (*ein neuer Realismus*). У том периоду, неколицина уметника (Карло Кара, Ђорђо Ди Кирико, Фернан Леже, Макс Ернст, Ото Дикс, Георг Грос, Вилхелм Шмид, Георг Шолц, Густав Вундерварлд), почиње да експериментираше новом формом (*post-expressionism realistic*), коју Рох именује магични реализам (*magischer*

¹ dan_k@filfak.ni.ac.rs

² Наведено према: Katarina Everet Gilbert, Helmut Kun, *Istorija estetike*, prev. Dušan Puhalo, Dereta, Beograd, 2004, str. 272.

realismus), а нешто раније, директор немачког музеја Густав Ф. Хартлауб, означава сликарство те нове експресионистичке групе немачких уметника појмом нова објективност или нова стварност (*Neue Sachlichkeit*). Хартлаубов термин је заживео после чувене ретроспективне изложбе у Мајнхајму 1925. године на којој су били изложени радови Георга Гроса, Ото Дикса, Макса Бекмана, Георга Шримпфа, Александра Канолдта, Карла Менсе, Георга Шолца и Хајнрија Даврингхаузена. Говорећи том приликом о експресионизму, Хартлауб ће у оквиру самог покрета успоставити разлику између два крила експресионистичких сликара: левог, односно веристичког и политичког, и десног, неокласицистичког и помало идиличног.³ Хартлаубов термин нова објективност ће након ове изложбе убрзо потиснути Рохов магични реализам, чак ће и сам Рох у својој „Историји модерне немачке уметности” (*Geschichte der deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart*) из 1958. користити Хартлаубов термин, док ће за његов бити обновљен интерес тек 60-их година у немачкој уметности.

За разлику од експресионистичких сликара (Винсент Ван Гог, Пол Гоген, Едвард Мунк, Џејмс Енсор), који су акценат стављали на изражавању примарног, унутрашњег доживљаја у човеку стимулисаног религиозним, социјалним или психолошким факторима, ослањајући се притом на религиозни мистицизам средњег века, нихилизам данског филозофа егзистенцијалисте Серена Кјеркегора и на анимизам примитивних култура, као и за разлику од надреалистичких сликара (Салвадор Дали), који су се понајвише ослањали на Фројдова и Јунгова достигнућа у области психоанализе, крајем прве и почетком друге деценије XX века у Италији, Француској и Немачкој појавила се група сликара која ће на својим сликарским платнима (најчешће минијатурама) настојати да „оствари нови тип реалности, који је у стању да прође с оне стране веристичког приказивања предмета”.⁴ За претходника оваквом схватању у ликовној уметности узима се Анри Русо Цариник, чије ће сликарство Василиј Кандински одредити као почетак новог правца у уметности који доноси повратак реализму, правца у којем ће реализам служити апстракцији. Треба поменути и то да је још 1914. сликар Лудвиг Мајднер заједно са својим колегама покушавао да прикаже необјашњиве, драматичне и монструозне сцене из урбаног живота. Сам Мајднер ће такав начин представљања стварности 1918. назвати фантастични, ватрени натурализам (*fantastic, ardent Naturalism*), што је, заправо, нова струја у сликарству која ће се касније појавити под двојаким именом: магични реализам и нова објективност.

³ Irene Guenther, Magic Realism, New Objektivty and the Arts during the Weimar Republic, in *Magical Realism: theory, history, community*, ed. Lois Parkinson Zamora, Wendy B. Faris, Duke University Press, Durham and London, 1995, p. 34.

⁴ Лазар Трифуновић, *Сликарски правци 20. века*, Просвета, Београд, стр. 92.

Пресудни утицај у овом периоду извршила је италијанска школа метафизичког сликарства (*pittura metafisica*) са своја два најзначајнија представника Карлом Каром и Ђорђом Ди Кириком. Тај нови облик магичног реализма срећемо после њиховог сусрета у Ферари 1916. када се, како наводи Трифуновић, Кара ослободио футуризма, а Де Кирико даље развио концепцију коју је био изградио у Паризу.⁵ Како би достигао спектралне или метафизичке аспекте предмета које опажају само ретки појединци у тренуцима видовитости или метафизичке апстракције, Де Кирико је „створио посебну иконографију која је састављена од три тематска круга. Првом припадају опустели ренесансни градови у којима се помоћу геометријске схеме и специфичне перспективе остварује атмосфера пластичне и метафизичке усамљености. Друга тематска целина посвећена је кројачким луткама и фигури маникина, човека без очију и лица, „бизарног тела, тужног као нека машина”, који је смештен у магијском простору. Трећа тема – слика у слици – била је подједанко драга и романтичарима у XIX веку и надреалистима тридесетих година. То су најчешће метафизички ентеријери у којима разлика и супротност између „слике у слици” и саме слике или између ентеријера и погледа кроз прозор означава две врсте реалности које једна другу доводе у питање.”⁶ Са највећим ентузијазмом за нову уметност борио се критичар и сликар Марио Броглио, уредник часописа *Valori Plastici* (1918-1922), који је објављиван на италијанском и француском. Главни тон овом часопису дали су управо Карло Кара и Ђорђо Ди Кирико, потом Роберто Мели и Алберто Савинио. У првом броју часописа *Valori Plastici* од 15. новембра 1918. године, пишући о новом метафизичком сликарству, Кара је навео да је једна од његових главних карактеристика екстремни веризам и повратак великој традицији италијанског сликарства репрезентована у радовима Ђота и Мазача. Броглиова уметничка галерија, која је такође носила назив *Valori Plastici*, имала је путујуће изложбе широм Европе, између осталог и у Немачкој 1921. на којима су били представљени радови метафизичке сликарске школе (*scuola metafisica*). Броглиов часопис са репродукцијама италијанских сликара и путујуће изложбе извршили су огроман утицај на немачке сликаре, у првом реду на Маркса Ернста који се са овим часописом сусрео у галерији Голц у Минхену, али и на Георга Гроса и Антона Радерсхајдта, као и на друге немачке сликаре. Многи ликовни критичари, историчари уметности и сликари тог доба (Кандински, Пол Вестхајм, Вилхелм Пиндер) писали су о крају експресионизма и настанку новог уметничког стила више окренутог натуралистичком и објективном сликарству, који се поја-

⁵ Лазар Трифуновић, нав. дело, стр. 93.

⁶ Исто, стр. 93.

вљује под различитим називима: у Француској нови реализам (*realisme nouvelle*), у Русији конструктивизам, у Немачкој магични реализам или нова објективност.

Тај нови уметнички стил највећи замах имао је у Немачкој од 1919. до 1933. у време када је Немачка доживљавала велику друштвену и економску кризу након пораза у Првом светском рату и суочавала се са економским потешкоћама и инфлацијом почетком 1924., порастом национализма и сукоба око власти између десничарских и левичарских група, укључујући ту и национал-социјалистичку партију на челу са Адолфом Хитлером. То је била уметност, како истиче Ирене Гинтер, контролисане горчине, јер су се изјаловиле наде, а снови о бољем друштву претворили су се у цинизам.⁷

Бавећи се новим ликовним тенденцијама у европској уметности са намером да успостави јасну разлику између експресионистичког и постекспресионистичког сликарства, као и између експресионистичког и надреалистичког сликарства, Франц Рох у поменутом есеју, који ће касније проширити и уобличити у књигу „Постекспресионизам: Магични реализам: Проблеми најновијег европског сликарства” (*Nach Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der Neuesten Europäischen Malerei*), идентификује више од 15 активних немачких сликара, укључујући ту и Ота Дикса и Макса Ернста. Полазиште Роховог приступа новом уметничком правцу чинила је феноменолошка философија Едмунда Хусерла и Мартина Хајдегера и окретање од религиозног и психолошког које је било карактеристично за експресионизам, односно надреализам, од ког се, према Роху, разликовао по томе што надреализам трага за чудесним појавама у реалним призорима стављајући акценат на церебралној и психолошкој стварности, док се магични реализам фокусира на фигуралној репрезентацији уводећи снове и фантазије у свет чињеница. Реагујући на експресионистичке апокалиптичне визије, утопизам, топлу палету боја, Рох, иако у поменутом есеју не нуди концизну дефиницију магичног реализма, указује на то да нова уметност детаљним описивањем облика, класичним редом у слици, атмосфером технолошки урбанизованог света, глазираном и оштро нацртаном формом, простором без икакве ваздушне артикулације, трезвеним и хладним погледом ослобођеним сваке емоције, доприноси стварању новог погледа на свет. „Нуди нам се нови стил” – каже Рох – „који је суштински од овога света, који слави земаљско. Овај нови свет објеката ипак је стран тренутној идеји реализма. Магични реализам користи различите технике које свим

⁷ Детаљније о сликарским токовима у Европи у периоду између 1919-1913. као и о свеукупној друштвено-политичкој и културној ситуацији у Европи, а посебно у Вајмарској Републици између Првог и Другог светског рада видети код Irene Guenther, нав. дело, стр. 33-75.

стварима приписују дубље значење и открива мистерије које увек представљају опасност за сигурност и мир једноставних, безазлених ствари. Ова уметност учи нас да се мирно дивимо магији бића, открићу да ствари већ имају своја лица, што значи да је област у којој најразличитије идеје на свету могу да се укорене већ поново освојена – премда на нове начине. За нову уметност, проблем је да пред нашим очима, на интуитиван начин, представи чињеницу, унутрашњу фигуру спољашњег света”.⁸

Указујући у свом есеју на то да се у магичном реализму посебна пажња поклања предмету и сваком детаљу на њему, да је позадина последња граница иза које се нешто појављује и вибрира енергичним интензитетом што је важније од саме објективности, да су у магичном реализму зрачење магије, духовности и спиритуалности удружени са хладном и очигледном трезвеношћу, те на тај начин мистично, тајанствено и натприродно не долазе у конфликт са стварношћу већ су њен саставни и употпуњујући део, Рох је овим есејом убрзо привукао пажњу не само ликовне већ и књижевне критике и унеколико антиципирао праксу савремених теоретичара магичног реализма. Из тих разлога, Рохов есеј ће већ 1927. бити преведен на шпански, а објавиће га Хозе Ортега и Гасет у часопису *Revista de Occidente* у Мадриду, а потом и као посебно издање под називом „Realismo Mágico. Post Expresionismo”, да би већ следеће године термин магични реализам почео да се користи за означавање књижевног круга Буенос Аиреса.

У науку о књижевности термин магични реализам (*realismo mágico*) први уводи венецуелански прозни и драмски писац, есејист, доктор политичких наука и универзитетски професор Артуро Услар Пјетри у есеју „Књижевност и људи Венецуеле” (*Letras y hombres Venezuela*) из 1948. У том есеју Пјетри, између осталог, наводи да оно „што је најзад у приповеци преовладало и оставило трајни траг било је сагледавање човека као тајне окружене реалним подацима. Песничко одгонетање или песничко порицање стварности. Оно што би у недостатку друге речи могло да се назове магичним реализмом.”⁹ Пјетри је, извесно, као што је показао Емир Родригес Монеган, овај термин преузео од Франца Роха са чијим се тумачењима новог правца у ликовној уметности могао упознати за време свог боравка у Европи, као и са делом италијанског песника, драмског и прозног писца Масима Бонтемпелија, који је не само писао у духу магичног реализма него радио и на његовом промовисању, и са кубанским писцем, есе-

⁸ Franc Roh, Magic Realism: Post-Expressionism (1925), in *Magical Realism*, ed. Zamora and Faris, p. 20.

⁹ Наведено према: Ljiljana Pavlović-Samurović, *Leksikon hispanoameričke književnosti*, Savremena administracija, Beograd, 1993, str. 225.

јистом и музикологом Алехом Карпентјером, који се налазио у егзилу у Француској, а под чијим је утицајем и сам стварао. Заправо, Карпентјеру и Пјетрију се приписује заслуга за доношење магичног реализма из Европе у Латинску Америку у доба када су у многим латиноамеричким земљама 40-их година прошлог века писци тежили стварању нових израза, приближавајући се стварним чињеницама, с једне, и митском времену, с друге стране.

Текст Алеха Карпентјера „О чудесно стварном у Америци”¹⁰ појављује се као одговор на Рохову теорију магичног реализма објављену у поменутом часопису *Revista de Occidente*. Карпентјер овде нуди свој термин чудесни реализам (*lo real maravilloso*) под којим подразумева да чудесно постаје непогрешиво чудесно онда када изрони из неочекиване промене стварности (чуда), из привилегованог открића стварности, нанавикнутог увида који се јединствено сугерише кроз неочекивано богатство реалности или појачање нивоа и категорија реалности, који се перципира помоћу егзалтације духа која води до каквог екстремног стања.¹¹ Наиме, овај термин Карпентјер користи како би описао књижевни правац у Латинској Америци за који је тврдио да представља јединствени облик магичног реализма и да нема много додирних тачака са оним што се у Европи подводи под тај појам. За разлику од европског надреализма, покрета у којем је учествовао и сам Карпентјер у Француској 1930., чудесни реализам у Америци не означава напад на конвенционално описану реалност, већ је проширује специфичностима латиноамеричке културе, историје, демографије и политике. Он овим термином успоставља разлику између европског чудесног, које је књишко и артифицијелно (посебно у надреализму), и латиноамеричког, које своје извориште има у фолклору, сујеверју и колективним веровањима. „Ако станемо и погледамо”, пита се Карпентјер, „каква уопште разлика може да постоји између надреализма и магично реалног? Ово се врло лако да објаснити. Термин магични реализам сковао је 1924. или 1925. немачки критичар Франц Рох. Оно што је он звао магичним реализмом биле су просто слике на којима су се реалистичне форме комбиновале са оним што се не уклапа у свакодневну стварност. Заправо, оно што Франц Рох зове магичним реализмом у ствари је експресионистичко сликар-

¹⁷⁷ Текст „О чудесно стварном у Америци”, који је приредила Замора у књизи *Magical Realism: theory, history, community*, састављен је из два есеја. Део првог есеја дат је и у предговору Карпентјеровог романа „Овоземаљско царство” (*El reino este mundo*, 1949), а у проширеном издању објављен је 1964. у едицији „Кушања и разлике” (*Tientos y diferencias*). Други есеј је Карпентјерово предавање из 1975, први пут објављено постхумно 1981. у књизи „Hispanoamerički roman uoči novog века i drugi eseji” (*La novela hispanoamericana en vísperas de un Nuevo siglo y otros ensayo*).

¹⁷⁸ V. Alejo Carpentier, On the Marvelous Real in America, in *Magical Realism*, ed. Zamora and Faris, p. 85-86.

ство. Дакле, ако је надреализам трагао за чудесним, морали бисмо да признамо да је он то чудесно врло ретко тражио у реалности. Магично реално које ја овде браним, и које је наше магично реално, налази се у сировом стању, латентно је и свеprisутно у свему што је латино-америчко. Овде је чудесно уобичајена ствар”.¹²

Професор Анхел Флорес, ма како контроверзно звучало, не признаје да су Пјетри и Карпентјер заслужни за доношење Роховог магичног реализма у Латинску Америку. У познатом чланку „Магични реализам у шпанско-америчкој белетристици” (*Magical realismo in Spanish American Fiction*), он износи тврдњу да је магични реализам на тлу Латинске Америке наставак романтичарско-реалистичне књижевне традиције на шпанском језику која сеже до XVI века и појаве романа „Дон Кихот” (*Don Quijote*) Мигуела де Сервантеса. Овај роман Флорес узима за претечу магичног реализма. С друге стране, латино-амерички писци претрпели су и значајан утицај европске књижевности с почетка XX века, у првом реду Кафке и Пруста. На тај начин, спајањем ових књижевних искустава, 30-их година XX века у Латинској Америци формиран је нови књижевни правац у којем, по Флоресовим речима, проналазимо трансформацију уобичајеног и свакодневног у импресивно и нереално. То је доминантно уметност изненађења. Време постоји у некаквом безвременом флуиду, а нереално се дешава као део реалности. Када читалац то једном прихвати као *fait accompli*, готову ствар, све остало следи с логичком прецизношћу.¹³

За годину рођења магичног реализма у Латинској Америци Флорес узима 1935. када је Хорхе Луис Борхес објавио збирку приповедака „Универзална историја зла” (*Historia universal de infamia*) и Марија Лусила Бомбал роман „Последња магла” (*La ultima niebla*). Покрет је свој врхунац доживео између 1940. и 1950. када је, под утицајем Борхесове збирке прича из 1941. „Врт са рачвастим стазама” (*El jardín de los senderos que se bifurcan*), магични реализам почео да продире у све крајеве латиноамеричке прозе. Флорес у писце магично-реалистичне провенијенције убраја и Маљеа, Ареола, Рулфа, Онетија, Кортасара, Сабата, Окампа.

Иако је термин магични реализам стекао популарност управо захваљујући Флоресовом чланку „Магични реализам у шпанско-америчкој белетристици”, дефиниција коју је он понудио била је у много чему непрецизна и погрешна, што ће резултовати бројним полемикама. Дванаест година касније Луис Леал ће у чланку „Магични реализам у хиспаноамеричкој књижевности” (*El realismo mágico en literatura*

¹² V. Alejo Carpentier, The Baroque and the Marvelous Real, in *Magical Realism*, ed. Zamora and Faris, p. 113-116.

¹³ V. Angel Flores, Magic Realism in Spanish American fiction, in *Magical Realism: theory, history, community*, ed. Zamora and Faris, p. 113-116.

hispanoamericana) расправљати о Флоресовим поставкама у вези са тумачењем магичног реализма. Леал сматра да је дефиниција магичног реализма коју је Флорес понудио нетачна из разлога што је магични реализам немогуће поистоветити са фантастичном књижевношћу, да Флорес укључује и оне ауторе који не припадају покрету и, коначно, покрет није почео са Борхесом 1935. године и није свој пуни процват доживео између 1940. и 1950. По Леаловом мишљењу, магични реализам се исто тако не би смео поистоветити ни са психолошком, ни са надреалистичком, или, пак, са херметичном књижевношћу како је то описивао Хосе Ортега и Гасет. То, такође, није ни естетски покрет као што је рецимо био модернизам, а није ни магијска књижевност. Ослањајући се на теорије Франца Роха, Луис Леал сматра да је магични реализам, више него било шта друго, став према свету који се може исказати кроз популарне или високе форме, сложеним или рустичним стилем, затвореним или отвореним структурама. Код магичног реализма писац се суочава са реалношћу и покушава да је расплете, да открије шта је то мистериозно у стварима, животу, људским поступцима. Главна ствар није, наводи Леал, стварање имагинарних бића или светова, већ откривање мистериозног односа између човека и околности у којима се он налази. У магичном реализму кључни догађаји немају логично или психолошко објашњење. Магични реалиста не покушава да преслика реалност која га окружује, нити да јој нанесе повреду, већ жели да приграби мистерију која провејава иза ствари.¹⁴

И поред тога што ови чланци Анхела Флореа и Луиса Леала показују низ непрецизности и недостатака, они су задуго били једина општа теоријска истраживања магичног реализма.¹⁵

После кубанске револуције 1959. латиноамерички писци развили су посебан модел наративне фикције у којем се препознатљиво и реалистично спаја са неочекиваним и необјашњивим. Овим моделом они су у другој половини XX века произвели својеврстан „бум“ (*el bum*), односећи лагано превласт у светској књижевности. Стога је магичнореалистичка фикција у критичко-научној мисли у почетку била третирана у онтолошком кључу као иманентна константа утврђена за ревалоризацију алтернативног начина мишљења унутар специфичне латиноамеричке постколонијалне културе. Међу најважнијим критеријумима за укључивање у модел магичног реализма истицан је елемент постојања магичне стварности необјашњиве у складу са конвенцијама реализма. За прво дело написано у духу магичног реализма обично се узима роман „Људи од кукуруза“ (*Hombres de maíz*, 1952) Мигела

¹⁴ V. Luis Leal, *Magic Realism in Spanish and American fiction*, in *Magical Realism*, ed. Zamora, Wendy and Faris, p. 119-123.

¹⁵ *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, ed. Chris Baldick, Oxford University Press, 2004.

Анхела Астуријаса. Међутим, магични реализам заживео је у пуном смислу речи тек са објављивањем романа „Сто година самоће” (*Cien años de soledad*, 1967) Габријела Гарсије Маркеса.

По речима Алеха Карпентјера, магични реализам је „неочекивана алтернација стварности”, која своју моћ остварује повезивањем елемената европског романтизма, реализма и натурализма са магијским тумачењем света, традиционалним веровањем и митологијом Латинске Америке, којима магичнореалистични писци употпуњују реалистички приказану стварност у делу, често поткрепљену историјским документима и чињеницама. Осим онтолошког, односно схватања да је Америка сама по себи чудесна, магични реализам реализује се и у епистемолошком облику, укључивањем извора, визије и тачке сазнања посматрача.

У магичнореалистичне писце обично се убрајају Габријел Гарсија Маркес, Алехо Карпентјер, Мигел Анхел Астуријас, Аугусто Роа Бастос, Артуро Услар Пјетри, Хуан Рулфо.

Својство магичног реализма да „продре даље од стега реализма и искористи енергију бајке, народне приповетке или мита”¹⁶, а да истовремено задржи јак друштвени значај, при чему се уношење референци фантастике користи као погодно средство за описивање политичке реалности, допринело је његовој експанзији, тако да се данас магични реализам може препознати у Индији, Канади, САД-у, Африци, на Балкану и широм света. У духу магичнореалистичне поетике пишу Салман Ружди, Јевгениј Земјатин, Гинтер Грас, Тони Морисон, Ангела Картер, али су безмало сви теоретичари овог наративног модела сагласни у томе да магични реализам поникао на тлу Латинске Америке, због разлика у култури, није исто што и магични реализам у Европи или у другим деловима света.

Очигледно је, на основу изложеног, да је историја појма магичног реализма више него компликована и да се може посматрати у три засебна, али и међусобно условљена, правца: први се односи на појаву магичног реализма превасходно у ликовној уметности у Италији и Немачкој 20-их година XX века, други се везује за појаву магичног реализма у књижевности на простору Латинске Америке 30-их и 40-их година XX века, и трећи почиње око 1955. када се постепено шири и на остали део света и траје до данашњих дана.

¹⁶ *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, ed. Chris Baldick, Oxford University Press, 2004.

ЛИТЕРАТУРА

Ljiljana Pavlović-Samurović, *Leksikon hispanoameričke književnosti*, Savremena administracija, Beograd, 1993.

Magical Realism: theory, history, community, ed. Lois Parkinson Zamora, Wendy B. Faris, Duke University Press, Durham and London, 1995.

Лазар Трифуновић, *Сликарски правци 20. века*, Просвета, Београд.

The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms, ed. Chris Baldick, Oxford University Press, 2004.

Helmut Kun, *Istorija estetike*, Dereta, Beograd, 2004.

Danijela Kostadinovic

THE HISTORY OF THE CONCEPT OF MAGICAL REALISM

Summary

The origin of the term magical realism is ascribed to the German art historian Franz Roh, who first used it in 1925 in his essay "Magical Realism: Post-expressionism" (*Magischer Realismus: Post-Expressionismus*). In the beginning, this concept was related to the fine arts, only to become used in literature in the 1930s and 1940s. Since 1960s, and particularly 1970s, the concept of magical realism has been used to denote a separate genre specific to Latin America, embodied in the realistically presented, often historically documented reality, permeated by fantastic motives taken over from the mythical and magical domains, where the key role is played by the opposition between the European sociocultural model, founded on modern post-enlightenment empiricism, which almost does not rely on sensory data, with the Indo-culture of Latin America and the Carribean, which developed under the influence of the magical, mystical experience of the world and man.

Dejan Milutinović¹
 Filozofski fakultet u Nišu
 Departman za srpsku i komparativnu književnost

TRAGOVI DETEKTIVSKOG ŽANRA U LITERARNIM TRADICIJAMA DO 19. VEKA²

„All novel conceptions are merely unusual combinations. The mind of man can *imagine* nothing which has not already existed... Thus with all which seems to be *new* – which appears to be a *creation* of intellect, it is resolvable into the old.”

E. A. Poe, „Fancy and the Imagination”³

SAŽETAK: U ovom radu Dejan Milutinović, polazeći od teze o kontinuitetu književnih pojava, odnosno žanrova, pokazuje kako su koreni detektivskog žanra vezani za drevne oblike kao što su zagonetka, rebus i priče sa mudrim junacima (mudracima, sudijama, prinčevima...) u fokusu, odnosno 17. i 18.-ovekovne zbornike zapisa sa suđenja čuvenih kriminalaca i gotsku književnost. Međutim, kako se i krimi i horor žanrovi povezuju sa istim tradicijama, autor pravi razliku između tekstova koji se mogu prihvatiti za preteče ovih, tj. detektivskog žanra.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: detektivika, krimi, gotika, klasična škola, hard-boiled, metadektivika, gotik, plauzibilno, fantastično.

Pojavljivanje jednog žanra vezano je za pragmatični trenutak u kome pripadnici određenog kulturnog konteksta, autori i njihovi tekstovi, čitaoci, izdavačke kuće, biblioteke, mediji i dr, počinju da izdvajaju sintaksičke i semantičke osobine grupe tekstova kao drugačije u odnosu na postojeće. Tek kada se ova diferencijacija izvrši, moguće je otkrivati oblike i tradicije koje su dovele do konstituisanja datog žanra. U takvom pristupu dominiraju dva puta. Jedan kraći, kojim se kreću oni što nastanak žanra vezuju za trenutak stvaranja pojma o njemu, i drugi zaobilazni, koji insistira na kontinuitetu i podrazumeva da „nema ničeg novog pod kapom nebeskom,” odnosno da je svaki žanr samo transformacija i modifikacija elemenata prisutnih u drugim žanrovima i tradicijama.

Shodno tome i pojava detektivike⁴ interpretira se na dva načina. Većina smatra da je datum njenog rođenja april 1841. godine kada se u Filadelfiji, u *Graham's Magazin*-u pojavila priča Edgara Alana Poa „Ubistva u ulici Morg.” Manji broj ukauzje na mitološke i druge iskonske književne oblike, kao što su *Biblija*, *1001 noć* i sl.

¹ mdejan@filfak.ni.ac.rs

² Ovaj rad nastao je u okviru projekta *Književnost i istorija* Ministarstva nauke RS.

³ Stephen Peithman, *The Annotated Tales of Edgar Alan Poe*, New York, 1981, 196.

⁴ Termin detektivika preuzet je iz češke nauke o književnosti koja njime obležava detektivske tekstove bez obzira na medij (književnost, film, video igre) ili "formu" (priča, drama, roman i sl) u kojima se pojavljuju. Videti: Karel Čapek, *Marsija ili na marginama literature*, preveo Živorad Jevtić, Beograd, 1967.

Argument prve grupe zbog čega se ne može govoriti o detektivici pre četrdesetih godina 19. veka najplastičnije je dočarao Hauard Hejkraft (Howard Haycraft) (*Murder For Pleasure: Life and Times of the Detective Story*, 1946) istaknuvši da je uzrok Čoserovog (Chaucer) nepominjanja aviona u tome što ga on nikada nije video.⁵ Zato se ni o policiji (detektivu) nije moglo pisati pre njenog formiranja. Suprotni tabor naglašava da postupak razotkrivanja zagonetke nije Poov izum i da je on postojao daleko pre „Ubistva”, što upućuje da su koreni detektivike vezani za drevnu prošlost.⁶

Previd prve grupe shvatanja je u implikaciji da je detektivski žanr nastao kao creatio ab nihilo. Iako je Po pričama o Dipenu uveo određene postupke kasnije kanonizovane u osnovne žanra, detektivika se nije istog trenutka konstituisala, kao što ni ti postupci nisu bili Poova invencija.⁷

Pošto je reč o tekstovima u kojima se pojavljuju zagonetke, zločini, žrtve, prestupnici, ljudi koji razotkrivaju tajne, a kako su isti elementi prisutni i u drugim žanrovima, neminovno je i njih uzeti u obzir. Takođe, ni pojavljivanje Poovih priča o Dipenu nije automatski ustoličilo detektivski žanr. Proći će gotovo pola veka dok se njihovi elementi ne prihvate kao konvencija. Zato možemo reći da je Po prvi koji je postavio i objedinio distinktivna obeležja detektivike, ali i da je to učinio na fonu ranijih književnih tradicija.

Druga strana greši na sličan način jer detektiviku svodi na zagonetku i njeno razotkrivanje.⁸ Pri tome se zanemaruje da žanr predstavlja jedinstvo sintaksičkih, semantičkih i pragmatičkih osobina te da se na osnovu prisustva jedne karakteristike ne može govoriti i o postojanju žanra. Pošto insistiramo na tezi o kontinuitetu književnih (umetničkih) fenomena i mogućnosti njihovog praćenja od primordijalnih mitskih osnova, neophodno je naglasiti razliku između žanra kao oblikovane pojmovne strukture i elemenata različitih tradicija koje je moguće pronaći u toj strukturi.

Žanr nastaje u trenutku kada su učesnici kulturne komunikacije u konkretnoj pragmatičnoj situaciji sposobni da sintaksičke i semantičke oso-

⁵ Međutim, Leonardo da Vinči je stvarao nacрте helikoptera nekoliko vekova pre njihovog pojavljivanja, kao što je Žil Vern opisao podvodna putovanja i let na Mesec mnogo pre no što su podmornice ili rakete bile izmišljene.

⁶ Nancy Harrowitz, „The Body of the Detective Model, (Charles S. Peirce and Edgar Allan Poe),” *The Sing Of Three*, Edited by Umberto Eco and Thomas A. Sebeok, Indiana University Press, Bloomington, 1983, 180.

⁷ Podsećamo i na to da Po nije tvorac naziva detektiv(ski) – njega će uvesti En Redklif 80-tih godina 19. veka.

⁸ Od sedamdesetih godina prošlog veka u kritici se insistira da detektivika nije svodljiva na zagonetku (Julian Symons, *Bloody Murder, From The Detective Story To The Crime Novel: A History*, Penguin Books, 1975, 23) Ili: „Iz osnovnog principa traganja i rešavanja zagonetke proizilazi da su slučajevi o zločinu samo jedni od korena iz kojih je detektivika izrasla. Bez njega se nije mogao zamisliti i roman s tajnom, baš kao i narodna bajka, pa čak i zagonetka, jedna od najstarijih literarnih formi.” Kornel Földvári, „Pucanj u ogledalo,” *Mogućnosti*, Split, (mart-april), 1970, broj 3-4, 407.

bine grupe tekstova prepoznaju kao samosvojne. Ali, izolovani elementi nisu žanr po sebi, jer on predstavlja jedinstvo više prepoznatljivih osobina. Pojedine karakteristike koje se raspoznaju u grupama tekstova što su prethodile svedoče jedino o kontinuitetu književnih (umetničkih) pojava, a ne o postojanju tog žanra. Na primer, ne može se reći da je detektivski žanr postojao u Sofoklovo doba, već jedino da se u aktuelnoj pragmatičnoj (interpretativnoj) situaciji razotkrivanje zagonetke, kao jedna od bitnijih osobina detektivike, prepoznaje i u *Caru Edipu*. Da bi ova tragedija bila detektivskim žanrom, nedostaje joj čitav niz sintaksičkih i semantičkih osobina, počevši od detektiva pa sve do znati-želje kao efekta na kome se zasniva.

Međutim, neosporno je i to da se *Edip*, nakon formiranja detektivike, od strane svih učesnika kulturne komunikacije, uzima za primer drevnog teksta u kome je moguće pronaći elemente ovog žanra. Zato je bitno naglasiti da iako žanr postoji onda kada se stvori pojam o njemu, on ne predstavlja potpuno novu kreaciju, već je deo kontinuiteta umetničkih pojava ostvaren preko modifikacija osobina prethodnih tekstova, žanrova i tradicija.

Elementi ranijih tekstova prisutni u konkretnom žanru mogu se posmatrati na sintaksičkom, semantičkom ili pragmatičnom nivou. U traganju za tradicijama i žanrovima koji su doveli do modifikovanja detektivike, zadržaćemo se na onim sa zagonetkom i junakom koji u nekom segmentu radnje pristupa detekciji, tj. razotkrivanju misterije, i to u plauzibilnim okvirima, odnosno tekstovima što tematizuju kriminal i/ili se zasnivaju na znati-želji. Osim toga pažnja će biti poklonjena i konkretnim kulturnim okolnosti koje su mogle dovesti do pojavljivanja detektivike,⁹ počevši od formiranja pravosudnog i policijskog sistema, pa do stvaranje književne industrije.¹⁰ „Detektivski roman nije od prve našao svoju definitivnu formu. Kroz vekove su elementi koji ga sačinjavaju bili tretirani izolovano, često nespretno i plašljivo.”¹¹

PRETHODNICE DETEKTIVIKE DO 18. VEKA

Utvrđivanje tekstova i tradicija koje su doprinele formiranju detektivike uslovljeno je načinom na koji se ovaj žanr poima. U skladu sa tim, nedovoljno izgrađen pojam o detektivskom žanru uslovljava njegovu neizdiferenciranost u odnosu na druge srodne žanrove. Pošto je reč o teksto-

⁹ „Potreba za racionalnim i logičkim objašnjenjem užasnih događaja, morala je da postoji pre nego li je detektivika mogla da se formira.” Aron Marc Stein, „The Mystery Story in Cultural Perspective,” *The Mystery Story*, ed. John Ball, California, 1976, 36-38

¹⁰ Christiana Gregoriou, „Criminally minded: the stylistics of justification in contemporary American crime fiction,” *Style*, Summer, 2003, http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m2342/is_2_37/ai_108267991

¹¹ François Fosca, „Detinjstvo kriminalističkog romana,” *Mogućnosti*, Split, mart-april, 1970, broj 3-4, 132.

vima koji se bave razotkrivanjem tajanstvenog prestupa, detektivski žanr povezuje se sa onima u kojima se pojavljuje zločin, pre svega sa krimijem i hororom. Veza sa krimijem nastaje prenebregavajući činjenice da se u detektivici prikazuje potraga i razotkrivanje prestupa, i da je detektiv, kao neko ko vrši tu potragu, u prvom planu, dok potonji žanr prenosi pripremanje i izvršenje zločina sa kriminalcem u fokusu. Shvatanjem tajanstvenog u smislu nadstvarnog detektivika se poistovećuje sa hororom i tako briše granica između plauzibilnog i fantastičnog. Detektivski žanr javlja se ili u plauzibilnom i/ili u metafikcionlanom hronotopu, dok njegovo prisustvo u fantastičnom okruženju onemogućuje da se o datom tekstu govori kao o detektivskom. U slučajevima kada je horor vezan za plauzibilno okruženje do izražaja dolazi i druga razlika – odnos prema zločinu. U detektivici je zločin gotovo marginalan, u odnosu na njegovu detekciju, za razliku od horora koji ga ističe u prvi plan.

Povezivanje detektivike sa krimijem i hororom utiče da se istorijske varijante ovih žanrova uzimaju za njene preteče. Zato je neophodno, u prikazu pojava koje su doprinele formiranju detektivike, voditi računa o vezama i odnosima prema ovim, ali i ostalim žanrovima misterione žanrovske oblasti.

Početa shvatanja detektiviku su svodila na zagonetku pa su kratke folklorne forme poput rebusa i zagonetke istaknute kao njene prapojave.¹² Ovi oblici zasnivaju se na problemu koji treba rešiti, i to logičnim putem. Pošto se do odgonetke dolazi pomoću teksta, zagonetka ili rebus su bitni jer se u njima nalaze tragovi (elementi teksta) preko kojih je moguće iznaći rešenje, odnosno sami predstavljaju te tragove.

Kritika je do sedamdesetih godina prošlog veka zastupala tezu da se detektivski žanr „razvio” narativizacijom zagonetke/rebusa, na taj način što su postavljeno pitanje i očekivani odgovor prerasli u sižejnju formu zasnovanu na inicijalnom zločinu, kojim se uvodi problem, i detektivu, preko koga se prikazuje postupak otkrivanja odgovora na pitanje ko je počilnic (whodunit). Iako je ova teza prihvatljiva za klasičnu školu postavlja se pitanje koliko ona odgovara hard-boiledu.¹³ Ovaj podžanr mnogo više insistira na akciji negoli na logici, te se u skladu sa tim određuju i tradicije koje su mu prethode.

¹² Npr, Carolyn Wells, *The Technique Of The Mystery Story* (1913), smatra da su najstariji oblici detektivike zagonetke, i to ona Sfingina i ona postavljena Samsonu. Autorka navodi da je praćenje istorije detektivike istovetno praćenju istorije ljudskog mišljenja. Harry Thurston Peck (*Studies In Several Literatures*, 1973) je drevno interesovanje za zagonetke povezano sa zasnivanjem detektivskog narativa objasnio kao veoma široku intelektualnu zainteresovanost koja se realizovala preko konflikta jednog izrazitog analitičkog mišljenja, onog koji zadaje pitanje, i drugog, manje ozbiljnog i analitičkog, koje odgonetka. Situacija zagonetke odgovara mentalnom duelu i ne poseduje u sebi ničeg senzacionalističkog već je sva okrenuta logičnom. Otuda Peck odbacuje sve senzacionalističke pojave kao eventualne preteče detektivskog žanra.

¹³ U okviru detektivike moguće je razlikovati tri podžanra (škole): klasičnu (Dojl, Česterton, Kristi), hard-boiled (Hamet, Čendler), metadetektivsku (Borhes, Akunjin, Oster).

Za najstariji oblik iz koga se modifikovao hard-boiled navode se drevne priče lovaca. Karlo Ginzberg (Carlo Ginzburg)¹⁴ ističe da su lovci bili prvi koji su mogli da ispričaju priču jer su jedino oni imali sposobnost da pročitaju tragove i kroz koherentan narativ rekonstruišu ponašanje lovine.¹⁵ Mogućnost otkrivanja delova događaja koje posmatrač nije lično doživeo predstavlja situaciju identičnu pripovedačevoj u priči. Ginzberg naglašava da su proročko i lovačko čitanje znakova slični, s tim da je u prvom slučaju interpretacija usmerena ka budućnosti, a u drugom ka prošlosti. Pokušaj razotkrivanja događaja iz prošlosti kao i lov na zločinca u detektivici neminovno upućuju na drevnu poziciju lovca, što je naglašeno i čestim pominjenjem i komparacijama detektivskih potraga i lova.¹⁶

Na prvi pogled deluje da je razotkrivanje zagonetnog prestupa bitno drugačije od prikazivanja potere. Međutim, u sintaksičkom smislu, kod detektivskog žanra oba segmenta povezana su u jedinstvenu celinu pa se o njima ne može govoriti kao o suprotstavljenim već podrazumevajućim elementima. Razlika klasične i hard-boiled škole tiče se stepena naglašavanja ovih motiva, a nikako potpunog brisanja jednog od njih. Klasična detektivska škola mahom insisitra na razotkrivanju zagonetke, ostavljajući poteru po strani, tj. svodeći je na intelektualnu „aktivnost,” naročito u slučajevima tzv. armchair detektiva (detektiva u naslonjači), dok je u hard-boiledu zagonetka motivacioni agens potere.

Zato se može zaključiti da je inicijalna situacija detektivike vezana za objedinjavanje postupaka zagonetke i priča iz lova. Priče su nudile „sižejni materijal” i predstavljale matricu događaja koji su prikazivani iz perspektive zagonetke, na taj način što je pripovedač podsticao pažnju slušalaca nagoveštavajući, ali nikada do kraja ne otkrivajući sve podatke bitne za tok i rasplet priče. Pošto je ona prenosila događaje koji su se odigrali, retrospekcija je bila osnovno sredstvo naracije. U trenutku kada je potraga za lovinom zamenjena postupkom razotkrivanja zločina oformiče se osnovni narativi koji će u odgovarajućim pragmatičnim uslovima dovesti do pojavljivanja detektivike.

Spajanje zagonetke i priča o lovu posredstvom zločina u jedinstveni narativ upućuje i na osobine metadetektivske škole. Njeno osnovno obeležje jeste citatnost u smislu postmodernističke parodije, tj. revredovanja i redefinisanja „kanonizovanih” odnosa. Situacija da je detektivika u svo-

¹⁴ Carlo Ginzburg „Clues: Morelli, Freud and Sherlock Holmes,” *The Sing Of Three*, Edited by Umberto Eco and Thomas A. Sebeok, Bloomington, 1983, 89-104.

¹⁵ Vrajt (Willard Huntington Wright, *The Great Detective Stories*, 1927) shvatanje traga vezuje za mit o Arijadninoj niti koja je pomogla Tezeju da pronađe izlaz iz lavirinta.

¹⁶ Karlo Ginzberg se u tumačenju tragova ne zadržava jedino na detektivici već ukazuje i na simptomatologiju kao posebnu oblast koja se bavi proučavanjem različitih odnosa tekstova i vrsta pisama prema znakovima. Naročito je zanimljivo navođenje Hakslija koji je Darwinovu teoriju evolucije smatrao izgrađenu na Zadigovoj, odnosno detektivskoj metodi. *Ibid*, 104.

joj primordijalnoj formi modifikovana spajanjem zagonetke/rebusa i priča o lovu jasno ističe intertekstualnost kao osnovno obeležje ovog žanra.¹⁷ Otuda se kao tri dominantne karakteristike detektivskog narativa mogu izdvojiti: zagonetka, potera (za zločincem) i intertekstualnost.

Ove osobine navele su mnoge da poreklo detektivskog žanra vide u tradicijama zasnovanim na sižeima sa mudrim junacima (starcima, kraljevima, princezama) koji razotkrivaju prevare i zločine.¹⁸ Oni su profesionalno neretko određivani poput sudija, u sakralnom ili profanom smislu. Takav njihov poziv bio je neminovno da bi prestup koji otkrivaju mogao biti sancionisan, tj. da njihova istraga ima i društvenu funkciju.¹⁹

Postupak mudrog pronicanja u istinski poredak upućuje na detektivku, a sam tip mudrog junaka u neposrednoj je korespondenciji sa detektivom jer obojica rešavaju zagonetne prestupe pomoću svoje inteligencije. Još jedna sličnost tiče se činjenice da se neretko radi o serijalnim likovima, tj. da oni razotkrivaju više različitih prevara. Serijalnost upućuje na intertekstualnost, naročito u slučajevima kada se pominju prethodni junakovi uspesi, ali i sam kontekst u kome se nalaze priče je takav pošto se uglavnom radi o folklornim oblicima, drevnim zbornicima ili istoriografskim tekstovima.

¹⁷ Dokaz za to jeste činjenica da gotovo nema detektivskog teksta koji se ne poziva na svoje prethodnike. Tako se Po pozivao na Vidoka, Holms na obojicu, a govoto svi kasniji detektivi na Holmsa, uključujući i one hard-boiled, odnosno metadetektivske škole. Iako se autocitatnost tumači kao neophodnost u procesu konvecionalizacije žanra, ipak je u slučaju detektivike ona daleko kompleksnija. Kod srodnih žanrova, kao što su horor i krimi, ovaj postupak nije u tolikoj meri izražen. Mogući odgovor na pitanje zašto je to tako u detektivici tiče se njenog koketiranja sa faktografičnošću: detektivi nastoje uveriti čitaoca u stvarnost sveta u kome žive, te da bi dokumentovali sopstvenu fikciju pozivaju se na slučajeve svojih (fiktivnih) prethodnika i njihovih mogućih svetova, određujući ih kao činjenične.

¹⁸ Npr, Kornel Foldvari (Kornel Földvári) navodi da klice detektivike kao i priča o detektivima sežu duboko u prošlost i tiču se tekstova u kojima u ulozi detektiva nastupa mudri starac ili kralj(ica), Kornel Földvári, „Pucanj u ogledalo,” *Mogućnosti*, Split, mart-april, 1970, broj 3-4, 408. Doroti Sajers je izdvojila staroindijsku priču o mudroj princezi koja uspešno razotkriva svog maskiranog supruga. Pametna i pronicljiva princeza morala je da pogodi ko je od žena što je okružuju njen preruseni muž. Svakoj od njih ona je puštala limun u krilo. Za razliku od žena koje su širile kolena, maskirani muž ih je instinkitivno skupio što je princezi omogućilo da ga otkrije. Novija verzija ovog sižea vezana je za otkrivanje čuvene špijunke Mata Hari, koja se odala na isti način kao i princ iz staroindijske priče Inače, sižeji o maskiranju i razotkrivanju maske veoma su rasprostranjeni. Tako je još Odisej, skupljajući grčke junake za pohod na Troju, razotkrio Ahileja maskiranog u ženu pošto je on, od svih devojaka, jedini krenuo ka oružju iz blaga pred njihovim nogama (Robert Grevs, *Grčki mitovi*, prevela Gordana Mitranović-Omčikus, Beograd, 1991, 547-548.) Problem Ahila, tj. imena koje je on uzeo dok se krio među ženama, biće stavljen kao navod Tomasa Brauna, za moto Poove priče „Ubistva u ulici Morg.”

¹⁹ Zanimljiva je transformacija koja će se desiti u okviru pravosudnih poziva a vezana za aktere i autore detektivike. U početku su se kao junaci, odnosno protipovi detektiva pojavljivali sudije. Kasnije, njihove kolege advokati preuzimaju na sebe bitnu ulogu, ne kao likovi iz teksta, već autori koji su počeli sa objavljivanjem zbirki o stvarnim zločinima. Sredinom dvadesetog veka advokati i sudije će se naći zajedno kao akteri u takozvanim sudničkim trilerima (court room thriller).

Čak je i semantički aspekt navedenih priča veoma blizak detektivici. Iako je reč o sakralnim i profanim tekstovima, efekat je izrazito moralnog i etičkog usmerenja („naravoučenija”) jer se zločin prikazuje kao nešto nedopustivo, kažnjivo i destruktivno. Sličnost pragmatičnog aspekta vezana je za to da su u pitanju (nekada) popularni, rado čitani i pisani tekstovi.

Najstariji primeri detektivskog narativa mogu se pronaći u *Bibliji*. Tip mudrog junaka nedvosmisleno upućuje na Solomona, ali njegova razotkrivanja prevara nisu prikazana kroz razvijenu narativnu formu.²⁰ Za biblijske izvore detektivskog žanra izdvajaju se dva segmenta *Knjige proroka Dani(je)la*: priča o Suzani i priča o Belu i zmaju.²¹

U prvom slučaju Suzana biva lažno optužena za preljubu odbivši ucenu dvojice voajerisanjem raspaljenih staraca da im se poda. Dok je vode na kamenovanje, Danijel je susreće i, uveren u njenu nevinost, odvojeno ispituje starce. Prevara je razotkrivena tako što se iskazi lažnih svedoka ne poklapaju. Jedan starac je tvrdio da je Suzana susrela svog ljubavnika ispod drveta masline, dok drugi insistira da je u pitanju hrast. Razlika u veličini drveća očigledan je dokaz da starci lažu, te prorok oslobađa Suzana i kao kaznu na kamenovanje šalje lažljivce.

„Bel i zmaj” je apokrifna jevrejska priča sastavljena od tri nezavisna narativna segmenta. Ona prikazuje Danijela koji je pobedio sveštenike boga Bela, ubio zmaja za koga su Vavilonjani verovali da je bog i primio viziju od judejskog proroka Habukuka dok je boravio u lavovoj pećini.

Prvi segment priče uzima se kao drevni primer ne samo mudrog razotkrivanja prevare već i hronotopa zaključane sobe. Vavilonski kralj je zahtevao od Danijela da dokaže da Bel nije bog, pošto svu hranu i piće koju ostave pred njegovom statuom on „pojede i popije.” Danijel zna da je u pitanju idol napravljen od gline i preliveu bronzom te odlazi sa kraljem u hram i, nakon što sveštenici izađu, pred kraljevim očima pod prekriva pe-

²⁰ Na primer, kao jedan od Solomonovih slučajeva izdvaja se priča o dvema udovicama istog muža koje su tvrdile da je jedina koji je ostao njihov kako bi preko njega nasledile kuću. Kako istražitelji koje Solomon šalje ne nalaze dokaze o tome čiji je dečak zaista sin, on predlaže da im na suđenju kažu da će starateljstvo i kuću dobiti ona koja je jača. Obe će početi da se otimaju o dečaka, a kada on počne da zapomaže, prava majka će se sažaliti i pustiti ga. Tada onu drugu treba da uhvate i kazne batinama.

²¹ Na vezu detektivike i *Knjige proroka Dani(je)la* ukazivali su još prvi kritičari-autori, Vilard Huntington Vrajt (Willard Huntington Wright, *The Great Detective Stories*, 1927) i Doroti Sajers (Dorothy Sayers *Great Short Stories of Detection, Mystery and Horror*, 1928, detective.gumer.info/txt/sayers.doc). Doroti Sajers je ove priče povezala sa detektivikom jer u njima dolazi do izražaja sklonosti drevnih Jevreja prema moralnim problemima, sličnim onima u policijskom romanu. „Bel i zmaj” anticipiraju dedukciju na osnovu materijalnih dokaza, tj. indicija u maniru Skotland Jarda, a u „Suzani” se koristi metoda otkrivanja istine putem unakrsnog ispitivanja karakterističnog za francuski pravosudni sistem. Zanimljivo je da Sajersova ističe da je motiv iz „Bela i zmaja” prisutan i u *Tristanu i Izoldi* u epizodi kada kraljevski špijuni prosipaju brašno po podu između postelja ne bi li uhvatili noćnog posetioca, ali Tristan izbegava zamku skačući sa postelje na postelju.

pelom. Zatim ostavljaju hranu i piće i odlaze. Sutradan primećuju da je poklona nestalo, ali Danijel pokazuje kralju tragove stopala u pepelu koji dokazuju da su sveštenici i njihove porodice, a ne bog, pojeli obrok ušavši kroz tajna vrata.²² Kralj ih osuđuje na smrt, a Danijelu dozvoljava da uništi Belovu statu i hram.

Osim insisitriranja na sižeu koji prikazuje razotkrivanje prevare, starozavetni mitovi svode se i na drugačije noseće motive što je omogućilo pojednim kritičarima da i u priči o Kainu i Avelju prepoznaju detektivske elemente. Anciferova²³ smatra da se ona može uzmeti za primer ovog žanra jer se temelji na zločinu, ubici, žrtvi, koristoljublju kao motivu ubistva, tragovima, razotkrivanju prestupa, pa čak i oružje ubistva ima bitan značaj.

Međutim, u ovom slučaju dolazi do izražaja pogreška nastala nepravljjenjem razlike između detektivskog i krimi žanra. Dok prvi insistira na prikazivanju razotkrivanja zločina, drugi se koncentriše na slikanje njegovih priprema i izvršenja. Zato, iako oba žanra počivaju na kriminalu, starovekovni tekstovi koji prikazuju ingeniozne zločine ne mogu se uzeti za primere praoblika detektivike. U tom smislu izdvajanje priča iz Herodotove istorije o kralju Rampsinitu i one o Hestijeju,²⁴ nisu prihvatljive kao drevni oblici detektivskog narativa.

Rampsinit je bio egipatski faraon Ramzes III. U drugoj knjizi Herodotove *Istorije*,²⁵ pod stavom 121. prenosi se priča o njemu i lopovu. Rampsinit je posedovao ogromno bogatstvo koje je želeo čuvati na sigurnom mestu te naređuje da mu se sagradi riznica. Projektant namerno ostavlja zamaskiran skriveni prolaz. Pred kraj života on sve prenosi dvojici svojih sinova koji se koriste tajnim ulazom i odnose dosta blaga. Kralj je primetio da dragocenosti nestaju, ali nije mogao utvrditi ko su bili lopovi. Sa svakom novom proverom blaga je bivalo sve manje te je Rampsinit naredio da se postave zamke u riznici. Kada su braća ponovo došla, jedan od njih je upao u zamku. Da ne bi bili otkriveni, on traži od brata da mu odseče glavu, što je ovaj i učinio. Sutradan je kralj našao obezglavljeno telo i naredio stražarima da ga obese niz gradske zidine i paze ko će zaplakati kada prođe kraj njega. Majku ubijenog brata to je teško pogodilo i ona pretpreživlom da će ga prijaviti ako ne skine telo i pokopa ga. Preživeli brat zato tovari mešine vina na magarca i u blizini stražara namerno dozvoljava

²² Sličan princip otkrivanja zločinca pomoću tragova u pepelu javlja se i u Dojlovoj priči „Zlatni cviker.” U njoj Holms namerno prekomerno pušeci trespe pepeo pred sandukom za knjige u kome je skrivena žena koja je ubila iz nehata. Kada Holms ode, ona izlazi iz svog skrovišta, ostavlja tragove u pepelu i tako se odaje.

²³ О. Ю. Анцыферова „Детективный жанр и романтическая художественная система,” *Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX - XX веков*. Иваново, 1994, 21-36

²⁴ Prvi koji je to učinio bio je Ellery Queen (vidi nav. delo). Kritika se dugo vremena povodila za njegovim stavom ne proveravajući o kakvim je „pričama” zapravo reč.

²⁵ Herodot, *Povijest*, preveo i priredio Dubravko Škiljan, Zagreb, 2004, 209-212.

da vino isteče. Stražari prilaze, sakupljaju i piju vino i on se sa njim sprijateljuje. Kao znak prijateljstva poklanja im dve mešine i opija ih. Kada su se obeznanili od vina, on skida bratovljevo telo a stražarima bria desni obraz naglašavajući njihovu sramotu.

Vladar je želeo po svaku cenu da otkrije ko je tako lukav da je uspeo sve zamke da prebrodi te odlučuje da svoju kćer pošalje u javnu kuću.²⁶ Preživeli brat saznaje za to i želi da svojom lukavošću nadmaši kralja. Zato je odsekao ruku sa bratovljevog leša, stavio je pod ogrtač i otišao kraljevoj kćeri. Ležeći u mraku on joj sve priznaje i ona ga čvrsto hvata za ruku, misleći da ga je zarobila. Međutim, lopov je pobegao kroz prozor, a ona je ostala sa rukom mrtvaca. Rampsinita je zaprepastila lukavost i drskost lopova te rešava da objavi kako će ga pomilovati ukoliko mu se sam preda. Lopov to i čini, a kralj mu daje svoju kćer za ženu kao najmundrijem od svih ljudi.²⁷

Priča o Histijeju nalazi se u petoj knjizi Herodotove *Istorije*²⁸, stav 35, i govori o tome kako je Histijej želeo javiti Aristagori da se odmetne. Da bi poruku sigurno preneo, on ju je istetovirao na obrijanoj glavi najvernijeg roba,²⁹ i čim mu je kosa porasla, poslao ga svom prijatelju u Milet. Jedina poruka Arostagori je bila da ošiša i pregleda glavu roba.

Priča o Rampsinit i lopovu zasnovana je na nizu lukavih zločina, a ne njihovom razotkrivanju. Ni u primeru o Histijeju nema nijednog elementa detektivke te ga ne možemo prihvatiti kao preteču. Tajne poruke, šifrovani sadržaji i njihovo tumačenje nisu primarni za detektivski žanr. Iako se dešifrovanje tajnih/drevnih tekstova javlja u pojedinim primerima ovog žanra, ipak je navedeni postupak skrajnut u odnosu na detekciju. Detektivski žanr određuje interpretacija tragova, a razbijanje tajnih kodova više je vezano za avanturu, špijunistiku ili triler. Greška nastaje iz dva razloga. Prvi je što kritika za osnovu detektivskog žanra navodi ne samo Poove priče o Dipenu, već i „Zlatnu bubu,” u kojoj je težište na dešifrovanju mape i otkrivanju blaga.

²⁶ „No meni se to čini upravo neverovatnim,” *Ibid*, 211. Priča o slanju kćeri u javnu kuću pominje se i u vezi sa Keopsom koji je, kada je ostao bez novca za svoju piramidu, kćer poslao da nedostajući novac zaradi. Ona ne samo da je u tome uspeła, već je, želeći da i sebi sagradi spomenik, svaku mušteriju molila da joj daruje bar jedan kamen, od kojih je izgradila piramidu pored očeve. *Ibid*, 214-215

²⁷ Iako se kod Herodota nalazi podatak da je u pitanju egipatska priča, Vrajt navodi istraživanje Charles Johnston iz Royal Asiatic Society koji je slične primere našao na Tibetu, u Italiji i Indiji, na osnovu čega se zaključuje da je u pitanju folklorni oblik koji se može pronaći u više različitih kultura. Čak je prenosi i elizabetanski zbornik William Painter *The Palace of Pleasure* pod nazivom „A Duke Of Venice And Ricciardo.” U ostalim kulturama ova drevna priča javlja se sa imenom „Promućurni lopov.” Carolyn Wells, *The Technique Of The Mystery Story*, London, 1913.

²⁸ Herodot, *Povijest*, Zagreb, 2004, 424

²⁹ Sličan siže javlja se u romanu H. Rider Haggard *Mr Meeson's Will* iz 1888. u kome je testament istetoviran na leđima junakinje.

Drugi jeste poistovećivanje dešifrovanja sa semiotičkom, tačnije hermenatičkom aktivnošću koja određuje detekciju. Dešifrovanje je znatno uži proces i predstavlja otkrivanje motivisanosti plana izraza između dva pisma. U slučaju semiozisa potraga predstavlja definisanje „strukture” samog pisma i principa njegovog tumačenja. Otuda ona može podrazumevati dešifrovanje, ali nikako ne i obrnuto. U detektivskim pričama u kojima se pojavljuje potraga za tajnim kodovima dešifrovanje je samo jedan od segmenata u procesu detekcije, tj. iznalaženju odgovarajućeg semiotičkog modela koji povezuje oznaku (tragove), označeno (zločin) i interpretatora (detektiva) kako bi se odredio referent (zločinac).³⁰

Slični previdi koji nastaju kao rezultat poistovećivanja mudrog razotkrivanja zločina sa ingenioznim pripremama i ostvarivanja prestupa uočavaju se i u izdvajanju pojedinih bajki i basni za preteče detektivskog žanra. Dobar primer je Ezopova basna o lavu i lisici.³¹ Ona prikazuje kako je lav pozivao mnoge životinje u svoju pećinu da mu se poklone. Kada je došao red na lisicu, ona je, primetivši da do lavlje pećine vode tragovi životinja, ali da se odande ne vraćaju, odbila da uđe i bude pojedena.³² Iako u ovoj basni lisica mudro postupa i prozire lavovu prevaru, ipak njoj nedostaje jedna bitna semantička dimenzija da bi bila prihvaćena za preteču detektivike. Lisičino pronicanje u lavov zločin nema „pragmatičnih” konsekvenci, ne utiče na ostale stanovnike šume, već je isključivo individual-

³⁰ Na primer, U Dojlovoj priči „Likovi plesača” dešifrovanje tajanstvenog pisma koje se pojavljuje na simsu samo je deo potrage za zločincima, a ne cilj sam po sebi, kakvo je dekodiranje mape u „Zlatnoj bubi.”

³¹ Vrajt je naveo još jednu basnu kao praoblik detektivskog žanra. U pitanju je „The Tale of the Nun’s Priest” Geoffrey Chaucer navodno preuzetu iz Ciceronove De Divinatione. To je poema od 625 stiha iz zbornika *The Canterbury Tales* iz 14. veka. Neposredni izvori Čoserove poeme jeste „Del cok e del gupil,” francuskog poete Marie de France iz 12. veka, i poema iz 13. veka „Le Roman de Renart”. I kod Ezopa je moguće naći više sličnih basni, a najbliža joj je ona o gavranu i lisici. Priča Nonnes sveštenika samo je jedna u nizu njegovih beseda beskrupuloznim despotima, kriminalcima i posrnulim herojima. Slična tematika, ali u obliku parodije, prisutna je u ovoj poemi. Središnji lik je ponosni pevac Chanticleer koji sanja o smrti koja mu se približava u obliku lisice. Uplašeni, on se savetuje sa Parlet, jedinom kokoškom među njegovih sedam žena. Ona mu se podsmeva jer pridaje bespotreban značaj snovima. Ipak, san se obistinjuje. Chanticleera hvata lisica, koja je došla glave njegovom ocu i majci i to pomoću lukavstva. Ona nagovara pevca da joj zakukuriče isto onako kako je njegov otac radio – ispruženog vrata, zatvorenih očiju i stojeći na vrhovima prstiju. Nadmeni pevac izbacuje glavu kroz otvor kokošinca i kada zatvori oči, lisica ga hvata za vrat. Dok ga lisica nosi kroz šumu, on je moli da zastane i odvrati ostalu živinu da ih ne prati. Lisica otvara usta da to učini, što pevac koristi i beži na obližnje drvo. Lisica bezuspešno pokušava da na isti način ponovo prevari Chanticleera koji ostaje siguran na grani. Ovu basnu sveštenik koristi kako bi povukao niz paralela sa istorijskim događajima i ličnostima, koji, zbog priče i njenih karaktera, postaju komične i ironične. Kao naravoučenije izdvajaju se pouka publici da vode računa o „vratolomnim” odlukama i ne veruju laskanju.

³² Slična situacija ponavlja se i u priči o Herkulu i Kakusu. Po mitu, Vulkanov sin Kakus ukrao je Heraklu četiri vola i četiri krave. Da ga tragovi njihovih nogu ne bi odali, on ih je vukao za repove do svoje pećine. Ali mukanje stoke otkrilo je Herkulu gde se nalaze. Agata Kristi je ovaj mit iskoristiti za osnovu svoje priče „Augejeve štale.”

nog i „naravoučenjskog” usmerenja. Takođe, slično pričama o Slomonu, narativna strana ovog teksta izrazito je redukovana, što ga čini bliskim poslovici. Zato je, po nama, problematično uvrstiti ovaj tekst i ostale basne u korpus preteča detektivike.

Međutim, pojedini kritičari isnisitiviraju na alegoričnom tumačenju basni ne bi li u njima pronašli prototipove detektivskog žanra. Ekstremni primer ovakvih interpretacija vezan je za svojevrsnu „genološku egzegezu” koja nastoji u bajkama pronaći elemente detektivike. Tako se čak izdvaja i bajka o Tri medveda. Dok su medvedi odsutni, Zlatokosa provaljuje u njihovu kući i čini zločin – jede kašu, lomi dečiju stolicu i spava u krevetiću. Medvedi poput detektiva vrše detekciju kroz poznate korake: ”Neko je sedeo u mojoj stolici...” Ponavljanjem ove formule (9 puta) pospešuje se znatiželja. Na kraju medvedi otkrivaju zločinca, usnulu Zlatokosu. Iako deluje da ona prolazi bez kazne, nije tako. Zlatokosa se preplašena budi, iskače kroz prozor i beži kući naučivši da više sama ne luta šumom kao i da ne ulazi u tuđe kuće.

Greška kritike je u tome da motive koji sačinjavaju siže ove bajke alegorično tumače poput basne te u medvedima prepoznaju detektiva, u Zlatokosoj prestupnika, a njen beg kao transformaciju koju svaki uhvaćeni počinilac doživi. Na ovaj način gotovo svi tekstovi koji se baziraju na sukobima mogu biti proglašeni pretečama detektivike. Traganje za početnim oblicima ovog žanra treba da ukaže na kontinuitet sa određenim literarnim tradicijama, a ne da stvori entropiju. Zato se u izdvajanju drevnih tekstova mora biti mnogo konkretniji.

Slično je i sa tendencijom da se semantika mitova poistoveti sa detektivskom. Rendal Salivan (Randall Sullivan)³³ ukazuje na mitološke priče o potrazi koje su u osnovi ne samo detektivskog žanra već i čitave zapadne kulture. U tom smislu se za daleke preteče uzimaju *Ep o Gilgamešu*, *Odisėja* i *Božanstvena komedija*. Poslednji primer, ma koliko delovao nevezan za detektivsku genologiju, značajan je, po autoru, jer prikazuje potragu kao prelazak iz stanja nevinosti u iskustvo, iz konfuzije i neznanja u mudrost, što je jedno od bitnijih obeležja detektivike. Sličnu paralelu u pogledu semantike detektivskog sveta i Biblije povukao je Džeri Mekoj (Jerry McCoy)³⁴ ističući kako oba oblika prikazuju prevladavanje zakona i reda nad haosom.

Smatramo da su navedene interpretacije i izdvajanje pomenutih basni, bajki i mitova previše slobodne da bi se mogle prihvatiti za neposredne preteče detektivskih priča. Osobine preko kojih se povezuju toliko

³³ Randall Sullivan, „The Miracle Detective: An Investigation Of Holy Visions,” http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m1141/is_43_40/ai_n6276592

³⁴ Jerry McCoy, „Detective and the bible: Biblical themes in mystery fiction,” *The Encounter*, Winter 2003,

http://www.findarticles.com/p/articles/mi_qa4044/is_200301/ai_n9226429

su opšte da se mogu pronaći gotovo u svim žanrovima. Zato insistiramo da su siže i mudrim junacima koji razotkrivaju prevare u osnovi narativa iz kojih će se detektivika modifikovati. U tom smislu spisku tekstova i tradicija starog veka koji se raspoznaju kao bitni za transformaciju detektivskog žanra treba na kraju, kao najznačajnije, dodati *Cara Edipa* i kineski huaben.

Sofoklova tragedija navodi se kao prvi pravi primer analitičke detektivske kompozicije.³⁵ Toni Magistrale (Tony Magistrale) i Sidni Poter (Sidney Potter) smatraju da nije samo Edipova potraga za ubicom Laja, već i način na koji je ona sprovedena pokazatelj detektivskog. Edip, poput svakog detektiva, obavlja razgovore sa više osoba (Tiresijom, Kreontom, Jokastom i glasnikom iz Korinta), čak mu Jokasta pri kraju potrage daje lažni trag. Ipak, on uspeva da reši zločin i kazni počinioca (sebe).³⁶

Značajno je da sa *Edipom* kritika počinje tragati i za dramskim izvorima detektivike, pošto je ona svojim dijalozima i napetošću okrenuta i ovoj žanrovskoj oblasti. Tako Kris Ratlidž (Chris Routledge)³⁷ navodi jednu dramu, koja se pripisuje Šekspiru, kao mogući izvor detektivskog žanra. U pitanju je *Arden of Faversham* iz 1592. koja počiva na stvarnom događaju i prikazuje ubistvo bogatog i omrznutog zemljoposjednika Tomasa Ardena iz 1551. Njegovo telo otkriveno je na posedu nedaleko od kuće. Činjenica da je telo pronađeno napolju upućuje da su ubice farmeri iz okoline koji su želeli da mu se osvete zbog nezakonitog prisvajanja njihove zemlje. Ipak, „detektiv” Frenklin dokazuje da je Tomas ubijen u kući od strane njegove mlade žene Alis i njenog ljubavnika. On je to otkrio preko ostataka kućnog poda na žrtvinim potpeticama što je ukazivalo da je Arden ubijen u kući i izvučen napolje.

Iako ovi dramski primeri uključuju u sebe elemente detektivskog žanra, ipak se oni ne mogu, kako mnogi to čine, smatrati detektivskim. Kako je pokazao Džulijan Simons (Julian Symons), kod navedenih dela svrha (semantika) teksta ne proističe iz zločina i potrage za njegovim počiniocem, već je vezana za karakterizaciju, ambijent i druge elemente. Zločin i detekcija samo su sredstva ostvarivanja ostalih efekata, a ne primarni činovi. Osim toga, postojanje pojedinih elemenata jednog žanra ne znači da je tekst u kome se oni pojavljuju dati žanr per se. Ipak, Simons naglašava da su tekstovi ranijih tradicija nesumnjivo doprineli izgrađivanju detektivskog žanra, kao i da je njihovo izdvajanje iz ogromnog korpusa stare literature stvar slobodnog uverenja kritičara.

³⁵ О. Ю. Анцыферова, „Детективный жанр и романтическая художественная система,” *Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX - XX веков*. Иваново, 1994, с. 21-36

³⁶ Tony Magistrale, Sidney Poger, *Poe's Children, Connections Between Tales Of Terror And Detection*, New York, 1999, 2-4.

³⁷ Chris Routledge, „Detective Fiction,” *St. James Encyclopedia of Pop Culture by Chris Routledge*, http://www.findarticles.com/p/articles/mi_g1epc/is_tov/ai_2419100335

U pogledu huabena situacija je daleko složenija. Jeleazar Meletinski skrenuo je pažnju na ovaj tip kineskih novela. Reč je polufolklornom narativnom žanru stvorenom od strane profesionalnih narodnih kazivača koji su ih izvodili pred publikom za novac što je pragmatična situacija koja se može povezati sa komercijalnošću detektivskog žanra.

Huaben je u suštini obimna gradska novela, sa složenom, često komplikovanom i zamršenom intrigom i nizom paralelnih linija. Prepuna je detalja iz svakodnevice i najčešće prikazuje razne vrste varalica i lopova čija zlodela raskrinkava istražni i mudri sudija. Prestupi i zločini zapetljani su svakojakim slučajnim ili sporednim nesporazumima, lažnim optužbama pa i naizgled čarobnim elementima koji se javljaju kao sredstva prevare. U raspletu se oslobađaju lažno optuženi, a krivci bivaju kažnjeni. Proces raskrinkavanja ponekad dobija formu kontravaranja.

Tehnika pripovedanja u huabenu, naročito detektivskog pripovedanja, ogleda se u neobično slikovitom prikazivanju raznih smišljenih *qui pro quo*, neugodnih nesporazuma i prijatnih podudarnosti: varalica se predstavlja kao princeza, pevačicu pokušavaju da prikažu kao nestalu junakovu ženu itd.³⁸

Meletinski navodi da je u pitanju žanr najbliži detektivskom jer poseduje sve njegove elemente, počevši od detektiva i razotkrivanja zločina, pa do kažnjavanja krivaca. Problem je samo u tome što se sličnosti ova dva žanra mogu prihvatiti na tipološkom nivou, jer, za razliku od svih navedenih primera, autorima koji su modifikovali detektiviku huaben nikako nije mogao biti poznat jer su u Evropi prevedeni tek u 20. veku. Ali, ovakva tipološka sličnost dokazuje strukturalističku (Štrosovu) tezu da podudarni civilizacijski nivo (pragmatične okolnosti) dvaju ili više nacija uslovljavaju stvaranje bliskih kulturnih artefakta. Ipak, ovakve sintaksičke i pragmatične osobine huabena nisu dovele do formiranja detektivskog žanra u Kini. Vremenom je udeo fantastičnih elemenata postajao sve izraženiji, što je uslovalo približavanje hororu.

Najpoznatiji zbornici huabena su: Shih yu chuen chien (Rešenja teških istorijskih slučajeva), Pao kung an (Slučajevi sudije Paoa) i Lu-Chow kung an (Slučajevi sudije Lu-Šova). Shih yu chuen chien predstavlja dvanaestovekovnu zbirku najrazličitijih istorijskih zapisa rešenih slučajeva o podmićivanjima, pljačkama i političkoj korupciji. Najstarija epizoda vezuje se za 5. vek. Slučajevi sudije Paoa pojavljuju se u 14. veku, iako su pojedini događaji datirani u 12. veku, i predstavljaju zapise sa suđenja poznatih i kompikovanih zločina. Zbirka je nazvana po čuvenom kineskom sudiji. Slično je i sa zbornikom Lu-chow kung an (Slučajevi sudije Lu-

³⁸ Jeleazar Meletinski, *Istorijska poetika novele*, prevela Radmila Mečanin, Beograd, 1990, 182.

Šova) koji se pojavljuje u 18. veku i gde sudija Lu-Šov raspliće složene prestupe.³⁹

Iako ovi zbornici nisu imali neposredni uticaj na pojavljivanje detektivike, evropska kulturna tradicija poznaje druge u kojima postoje priče o mudrim razotkrivanjima prevara. Najstariji je arapski zbornik *1001 noć*. Fransoa Foska (François Fosca) Herodotovu priču o Rampsinitu povezuje sa „Pričom o Veziru Nuredinu”, „Veštinama Dalile,” „Probudjenim spavačem” i „Ovnom nogom” iz ovog zbornika. Međutim, u pitanju su narativi koji predstavljaju prototipove pikarske književnosti jer se temelje na prikazima domišljatih prevara i krađa.

U *1001 noći* moguće je pronaći konkretnije primere preteča detektivskog žanra, i to u pričama „Sultan i njegova tri sina” i „Tri jabuke” (ili „Priča ubijene mlade žene”).

Segment priče o sultanovim sinovima koji se uzima kao preteča Volterovog *Zadiga* i detektivskog žanra, tiče se fragmenta koji opisuje trojicu braće što su sedeći da se okrepe, na osnovu tragova na putu zaključili da je pre njih prošla kamila hroma na jednu nogu, slepa na jedno oko i bez jednog zuba. Vlasnik kamile, inače ukradene, čuvši razgovor braće, pomislio je da su je oni uzeli te im prilazi tražeći da mu je vrate. Ali, braća mu odgovaraju da su o nedostacima kamile zaključili na osnovu tragova. Ona je pasla samo sa jedne strane staze, iako je na drugoj trava daleko sočnija. Šepavost je uočljiva u otisku u pesku, a o pokvarenom zubu su saznali na osnovu ispljuvka nesažvakane hrane. Ipak, kamilar im ne veruje te ih vodi pred sultana. Kada je on čuo reči trojice braće, zaključio je da su u pitanju pronicljivi i inteligentni mladići, a ne lopovi, te ih je oslobodio.

Priča „Tri jabuke” prikazuje ribara koji je pronašao zaključani sanduk kraj Tigra i prodao ga Harunu al Rašidu. Harun je na silu otključao sanduk u kome je bio leš mlade žene isečen na komade te naređuje svom veziru Jafar ibn Jahiu da reši zločin i za tri dana pronađe ubicu, ili će sam biti pogubjen. Jahar u tome ne uspeva i neposredno pre no što će biti po-

³⁹ *The Detective Short Story: A Bibliography*, Boston 1942, By Ellery Queen, http://www.archive.org/stream/detectiveshortst002110mbp/detectiveshortst002110mbp_djvu.txt. U staroj Kini zbornici o uspešnim sudijama bili su veoma popularni. Treba navesti još i Dee Goon An koji je preveo holandski sinolog Robert Van Gulik (1910-1967) i iskoristio za svoje priče o sudiji Dee-ju. Van Gulike je izdvojio više prepoznatljivih osobina priča iz kineskih zbornika poznatih slučajeva. „Detektiv” je obično lokalni sudija koji simultano biva uvučen u nekoliko nepovezanih slučajeva. Kriminalac je predstavljen odmah na početku priče i njegov zločin i motivi su jasno određeni. Sam opis zločina zauzima malo prostora, dok je u prvom planu bilo prikazivanje mučenja i egzekucije kriminalaca, neretko i njihovih zagrobnih muka. Nadstvarni elementi priča bili su vezani najčešće za pojavljivanje duhova koji živima govore o tome kada će umreti ili ih optužuju za zločine. Priče su bile izuzetno duge i obilovale mnoštvom (filozofskih) digresija i intertekstova – komplikovanim zvaničnim dokumentima. Razuđenosti je doprinosio i ogroman broj likova koji se neretko merio stotinama i čije su veze sa glavnim likovima bile detaljno opisane.

gubljen dolaze jedan maldić i jedan starac, obojica govoreći da su oni ubice. Mladić tvrdi da je pokojniččin suprug, a starac da je otac koji želi da poštedi sramote svog zeta.

Harun želi da sazna njihove motive za ubistvo pa mladić i starac započinju svoje retrospekcije. Mladić govori kako je pokojnica bila primerena supruga i majka troje dece. Međutim, kada se razbolela tražila je od njega neobičnu jabuku te je on morao da ode u Bagdad, u kalifov voćnjak da joj je donese. Vrativši se sa tri jabuke, ona zbog bolesti nije mogla da ih pojede. Odlazeći na posao maldić je susreo roba sa jabukom poput onih koje je doneo i na pitanje odakle mu, rob mu odgovara da ju je dobio na poklon od svoje devojke. Odjurivši kući mladić otkriva da jedna od jabuka fali, te, sumnjajući na neverstvo, ubija ženu, komada njeno telo, zatvara ga u sanduk i baca u reku da bi prikrio zločin. Ali, jedan od njegovih sinova priznaje da je on uzeo jabuku koju mu je rob ukrao i pobegao.

Harun ne želi da pogubi mladića već naređuje Jaharu da pronade roba. Ni po drugi put vezir ne uspeva da reši misteriju u zadatom roku i sprema se na pogubljenje. Oprašta se sa svojom porodicom i kada na kraju dođe do najmlađe kćeri, primećuje da u džepu ima jabuku. Kćer mu objašnjava da ju je kupila od njihovog roba Rahana. Jafar shvata da je kradljivac njegov rob, moli Haruna da poštedi počinioca i da bi ga odobrovoljio pripoveda mu priču o Nur al Din Aliju i njegovom sinu Badr al Din Hasanu.

Priča o tri jabuke potvrđuje princip da se u starim tekstovima u kojima se pojavljuje mudrac ili kralj pronalaze izvori detektivike. Zato se ističu i druge priče zbornika *1001 noć* koje se baziraju oko ovakvih likova, posebno one u kojima se pojavljuje Harunu al Rašid. Čak se i jedna od najstarijih priča ovog zbornika „Priču o grbavcu,” navodi kao primer detektivike.⁴⁰

Zbornik *1001 noć* upućuje i na ostale zbornike srednjeg veka i renesanse koji su postali riznicom moderne evropske narativne književnosti i koje kritika izdvaja i za drevne primere detektivskih narativa. To pre svega važi za *Gesta Romanorum*, *El Conde Lucanor* Huana Manuela (Juan Manuel) i *The Palace Of Pleasure* Vilijam Pejnter (Wiliam Painter).

Gesta Romanorum predstavlja latinsku srednjovekovnu kolekciju anegdota i priča sačinjenu krajem 13. i početkom 14. veka. Iako je zbirka naslovljena kao *Dela Rimljana* ona, osim tekstova iz grčke i rimske istorije i legendi, prenosi i priče orijentalnog i evropskog porekla.

Gesta Romanorum bila je izuzetno popularna u svoje doba i poslužila je kao građa mnogim piscima od renesanse do romantizma: Džefri

⁴⁰ „Priča o grbavcu” prikazuje kako su jevrejin, musliman i hrišćanin seljakali „mrtvog” grbavca sve dok nisu dospeli pred kineskog cara. Sva trojica misle da su ga ubili, međutim kod cara se nalazi berberin koji pričama o svojoj braći „razvodnjava,” odnosno humorizuje krimi siže i na kraju čak uspeva da povрати grbavca u život.

Čoseru (Geoffrey Chaucer), Džonu Goueru (John Gower), Bokaču, Šekspiru, Šileru, Rosetiju i dr. Priče su organizovane u formi propovedi. Svaka u podnaslovu upućuje na određenu vrlinu ili porok koji se u anegdoti prikazuje, a na kraju je neizbežna moralna pouka u vidu naravoučenija (pouke iz primera). Kao preteče detektivike ističu se priče: „O prevari,” „O ženskoj prirodi,” „O nepravdi,” „O nečasnosti i ranama duše,” „O posvećenosti poslu.”⁴¹

Priča „O prevari” nadovezuje se na primere mudrog razotkrivanja prevare. Ona govori o vitezu koji je ostavio novac kod poverljivog čoveka dok je bio na putu. Po povratku, poverilac se pravi da se ne seća ni viteza ni novca. Mudra starica savetuje viteza da pošalje svog prijatelja koji će navodno želeti da preda sanduk s blagom na čuvanje i da u tom trenutku on uđe i zatraži svoj deo. Vitez to i čini, i poverilac, bojeći se da ne izgubi bogatu mušteriju vraća vitezu njegove zlatnike.

Slična je i priča „O nepravdi” koja kazuje kako je jedan loš i beskrupulozan vitez ubio dobrog i bogobojažljivog ne bi li se dokopao njegovog imanja. Nakon ubistva on je čak i falsifikovao kupoprodajni ugovor. Međutim, sin dobrog viteza uviđa prevaru i oni odlaze na sud. Sudija poziva svedoke navodnog potpisivanja ugovora i ispituje ih odvojeno. Oni sumnjaju da su ih vitez i drugi svedoci izdali pa sve priznaju. Sudija kažnjava viteza i svedoke, a sin dobija svoj imetak.

Priče „O ženskoj prirodi, nečasnostima i ranama duše” i „O posvećenosti poslu” ne bi mogle da se izdvoje za preteče detektivskog žanra jer se zasnovaju na fantastičnim događajima i magičnim pomoćnicima.⁴²

⁴¹ Osim toga u kritici se navode i priče „O kralju i trima varalicama” i „O kralju i njegovom miljeniku.” Prva predstavlja jednu od varijanti bajke o kraljevom novom odelu i nema nikakve veze sa detektivikom. Priča o kraljevom miljeniku samo posredno može da se uzme za preteču. Ona govori o tome kako su zavisni dvorani želeli da ocrne kraljevog miljenika i kralju preneli da on sprema njegovo ubistvo. Kralj ga kuša navodeći da će otići na daleki put a njemu ostaviti kraljevstvo, kraljicu i sina. Mudrac savetuje miljenika da se pripremi za putovanje s kraljem i ne dozvoli mu da posumnja kako mu je ambicija da vlada umesto njega. Kada miljenik ode kralju spreman za put, on dobija dokaz da mu je u potpunosti veran i nastavlja da ga drži u milosti.

⁴² Priča o ženskoj prirodi govori o najmlađem kraljevom sinu koji je po očevoj smrti dobio magične predmete: prsten, koji čini voljenim onoga ko ga nosi, ogrlicu, koja ispunjava svaku želju i tkaninu, koja može da odnese kuda god se poželi. Ove predmete mladiću prevarom uzima lepa i pokvarena žena. Ipak, na kraju on uspeva da ih povрати i kazni lažljivicu. Sličan motiv „fatalne” žene javlja se i u priči o nečasnostima i ranama duše. U njoj vitez odlazi na hodočašće ostavljajući svoju nevernu ženu. Ona poziva svog ljubavnika, zlog maga, i zahteva da ubije njenog muža. Mag pravi lutku u njegovom obliku i pokušava da je pogodi i tako magijom ubije viteza. Ali, on je na hodočašću susreo mudraca koji mu je u ogledalu prikazuje šta se dešava u njegovoj kući i pomaže da tri puta izbegne magove napade. Nakon trećeg neuspešnog pokušaja da pogodi lutku, mag pada mrtva a neverna žena sahranjuje njegovo telo ispod bračnog kreveta. Pošto je sve to video u ogledalu, vitez se vraća kući, poziva ženinu rodbinu i dokazuje njenu neveru lešom maga. Žena biva spaljena a vitez nalazi devicu sa kojom živi dugo i srećno. Magični elementi priče „O posvećenosti poslu” tiču se likova Argusa i Mercurya. Prvi je bio pastir i imao stotinu očiju, a drugi je panoliki kradljivac stoke. Mercury na sve načine pokušava da Argusu ukrade kravu koju je čuvao i uspeo je tek kada ga je muzikom uspavao. Nakon krađe Argusa pogubljuje.

El Conde Lucanor Huana Manuela predstavlja zbirku priča komponovanih prstenastom kompozicijom. Okvir prenosi dolazak plemića Luکانora kod mudrog Patronia i traženje saveta povodom konkretnog problema. Kao ilustraciju rešenja Patronio iznosi priču u kojoj se Luکانorov problem preispituje. Na kraju se zasvodnjavanje vrši naznakom da Huan Manuel sve zapisuje i dodaje naravoučenije u stihovima. Pozicija Patronia jasno ističe solomonovsku funkciju mudraca te priče koje on prenosi Luکانoru ne ilustruju vispreno razotkrivanje prevare koliko predstavljaju primere mudrog i bogobojažljivog ponašanja. Zato se i ovaj zbornik, tj. njegove priče ne mogu prihvatiti za direktne prethodnike detektivike.

Slično je i sa zbornikom *The Palace Of Pleasure* Vilijama Pejntera. Iako se priča ovog zbornika „A Burglary and Its Sequel” (odnosno „A Duke Of Venice And Ricciardo”) navodi za preteču detektivike, ona to nije pošto se radi o primeru pikarske književnosti u koje je krađa i prevara u prvom planu. Tačnije, u pitanju je elizabetanska verzija priče o Rampsinitu i lopovu, gde se namesto faraona pojavljuje vojvoda, a braću zamenjuje par otac i sin.

Mnogo konkretniju ulogu u modifikovanju detektivike imali su zbornici (kalendari) koji su prenosili istinite priče o čuvenim sudskim procesima. Stvarni događaji predstavljeni poput priče prvi put su se pojavili u zbirci koju je sastavio nemački advokat i pesnik Georg Harsdorffer (Georg Harsdorffer), 1650, u *Der grosse Schau-Platz jammerlicher Mord-Geschichte*.⁴³ Autor je stravičnim ubistvima koja su delovala nadstvarno pristupao sa naučne strane, pronalazio dokaze i otkrivao počinioce u doba kada se istraga bazirala na izvlačenju priznanja mučenjem.

Još jedan nemački advokat, Matijas Abele Lilienberg (Matthias Abele von und zu Lilienberg), otkrio je i iskoristio arhivu francuskog parlamentarnog suda i objavio zbirku *Metamorphosis telae judicariae; Das ist seltzame Gerichtshandel*⁴⁴ 1661. Knjiga je ostvarila pravi komercijalni uspeh, bila je prevedena na više jezika, a pet nastavaka koji su se pojavili do 1670. doživela su više izdanja. Malobrojnu publiku fascinirale su priče o zločinima, otkrivanju njihovih počinitelaca i stranovište da red i zakon na kraju uvek pobeđu.⁴⁵

Bez obzira na to što se navedeni zbornici temelje na stvarnim događajima, njihova uloga za formiranje detektivike ogleda se u uspostavljanju jednog drugačijeg odnos prema kriminalu. Oni označavaju prelazak sa folklornog na urbano, građansko poimanje prestupa. Zločinac više nije simpatični buntovnik koji se za prava potlačenog naroda bori sa mračnim tira-

⁴³ Georg Phillip Harsdorffer, *Der grosse Schau-Platz jammerlicher Mord-Geschichte*, Hamburg, 1650.

⁴⁴ Matthias Able von und zu Lilienberg, *Metamorphosis telae judicariae; Das ist seltzame Gerichtshandel*, Nurnberg, 1661.

⁴⁵ Marlyn Robinson, "From Collins To Grisham: A Brief History Of The Legal Thriller," <http://tarlton.law.utexas.edu/lpop/legstud.html>

ninom, već opasnost po svakodnevni život. Takav odnos pojačaće se u 18. i dovesti do formiranja policijskih snaga u 19. veku. Priče iz navedenih zbirki stvarnih zločina poslužile su ne samo poput izvora kasnijim istoriografskim i fiktivnim zbornicima, već i kao utemeljivači bitne ideološke komponente po kojoj zločin na kraju biva razotkriven, ako ne i kažnjen.⁴⁶

Od svih navedenih tekstova i tradicija do 18. veka za modifikovanje detektivskog žanra najznačajnije su priče o mudrim junacima (mudracima, kraljevima, sudijama) koji uz pomoć svoje inteligencije uspevaju da reše komplikovane prevare, kao i one o stvarnim prestupima, tačnije razotkrivanja brutalnih i beskrupuloznih zločina. U prvima je moguće pronaći prototipove liku detektiva, dok su druge nudile „sižeju” osnovu detektivskim tekstovima prikazujući postupke istrage i otkrivanja zločinaca. Njihova semantička strana takođe korespondira sa detektivikom jer se prestup prikazuje kao čin opasan po društvenu zajednicu, ali i onaj koji je moguće otkirti i njegove počinioce kazniti.

Iako su ovi tekstovi dobrim delom religiozno-didaktičke orijentacije njihova pragmatična uloga u promeni odnosa prema prestupu je od prevažnog značaja. Oni insisitiraju da prestupnik nije pravedni buntovnik koji se bori za više ciljeve već krajnje opasna društvena pojava koju je neophodno sankcionisati. Formiranje demokratskih, građanskih društava i jačanje pravosudnog sistema u 18. veku stvoriće neke od najbitnijih pragmatičnih preduslova pojavljivanju detektivskih tekstova. Priče o mudracima i priče o rasvetaljvanju neobičnih zločina dobiće novu interpretaciju kako kroz lik sposobnog istražitelja tako i napuštanjem religiozne semantičke komponente.

Kao što su zagonetka i rebus spojene sa pričama o lovu u jedinstven narativ o mudrom rayotkrivanju prevare u trenutku kada se javila svest o zločinu kao prestupu, a ne religioznom ili prirodnom, instinktivnom postupku, tako će i u 18. veku tradicije koje su prethodile detektivici biti prilagođene aktuelnim prilikama insisitiranjem na individualnosti i „plau-

⁴⁶ Антонио Грамши (*О детективном романе*) navodi da su romani o čuvenim procesima bitni i za avanturistički žanr koji se javlja kao svođenje na čistu akciju i krajnje redukovanje buržoaskog odnosa prema zločinu. Inače, poslednjih godina sve veća pažnja poklanja se kulturi kriminlala u periodu od srednjeg do 19. veka. Gillian Spraggs, *Outlaws and Highwaymen: The Cult of the Robber in England from the Middle Ages to the Nineteenth Century* (Pimlico, 2001), bavi se kultom pljačkaša u Engleskoj od srednjeg do 19. veka preispitujući njihovu legendarnu robinhudovsku i istorijsku recepciju. Craig Dionne and Steve Mentz (editors), *Rogues and Early Modern English Culture* (University of Michigan Press, 2004), dokazuju da su likovi pljačkaša ovog preioda aporični jer su podjednako i faktički i fiktivni; u tom smislu oni su istovremeno i odraz, ali i kritika kulture zasnovane na zakonu. Hal Gladfelder, *Criminality and Narrative in Eighteenth-Century England: Beyond the Law* (The Johns Hopkins Press, 2001) se zadržava na značaju kriminalističkog diskursa (izveštaja sa suđenje, gallows speech, biografija kriminalaca) za formiranje devetnaestovekovnog romana.

zibilnoj” fikciji.⁴⁷ Napuštanjem aristokratsko-crkvenog koncepta u korist građanskog doći će do sjedinjavanja sižea o mudrim likovima sa istoriografskim zbornicima čuvenih prestupa. Insistiranje na slobodnoj i snažnoj individui naglasiće poziciju mudraca i njegovu izdvojenost, dok će se iz faktografskih tekstova istaći neobični, naizgled fantastični primeri zločina čije se rešenje uvek vezuje za plauzibilno.

ELEMENTI DETEKTIVIKE U 18. VEKU

18. vek protiče u jednoj kulturološki paradoksalnoj situaciji. Tada dolazi do paralelnog postojanja dva dijametralno suprotna filozofska i svetoznačena načela. Na jednoj strani reč je o periodu prosvetljenja, koji podrazumeva nastanak građanskog društva i oslobađanje stega aristokratije i klera, odnosno insistiranje na logičkim i intelektualnim principima života i nauke. Ali, naporedo sa ovakvim impulsima, postoje i oni koji teže iracionalnom, senzacionalističkom i sentimentalnom.

Tani smatra da je paradoksalna fascinacija racionalnim i iracionalnim odlikama *par excellence* prosvetiteljstva, najučljivija na primeru Dr Džonsona (Johnson). Druga polovina 18. veka produbiće ovaj kulturološki paradoks, jer je to period u kome paralelno postoje francuski enciklopedizam i gotska književnost, kao i Kantov intelektualni idealizam i *Sturm und Drang*.

Shodno dihotomnoj kulturi, u kritici se izdvajaju dve književne tradicije 18. veka iz kojih je detektivski žanr modifikovan.⁴⁸ Na jednoj strani nalaze se statični, racionalni i filozofski, tj. naučno-istoriografski oblici, dok su na drugoj avanturistički, atmosferični i sentimentalni vidovi romanse. Ove tradicije objedinjene su popularističkim impulsima i otelotvorene u zbirkama priča o stvarnim zločinima i suđenjima njihovim izvršiocima, gotskoj književnosti, Volterovom *Zadigu* i *The Adventures of Caleb Williams* Vilijema Godvina (William Godwin).

Interesovanje za literaturu koja prikazuje zločin postojala je oduvek. Krajem 17. veka, razvojem gradova ali i štamparske industrije, potreba za takvim tekstovima postaje sve veća. U osamnaestom veku pikarsku

⁴⁷ U 18. veku dolazi do pojavljivanja i gotske, odnosno horor književnosti kod koje je naglasak na strašnom i fantastičnom. U pretečama detektivskih tekstova ipak se insistiralo na plauzibilnosti mnogo više nego li na fantastici. To je razumljivo ako se ima u vodi mitska, odnosno religiozna osnova na kojoj su počivali ovi tekstovi. Mudri junak bio je izaslanik i predstavnik vrhovne vlasti, boga ili njegove svetovne alteracije kralja/cara, te je bilo neophodno da bez ikakvih onostranih i magičnih, tj. antireligijskih sredstava reši prevaru. Time je on dokazivao onipotenciju božanskog na zemlji, odnosno da su sva čuda van dogme prevare.

⁴⁸ Leonardo Sciascia, "Appunti sul 'giallo'," *Nuova Corrente* 1, June 1954, pp. 28-29, razlikuje logičan od emotivnog tipa detektivskog romana; prvi povezuje sa Poom dok za drugi primere nalazi u gotskom romanu.

književnost zamenjuju faktografski oblici kao što su: izveštaji o zločinima, biografije poznatih kriminalaca, ispovesti dželata i zapisi o sudskim postupcima.⁴⁹

Najpopularnija i najduže objavljivana zbirka stvarnih zločina i suđenja nastala je iz pera Fransa Gajo de Pitaval (Francois Gayot de Pitaval), pariskog advokata koji je sakupio kolekciju čuvenih i interesantnih slučajeva⁵⁰ i prvi put ih objavio 1735. U intervalu od deset godina Pitaval je štampao ukupno 22 toma istinitih priča o prestupima koje su se protezale na period od nekoliko vekova. Iako je kritika žestoko napadala priče, zbornici su bili izuzetno popularni i izdavani su i nakon Pitavalove smrti.

Franso Riše (Francois Richer), francuski advokat, urednik serije od 1772. do 1788, u uvodu svojih zbirki napisao kako se starao da organizuje građu tako da čitalac ne može odmah primetiti na koji način će se slučaj završiti i biti obelodanjen. On će ostati u stanju neizvesnosti tokom razvijanja događaja čime će svaki od slučajeva postati uzbudljiviji i zanimljiviji. Zato će čitalac će do poslednje stranice biti radoznao da sazna šta će se desiti.⁵¹

Ovaj Rišeov iskaz značajan je ne samo jer predstavlja „recept” sastavljanja detektivskih priča, već i stoga što naglašava bitnu promenu odnosa prema zločinu. Prestupi u 18. veku, u zbornicima istinitih događaja, sve više naginju ka fikciji i imaju funkciju ne toliko moralne i didaktičke prirode, koliko nastoje da zabave. Takva promena biće neophodna pojavljivanju detektivike.

Međutim, neće se samo u Francuskoj objavljivati zbornici istinitih priča. Ista situacija desiće se i u Engleskoj. U prvoj polovini 18. veka bilo je uobičajeno da sveštenici koji ispovedaju kriminalce osuđene na smrt sakupljaju i objavljuju njihova priznanja.⁵² Najpoznatiji primer bio je *Newgate Calendar*. Naslovljen po zloglasnom zatvoru u Londonu, kalendar je poput Pitavalovih priča, prenosio biografije, zločine i pogubljenja čuvenih kriminalaca. *Newgate Calendar* se pojavio 1734. i njegovi tomovi štampani su sve do 20. veka.⁵³ Advokati Endrju Knapp (Andrew Knapp) i Vilijem Boldvin (William Baldwin) objavili su najpopularnija izdanja, četiri toma izašla u periodu od 1824. do 1828.⁵⁴

⁴⁹ Hal Gladfelder, *Criminality and Narrative in Eighteenth-Century England*, Baltimore, 2001, 5.

⁵⁰ Francois Gayot de Pitaval, *Causes Celebres et Interessantes, avec les Jugemens qui les ont Decidees*, (Le Hay, J. Neaulme, 1735-45).

⁵¹ Waltraud Woeller, *The Literature of Crime and Detection*, (N.Y.: Ungar, 1988, 32).

⁵² Stefano Tani, *The Doomed Detective, The Contribution Of The Detective Novel To Postmodern American And Italian Fiction*, Southern Illinois University press, 1984, 2-3.

⁵³ Marlyn Robinson, "From Collins To Grisham: A Brief History Of The Legal Thriller," <http://tarlton.law.utexas.edu/lpop/legstud.html>

⁵⁴ Andrew Knapp and William Baldwin, *The Newgate Calendar: comprising interesting memoirs of the most notorious characters who have been convicted of outrages on the laws of England since the commencement of the eighteenth century: with occasional anecdotes and observations, speeches, confessions, and last exclamations of sufferers* (London, J. Robins and Co., 1824-28).

Iako *Newgate Calendar* insistira na autentičnosti događaja koje prenosi, ipak su priče bile izrazito „romantizirane,” prepune brutalnih i senzacionalističkih scena ubistva i neverovatnih avantura. Takva priroda kalendara nesumnjivo je podilazila publici i njihovoj potrebi za senzacijom, ali oni na najbolji način svedoče i o spajanju stvarnih događaja sa iracionalnim, fantasatičnim i strašnim.

Izdanja poput *Newgate Calendar* prenose promejen stav autora i čitalaca prema prestupniku. Nekadašnje divljenje i kasnije moralno zgražavanje,⁵⁵ biva zamenjeno interesovanjem za mračne psihološke elemente. Po Marčovoj, drugačiji stav prema zločinu proizilazi iz morbidne fascinacije običnog čoveka nemoralnim i neprijatnim, iz njegove potrebe za sentimentalnim sažaljenjem prouzrokovano „tužnom” pričom o prestupu i svešću da i on sam deli iste smrtno grehe, tj. da je sličan zločincu.⁵⁶

Navedeni zbornici o stvarnim zločinima postaću osnova poznatim piscima za stvaranjem pojedinih dela od kojih posebno treba izdvojiti Danijela Defoa (Daniel Defoe) i njegove romane *Jack Sheppard*, *Pirate John Gow* i *Moll Flanders, fictitious lady criminal*, odnosno Henrlia Filding (Henry Fielding) i *The Life of Mr. Jonathan Wild the Great*. Na taj način stvorene su osnovne konvencije kriminalno-memorijskog „žanra”, tzv. *Newgate novel*.⁵⁷ U pitanju je škola krimi žanra, važna za pojavljivanje detektivike jer će njene konvencije biti korišćena u Vidokovim *Memoarima* (1828).

1748. Volter objavljuje *Zadiga*, čiji se istoimeni glavni junak uzima za protodetektiva jer uspeva da na osnovu logičkog zaključivanja opiše konja i kučku koje nije ni video. Pretpostavlja se da je Volter bio inspirisan prevodom italijanske priče iz 16. veka Ševalije de Meili (Chevalier de Mailly) „Le voyage et les aventures des trois princes de Sarendip” (Putovanja i avanture tri princa od Sarendipa) koji je objavljen u Francuskoj 1719. godine. Ista tema se javlja i u italijanskom delu „Lutanja triju mladih sinova kralja Serendipa”, koje je Kristoforo Romano (Cristoforo Romano) preveo sa persijskog i objavio u Veneciji 1557. I u *1001 noć*, kao što smo videli, pojavljuje se sličan siže u priči „Sinovi Sultana Al-Jamana”, koja je prevedena tek 1811, iako se javlja još u X veku u natpisima. Ove priče povezuju se i sa tekstovima iz Talmuda nastalim tri veka pre Hrista.⁵⁸

⁵⁵ U prvim serijama kalendara, ova dva odnosa postoje paralelno. Po Stivenu Najtu (Stephen Knight, *ibid*, 9), svaka priča dolazila je sa kratkim uvodom koji je naglašavao da opisani slučajevi predstavljaju upozorenje te da su namenjeni roditeljima, odnosno imaju pedagošku namenu, ali u isto vreme mogu fino da posluže onima koji su krenuli na daleka putovanja.

⁵⁶ Alma Elizabeth Murch, *The Development of the Detective Novel*, London, 1958, 18.

⁵⁷ Christopher Pittard, „Victorian Detective Fiction,”

<http://www.crimeculture.com/Contents/VictorianCrime.html>

⁵⁸ Sličnih primera detekcije moguće je pronaći i u 19. veku. U tekstu *Le Vicomte de Bragelonne* Alexandre Dumas Père (1802-70) postoji nekoliko pasaža bliskih *Zadigu* u kojima d'Artagnan koristi deduktivno zaključivanje. Isto važi i za romanse Jamesa Fenimorea Coopera, romane Edwarda Bulwera-Lyttona (180-73) – npr. *Pelham* (1828). Više o tome videti u: A. E. Murch, *The Development of the Detective Novel*, London, 1958. Treba naglasiti da je Alexandre Dumas Père prvi autor koji je iskoristio činjenicu da pisanje po jednom papiru ostavlja tragove na sledećem, te da se na osnovu toga tekst može pročitati.

Segment koji se kod svih njih pojavljuje tiče se pitanja upućenog trima prinčevima/mladićima kako mogu znati da je životinja koju nisu videli slepa na jedno oko, hroma i nema jedan zub. Ipak, Volterov odlomak postao je toliko popularan među kritikom da je stvorena kovanica "zadigizam" (mada neki koriste i oblik „sarendipiti“) radi imenovanja literarnog korišćenja induktivnog zaključivanja,⁵⁹ metode koja se primenjuju u fizičkim i prirodnim naukama.⁶⁰

Ali, to nije usamljeni slučaj rezonovanja u 18. veku. 1776. Bomarše (Beaumarchais) je pružio još jedan primer detekcije u pismu koje je napisao uredniku londonskog *Morning Chronicle*. Nakon bala, on je pronašao ženski ogrtač. Ispitujući njegov izgled, Bomarše je uspeo da dođe do potpunog opisa vlasnice ogrtača koji je preneo u svom pismu, moleći je da dođe po ogrtač.⁶¹

Navedeni primeri ilustruju osnovno shvatanje prosvetiteljstva po kome sve može biti objašnjeno snagom razuma. Volter i Bomarše naglašavaju trijumf prosvetiteljskog racionalizma i svojim primerom induktivnog razmišljanja⁶² anticipiraju detekciju.

Prosvetiteljstvo je, osim vere u moć razuma i logičnog mišljenja, krasila i fascinacija tajanstvenim, strašnim i morbidnim. Tekstovi o čuvenim zločincima insisitirali su na senzacionalizmu koji se nastavio u gotskoj književnosti. Ona se počela javljati u 18. veku i mnogi je uzimaju za jednu od bitnijih preteča detektivike. Na primer, Albert D. Hater (Albert D. Hutter) smatra da se detektivika razvila iz gotika ili nekom vrstom kombina-

⁵⁹ „Način rasuđivanja na koji se Zadig, junaci navedenih priča, Holms i dr. koriste, to nije dedukcija kao što se pogrešno ponavlja, već induktivni način zaključivanja. Deduktivno zaključivanje polazi od opštih principa te dolazi do posebnih zaključaka. Induktivno zaključivanje, naprotiv, polazi od činjenica naizgled nepovezanih da bi iz njih izvelo opšti zakon koji ih međusobno povezuje i objašnjava.“ Režis Mesak (Regis Messac, „Novi detektiv i uticaj naučnih misli,“ *Mogućnosti*, Split, mart-april, 1970, broj 3-4, 305) smatra da je navedena priča u svom primarnom obliku grčkog porekla, a ne indijskog, arapskog ili jevrejskog. To zaključuje jer je indukativan način razmišljanja karakterističan za naučni način, a nauka i naučni duh rodio se u Grčkoj. Videti i: „Detinjstvo kriminalističkog romana,“ Franceois Fosca, *Mogućnosti*, Split, mart-april, 1970, broj 3-4. 262

⁶⁰ „Da bi krimi postojao, tj. ne samo bio napisan već i čitan, bilo je neophodno da razvoj nauke približi tu metodu prosečnom čitaocu kako bi on imao interesa da je vidi ostvarenu. Takođe je trebalo da policija bude zaista administrativno organizovana a ne proizvoljna i površna zaštita. Ta dva uslova su zadovoljena tek u XIX veku.“ Franceois Fosca, „Detinjstvo kriminalističkog romana,“ *Mogućnosti*, Split, mart-april, 1970, broj 3-4. 259. Suprotno: „Još jedna pogreška vezana za nastanak detektivke tiče se zablude da ona reflektuje duh XIX veka i u pogledu pozitivističkih koncepcija, tj. pobede prirodnih nauka. Dovoljno je pogledati da istraživanje tragova i rešavanja slučaja ima jako malo veze sa empirijskom stvarnošću i naučnim metodama. Svet detektivike nije građen kao svet svakodnevice, nije realističan. Detektivski roman se odigrava u svetu bez slučaja, svetu koji je moguć ali nije svakodnevni. Richard Alewyn, „Zagonetka detektivskog romana,“ *Mogućnosti*, Split, (mart-april), 1970, broj 3-4. 399,

⁶¹ Stefano Tani, *The Doomed Detective, The Contribution Of The Detective Novel To Postmodern American And Italian Fiction*, Southern Illinois University press, 1984, 2.

⁶² A. E. Murch, *The Development of the Detective Novle*, London, 1958, p. 26.

cije gotske romanse i faktografskog povezane sa usponom romana u ovom periodu, pri čemu su procesi urbanizacije i stvaranja policije odigrali presudnu ulogu.⁶³

U Zapadnoj Evropi se od 1740. raširio apetit za fantastičnim, za moralnim i fizičkim zastrašivanjima i mučenjima. U Engleskoj je rezultat toga bio *Žalopojka* ili *Noćne misli*, Janga (Young), 1742-45, *Otrantski zamak*, Valpolea (Walpole), 1764, *Wathele*, Bekforda (Beckford), 1786, romani En Redklif (Anne Radcliffe) od kojih je najpoznatiji *Tajne Udolpha*, 1794; *Devojka*, M.G. Luisa (Matthew G. Lewis), 1796; *Frankenštajn ili moderni Prometej* Meri Šeli (Mary W. Shelly), 1818. Šilerov *Vizionar*, Hofmanove priče itd. Gotska književnost u potpunosti je odgovarala kulturnoj klimi druge polovine osamnaestog veka jer i ona počiva na paradoksalnom dualizmu koji može da se prati još od srednjeg i mitske potrage za Svetim gralom.⁶⁴

Prvi gotski roman bio je *Otrantski zamak* Horasa Volpola, objavljen 1764. u Engleskoj.⁶⁵ Međutim, tek će *Udolfo* En Redklif (*Udolpho*, Anne Radcliffe), trideset godina kasnije, postaviti konvencije gotske književnosti. U svojoj studiji o gotiku („Nastanak gotika kao žanra, *Plima plus*, Cetinje, br. 48, zima 2004. str. 137-174.) Dejan Ognjanović je pokazao kako se o ovoj literarnoj tradiciji može govoriti s obzirom na dve faze koje su je sačinjavale: ranom, objašnjenom ili ženskom gotiku i poznom, muškom ili natprirodnom gotiku.⁶⁶

Redklifova je postavila temelje objašnjenom gotiku jer u njenim tekstovima natprirodna dešavanja koja zauzimaju najviše prostora na kraju bivaju objašnjena na razuman i plauzibilan način. Ognjanović navodi kako se rani gotik zasnivao na narativima romansi koje krase tipični junaci kao što su ljubavnik, ljubavnica i zlikovac, komplikovani zapleti puni uzbudljive akcije, nasilja i preokreta, hronotop u kome dominiraju (naizgled) natprirodni motivi, sentimentalna intonacija proistekla iz sukoba individualnih težnji i društvenih ograničenja, kao i nezbežan objasnidbeni happy end.

⁶³ Albert D. Hutter, „Dreams, Transformations, and Literature: The Implications of Detective Fiction,” *The Poetics Of Murder, Detective Fiction and Literary Theory*, Edited by Glenn W. Most and William W. Stowe, London, 1983, 234.

⁶⁴ David R. Saliba, *A Psychology Of Fear: The Nightmare Formula Of Edgar Allan Poe*, University Press of America Inc, 1980, 27. Kroz takav dualistički paradoks autor objašnjava i semantiku gotskog zamka: on objedinjava smisao kojim se upućuje ka sakralnom, naviše i ka profanom, naniže, najčešće u vidu tajanstvenih i strašnih katakombi.

⁶⁵ Francois Fosca, *Ibid*, 266, navodi da je Volpol pre pisanja *Otrantskog zamka* čitao *Povest triju princa od Serendipa*. Ali, kod njega i En Redklif jako je malo postupka zadigizma. Kod Redklifove dominira strah, nema lica koje sve razotkriva, već to čini autor na poslednjim stranicama površnim objašnjenjima

⁶⁶ U prvim decenijama XIX veka gotska romansa sve više postaje gotski horor, kroz dela kakva su *Kaluđer* (*The Monk*, 1796) M.G. Luisa (Matthew G. Lewis), *Frankenštajn* (*Frankenstein, or Modern Prometheus*, 1816) Meri Šeli (Mary Shelley), i *Melmot lutalica* (*Melmoth the Wanderer*, 1820) Čarlsa R. Maturina (Charles Robert Maturin).

Činjenica da se u ranom gotiku pojavljuju misteriozni zločini koji na kraju, doduše u šturom autorskom ili komentaru nekog od likova, bivaju logično i plauzibilno objašnjeni, uslovljava da se ovaj prvobitni oblik horora uzima kao osnova i detektivskog žanra. Takva tvrdnja posebno je pojačana činjenicom da je Edgar Alan Po suštinski bio oslonjen na gotsku tradiciju te da su njeni elementi u pričama o Dipenu više nego uočljivi.

Osim toga valja napomenuti i druge postupke gotske romanse koji se mogu prepoznati u detektivici. Tekstovi koji su pisale En Redklif, Klara Riv i njihove kolegice⁶⁷ karakterisala je fragmentalna organizacija, sačinjena od mnoštva epizoda i retrospekcija; naratori su se često menjali, i njihova naracija bila je obeležena intertekstualnošću, navodima iz pisama ili dnevnika koji su imali za cilj pojačavanje autentičnosti ispričavanog. Srećan kraj nije označavao samo spajanje rastavljenih ljubavnika već i pravedno kažnjavanje zlikovca i povratak narušene (moralne) ravnoteže.

Gotske romanse dešavale su se na udaljenim i izolovanim mestima, i bile vezane za srednjovekovnu, feudalnu prošlost. Ključni element hronotopa bio je gotski zamak. U tom aristokratskom vremenu jasno se mogu učiti kozi elementi karakteristični za klasičnu detektiviku, dok je zamak nesumnjivo aliteracija zaključane sobe.⁶⁸

Toni Magistrale (Tony Magistrale) i Sidni Rodžer (Sidney Roger) sumirali su sličnosti i razlike gotika i detektivike poredeći glavne junake, čudovišta/kriminalce s jedne i detektive/heroje s druge strane.⁶⁹ Oba žanra bliska su u pogledu odnosa prema čudovištu/kriminalcu. Oni započinju mirnim stanjem koje narušava zločin. Akcije čudovišta/kriminalca pokreću i određuju čitavu radnju, pri čemu se njihov identitet ne otkriva odmah na

⁶⁷ 1777. izlazi roman *Stari engleski baron* Klare Riv (*An Old English Baron: a Gothic Story*, Clara Reeve) a 1783. *Sklonište* Sofije Li (*Recess: a Tale of Other Times*, Sophia Lee). Najizrazitiji predstavnik ranog gotika postala je, međutim, En Redklif (Anne Radcliffe) sa svojim romanima *Romansa o šumi* (*A Romance of the Forest*, 1791), *Misterije Udolfa* (*Mysteries of Udolpho*, 1794) i *Italijan* (*Italian: or, the Confessional of the Black Penitents*, 1797).

⁶⁸ Osim toga, treba istaći Šilerovog *Vizionara* (*Der Geisterseher Geisterseher, Eine Geschichte aus den Memoires des Grafen von O*). Roman prenosi avanture mladog princa koji živi u Veneciji sa svojim pratiocem Grofom O. Armenijski i sicilijanski prevaranti pokušavaju da iskoriste princa obećavajući mu da će u život vratiti njegovog preminulog prijatelja. U tome oni naizgled i uspeavaju, ali se na kraju ispostavlja da je reč o prevari. Drugi deo romana ostvaren je u epistolarnoj formi. Princ se zaljubio u prelepu Grkinju koja je upeltna u zaveru da ga prevede u katoličanstvo. Nakon njene smrti, on napušta katolicizam čime se završava roman. *Vizionar* je bio izuzetno popularan pre svega zbog poi-gravanja natprirodnim. O njemu se, u pozitivnom svetlu, izrazio i Hofman u priči „Majorat.” Iako je reč o nezavršenom romanu, u njemu se prvi put susreće postupak za koji se mislio da ga je otkrio Po a usavršio Dojl. Reč je o dijalogu dva lica od kojih jedno služi da se istakne oštroumnost drugoga – Šilerov Princ preteča je Lekoka, Dipena, Holmsa.

⁶⁹ Tony Magistrale, Sidney Poger, *Poe's Children, Connections Between Tales Of Terror And Detection*, New York, 1999, 5-6. Međutim, još je Alad Sorani u članku "Conan Doyle i sudbina kriminalističkog romana," *Pegas*, avgust, 1930, analizirao uticaj tekstova gotika na detektiviku.

početku što pojačava interesovanje publike. Razotkrivanje identitea predstavlja jezgro pripovedanja, ali efekat zainteresovanosti ostaje na snazi jer se ne zna da li će zločinci biti onemogućeni/kažnjeni za svoje postupke.

U pogledu pozitivnih junaka, stvar je suprotna. Detektiv otelotvornjuje arhetip mudraca i sposoban je da logičkim razmišljanjem reši zločin. Gotika je mnogo manje zavisna od logike. Detektiv zauzima određenu kritičku (ironičnu) distancu prema događajima, što je uslovljeno i činjenicom da on, sem pozicije lika, nastupa i kao pripovedač koji govori o svojim prošlim doživljajima, odnosno predstavlja fokus kroz koji se pripovedanje vrši. Junak gotika uvek je neposredno uvučen u dešavanja, a naracija je vezana za pripovednu sadašnjost.

Ričard Aluin (Richard Alewyn) navodi da je roman strave neurotički plod apstinencije kasnog prosvetiteljstva. Naraštaju izgladnelom racionalizmom i sitnim građanskim osećajem sigurnosti on je pružio zabranjeno voće tajnovitosti i straha. Po njemu, kada bi se odbacili elementi gotike koji izazivaju stravu i užas – stari dvorci u pustarama oko kojih zavijaju noćne oluje dok mesec baca nesigurnu svetlost, ostaje jezgro nalik najjednostavnijoj detektivici – mnoge neobjašnjive i tajanstvene pojave otkrivaju se kao skriveno povezani događaji, koji su posledica ili predznak strahovitih nedela čiji su koreni u dalekoj prošlosti i koji se potpuno razotkrivaju kada zločinac na kraju bude raskrinkan i predan u ruke pravde. Detektivski tekstovi Hofmana i Poa samo su izdanci iz tog zajedničkog korena.⁷⁰

Treba navesti da su bez obzira na sve bliskosti (objašnjeni) gotik i detektivika različiti jer, iako u prvom podžanru postoji misterija i ide se ka njenom objašnjavanju, samo rešenje nema veći značaj za pripovest. Misterija je na prvom mestu i ona služi radi izazivanja efekata straha i jeze, dok finalno objašnjenje ima sentimentalni karakter. Ipak, sama činjenica da su pisci detektivke u 19. veku nastavili i modifikovali objašnjeni gotik govori o njegovom značaju za istorijsku poetiku detektivske priče.

1794. pojavio se tekst Vilijema Godvina⁷¹ *Things as They Are; or The Adventures of Caleb Williams* (češće navođen kao *Kaleb Vilijams* (*Caleb Williams*))⁷² koji se uzima za direktnog najavljiivača detektivskog

⁷⁰ Richard Alewyn, „Zagonetka detektivskog romana,” *Mogućnosti*, Split, (mart-april), 1970, broj 3-4, 403.

⁷¹ William Godwin (1756-1836) iako obrazovan za sveštenika, studirao je u Londonu teologiju, filozofiju i klasične studije. Pod uticajem Thomas Holcroft, Samuel Taylor Coleridge, Jean-Jacques Rousseau postaje ateista i politički aktivan antirojalista (radikal, član partije Whig, preteče engleske Liberalne partije). U početku je anonimno objavljivao pamflete i parodije u kojima je kritikovao ponašanje aristokratije da bi nakon Francuske revolucije objavio *An Enquiry Concerning Political Justice and Its Influence on General Virtue and Happiness* i *Things as They Are; or The Adventures of Caleb Williams* po kojima će, kako u filozofskom tako i u literarnom pogledu postati poznat.

⁷² U početku, roman je bio naslovljen *Things as They are* da bi od 1831. dobio dodatak *The Adventures of Caleb Williams*.

žanra. U pitanju je trotomni roman kojim je autor želeo da žigoše zloupotrebu vlasti od strane tiranijske vlade. *Caleb Williams* nadovezuje se na Godvinove ideje predstavljene 1793. u *An Enquiry Concerning Political Justice and Its Influence on General Virtue and Happiness* o tome da institucije države neminovno vode uništenju individue, čak i kada su ljudi kojih se pravni sistem dotiče nevinu u pogledu prestupa. Dok u filozofskom tekstu Godvin iznosi utopijski pogled na društvo svog vremena prikazujući ga kako bi trebalo da izgleda, roman prenosi njegovu disutopijsku viziju. Na ovakvu stvarnost autor je mislio naslovljavajući svoj roman kao *stvari kakve jesu* (things as they are) i ističući da je u pitanju serija avantura, bekstva i potera begunca stavljenog u najgore moguće situacije.

Kaleb Vilijams je ispovest istoimenog siromašnog ali ambicioznog mladića koji radi kod Ferdinanda Falklanda, britanskog aristokrate zemljoposjednika kao lični sekretar. Falklanda javno vređa drugi zemljoposjednik Tirel i on ga, umesto da ga izazove na dvoboj, ubija u tajnosti. Za zločin bivaju osuđeni dvojica nevinih ljudi, ali Falkland dozvoljava njihovo pogubljenje. Kaleb otkriva tajnu svog gospodara i želi da napusti službu. Da bi ga sprečio, Falkland mu podmeće nakit i optužuje ga za krađu, zbog čega biva uhapšen. Ipak, Kaleb uspeva da pobjegne iz zatvora.⁷³ Kada ponovo bude uhapšen u Londonu, Falkland ne želi da svedoči protiv njega, plašeći se da Kaleb ne progovori o ubistvu. Međutim, iako tehnički biva oslobođen, Kaleba proganjaju Falklandovi plaćenici pronoseći loš glas o njemu kuda god krene. Na kraju dolazi do sučeljavanja Kaleba i Falkland koji javno priznaje zločine koje je počinio.⁷⁴

U pogledu genologije, *Kaleb Vilijams* se tumači na različite načine: jedni u njemu vide predstavnika gotske romanse,⁷⁵ drugi ga smatraju prvim psihološkim romanom. Kao preteču detektivike u njemu se raspoznaju motivi tajanstvenog ubistva, njegovog razotkrivanja, osude nevinog i potere za pravim ubicom. Glavni junak podseća na privatnog detektiva ne samo u pogledu detekcije koju poduzima, već i po pitanju radoznalosti koja ga pokreće. Kontekst korupcije, kao i dinamičan siže pun bekstava i potera upućuju na hard-boiled.

Osim toga, i pripovedna tehnika bliska je detektivskom žanru. Godvin je prilikom komponovanja teksta iskoristio pisanje unazad predstavlja-

⁷³ On to čini u stilu Džeka Šeparda (Jack Shepherd) koji je pobjegao iz Newgate zatvora, u čemu neki vide uticaj newgate i gusarskih romana na Godvina.

⁷⁴ Treba naglasiti da je originalni kraj romana bio drugačiji od onog štampanog i prikazivao je Kaleba koji, pod pritiskom stalnih potera zapada u ludilo i biva otrovan od Falklanda koji nastavlja da živi srećno.

⁷⁵ Npr, Harvey Gross u romanu vidi konvencije gotske romanse upotrebljene na revolucionaran način, preobražavajući ono što je važno za eskepistički žanr u političku književnost korišćenjem despotskog heroja i narativnu tehniku bekstva i potera u kontekstu prevashodno socijalnom i političkom. Robert J. Corber čak smatra da je *Caleb Williams* i roman o homoseksualnom životu, odnosno da je Godvin njime žigosao homoseksualnost kao oblik aristokratske povlastice i deo njihove patronaže.

jući kroz ispovest Kaleba prvo posledicu pa tek onda uzork, odnosno sastavio je prvo treći, pa drugi i na kraju prvi tom.⁷⁶ Pozicija pripovedača koja počiva na pažljivom prikazivanju tragova u vidu sećanja bliska je onom detektivskom koje takođe insistiranju na retrospekciji, ličnom iskustvu i dokazima.

Spisak tekstova koji su doveli do pojavljivanja, tačnije modifikovanja detektivskog žanra mogao bi se produžiti u nedogled. Međutim, naša namera je bila da istaknemo činjenicu kako su gotovo svi elementi koje je Po objedionio u svojim pričama o Dipenu, ali i oni koji će se javiti u kasnijim detektivskim školama, postojali rasuti u mnogim žanrovima i tradicijama prethodnih vremena. Takođe je važno naglasiti da formiranje žanra ne podrazumeva samo koncipiranje njegovih sintaksičkih i semantičkih osobina. Pragmatična situacija podjednako je bitna jer ona određuje ne samo način identifikacije datog žanra već i direktno utiče na njegovo oblikovanje. Dok nije postojao pojam o tome kako su horor, krimi i detektivski žanr zasebne pojave, njihove preteče nalažene su u istim izvorima. Ali, kako od sedamdesetih godina prošlog veka interesovanje akademske kritike za ove oblike književnosti počinje da raste, dolazi do značajnih revizija. U tom smislu je i naše insistiranje na posebnim pretečama navedenih žanrova pokušaj doprinosa takvim tendencijama.

LITERATURA

- Alma Elizabeth Murch, *The Development of the Detective Novel*, London, 1958.
Carolyn Wells, *The Technique Of The Mystery Story*, London, 1913.
Chris Routledge, „Detective Fiction,” *St. James Encyclopedia of Pop Culture by Chris Routledge*, http://www.findarticles.com/p/articles/mi_g1epc/is_tov/ai_2419100335
Christiana Gregoriou, „Criminally minded: the stylistics of justification in contemporary American crime fiction,” *Style*, Summer, 2003,
http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m2342/is_2_37/ai_108267991
Christopher Pittard, „Victorian Detective Fiction,”
<http://www.crimeculture.com/Contents/VictorianCrime.html>
Dejan Ognjanović, „Nastanak gotika kao žanra,” *Plima plus*, Cetinje, br. 48, zima 2004.
David R. Saliba, *A Psychology Of Fear: The Nightmare Formula Of Edgar Allan Poe*, University Press of America Inc, 1980.
Dorothy L Sayers (ed.), *Great Short Stories of Detection, Mystery and Horror*, 2nd Series Gollancz, 1931.

⁷⁶ Potpuni odlomak Godvinovog pisma u kome on obrazlaže način stvaranja Kaleba moguće je pronaći u: *LeRoy Panek, An introduction to the detective story*, University of Wisconsin, Madison, 1987, 13. *Autor se protivi određenju ovog romana detektivskim videći u njemu antidetektivske elemente: Kaleb nije detektiv, on više nagađa nego li detektuje, i njegovo primarno svojstvo jeste da ga progone. Takođe, u romanu ne postoje materijalni dokazi za Falklandovo ubistvo, niti Kaleb uspeva da ih pronađe. Samo Falklandovo priznanje daleko je ironičnije negoli u klasičnim detektivskim tekstovima. Međutim, antidetektivske osobine koje LeRoy Panek navodi postale su neka od dominantnih obeležja metadetektivske škole, tako da Caleb Wiliamsa možemo prihvatiti za preteču navedenog žanra. Ovaj roman najavljuje mnogo više hard-boiled i metadetektivsku školu, nego li klasičnu.*

- Ellery Queen, *The Detective Short Story: A Bibliography*, Boston, 1942,
http://www.archive.org/stream/detectiveshortst002110mbp/detectiveshortst002110mbp_djvu.txt
- Gesta Romanorum*, www.gutenberg.org
- Hal Gladfelder, *Criminality and Narrative in Eighteenth-Century England*, Baltimore, 2001.
- Harry Thurston Peck, *Studies In Several Literatures*, New York, 1973.
- Howard Haycraft, *Murder For Pleasure: Life and Times of the Detective Story*, London, 1946.
- Herodot, *Povijest*, preveo i priredio Dubravko Škiljan, Zagreb, 2004.
- Howard Haycraft, *The Art of the Mystery Story*, New York, 1983.
- Jeleazar Meletinski, *Istorijska poetika novele*, prevela Radmila Mečanin, Beograd, 1990.
- Jerry McCoy, „Detective and the bible: Biblical themes in mystery fiction,” *The Encounter*, Winter 2003,
http://www.findarticles.com/p/articles/mi_qa4044/is_200301/ai_n9226429 Julian
- Juan Manuel, *El Conde Lucanor*; www.gutenberg.org
- Karel Čepek, *Marsija ili na marginama literature*, preveo Živorad Jevtić, Beograd, 1967.
- Leonardo Sciascia, „Appunti sul ‘giallo’,” *Nuova Corrente* 1, June 1954.
- Le Roy Panek, *An introduction to the detective story*, Madison, 1987.
- Marlyn Robinson, „From Collins To Grisham: A Brief History Of The Legal Thriller,” <http://tarlton.law.utexas.edu/lpop/legstud.html>
- Mogućnosti*, Split, (mart-april), broj 3-4, 1970.
- О. Ю. Анцыферова „Детективный жанр и романтическая художественная система,” *Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX - XX веков*. Иваново, 1994.
- Randall Sullivan, „The Miracle Detective: An Investigation Of Holy Visions,” http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m1141/is_43_40/ai_n6276592
- Robert Grevs, *Grčki mitovi*, prevela Gordana Mitranović-Omčikus, Beograd, 1991.
- Stephen Peithman, *The Annotated Tales of Edgar Alan Poe*, New York, 1981.
- Stefano Tani, *The Doomed Detective, The Contribution Of The Detective Novel To Postmodern American And Italian Fiction*, Southern Illinois University press, 1984.
- Symons, *Bloody Murder; From The Detective Story To The Crime Novel: A History*, Penguin Books, 1975.
- Tony Magistrale, Sidney Poger, *Poe's Children, Connections Between Tales Of Terror And Detection*, New York, 1999.
- The Sing Of Three*, edited by Umberto Eco and Thomas A. Sebeok, Indiana University Press, Bloomington, 1983.
- The Mystery Story*, ed. John Ball, California, 1976
- William Painter, *The Palace Of Pleasure*, www.gutenberg.org
- Waltraud Woeller, *The Literature of Crime and Detection*, New York, 1988.

Dejan Milutinovic

**TRACES OF DETECTIVE GENRE IN LITERARY TRADITIONS
BY 19TH CENTURY⁷⁷**

Summary

In the paper "Traces of Detective Genre in Literary Traditions By 19th Century" Dejan Milutinović is trying to show that, even though the usual date of the beginning of detective fiction is 1841, when Poe published his story "The Murders in the Rue Morgue", the procedures that were used as a unified whole in this story and later on canonized to become the norms of the genre can be found in much older traditions and texts. The author begins his discussion with the thesis that in literature (art) there are no innovations. Rather, everything is a matter of continuity, transformations, and modifications. One can discuss the emergence of a new genre only at the moment in which participants in cultural communication become aware that certain syntactic and semantic properties of a group of texts are self-sufficient. At that point, one can start searching for elements of prior traditions which have contributed to the establishment of the given genre. This, however, does not mean that texts in which individual elements typical of the genre emerge belong to this genre too. Genre is a set of recognizable properties, and isolated elements of prior texts only corroborate the fact that in literature (and art) phenomena are continuous, i.e. that normativization is made in accordance with pragmatic circumstances and understanding of the genre imposed by them. The following traditions stand out as particularly relevant to the modification and emergence of the detective genre: rebus, hunting stories, oriental and European medieval collections of stories, Chinese hua ben, volumes with transcriptions of actual trials and executions, and gothic literature. Apart from this, in the 18th century there was an important pragmatic situation in which literary industry emerged, along with a modern, urban attitude to crime and need for literary entertainment, which together anticipated the arrival of detective fiction. Dejan Milutinović particularly insists that, although detective, crime and horror genres are related, the fact remains that their respective emergence was prompted by different texts and traditions. Hence, along with the attempt to uncover the genealogy of the detective genre by the 19th century, the second important goal of the paper is to stress how various traditions "conditioned" the emergence of the given genres, because in literary criticism detective, crime, and horror fiction are usually wrongly linked to common predecessors.

⁷⁷ This paper was made within the project *Literature and History* funded by the Ministry of Science of the Republic of Serbia.

Др Ненад Новаковић¹
 Високошколска установа ВЛС-Бања Лука
 Менаџмент у култури

ЖЕНСКИ ЛИКОВИ КОЧИЋЕВОГ СТВАРАЛАШТВА

САЖЕТАК: Обимом невелико Кочићево стваралштво обиљежило је крај српског реализма и наговјестило модерну у којој је стварао. Бечки студент и ма-настирски ђак, бунтовник и политичар, у свом стваралаштву иако невољно и у натрухама дао је неколико незаобилазних патријархалних женских ликова сеоске средине са почетка двадесетог вијека. Мргуда, Туба, Вида Ђурђија..., па и најзначајнији Кочићев женски лик и уопште појам о коме сања СЛОБОДА, разњежују крутог крајишника и дају причању и лирици другачију ноту поетског стварања.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: жени свога завичаја, Мргуда, Туба, Ђурђија, сељачким мукама, патријархална заљубљена дјевојка, бунтовница слатке крви, женска неспутана сирова жудња, недостижна слобода, нескривени женски нагони

У приказима својих земљака захватио је Кочић лични живот појединаца и често пјесничким ријечима давао више него болне исповијести о неким животима, судбинским догађајима и збивањима како у простору тако и у души јунака. Евидентна је и лако уочљива разлика у третирању и изградњи женских у односу на мушке ликове. Иако образован и то у Бечу, Кочић никако није успио да се ослободи патријархалног и да жени свога завичаја да слободу да сама размишља и одлучује о својој судбини. У стваралаштву Кочића нема много женских ликова и они би се могли сврстати у *удате и зреле жене*, према којима је средина мање повјерљива и оне су носиоци очувања старих обичаја и вјеровања, и *дјевојке које тек стасавају за живот*, које су исконско оправдање природне љепоте, плодносног и физичког здравља, украшене и дотјеране кроз народне дјевојачке ношње, миришљаве и пожељне, али се као такве не нуде бестидно, напротив, као и *на оне које се баве магијом, враџбинама, саливањем траве, бацањем урока и уопште вјеровањем у обреде и њихова значења*.

„Туба, Мргуда и Марушка су трагичне јунакиње Змијања. Све три страдају због злог удеса и коби. Њихова пропаст је неумитна, јер су оличење женског тјелесног. Оне су и доказ снаге љубави која Кочићеве јунакиње баца у душевну мећаву сличну оној из приповијетке „Кроз мећаву”², наглашава Славица Васиљевић-Илић, пишући о народним обичајима и вјеровањима о женама у прози Кочића.

¹ blc@teol.net

² Славица Васиљевић-Илић, „Народни обичаји и вјеровања о женама у прози Петра Кочића”, „ПЕТАР КОЧИЋ ДАНАС”, зборник радова, Академија наука и умјетности Републике Српске, књига XV, Бања Лука 2009. год. стр. 303.

У приповиједи „Мргуда” писац је изнио историју једне сељачке, искрене, неискварене, прости и безрезервне љубави, створивши претходно ријетко успјеле портрете сеоске дјевојке, која је сва у процвату, буја и расте у врелој, жестокој, младалачкој сељачкој крви горштачког сензуалитета. Кочић је овако гледа и дочарава: „Лице смеђе, окошто, а остала снага саливена, једра, пуна као у надојена јањета. Крупне, дубоке, црне очи увијек су јој нешто влажне, а нос прав, меснат, с округлим ноздрвама, мало више завинут. Усне набубриле и увијек црвене. Само, кад се ражљути, задршћу и поблиједе. Осим свега тога Мргуда је, што се у народу каже, слатке крви – слатке, преслатке!”³

И сам приповједач каже да је покушао овом приповијетком да сељачкој љубави да „што је могуће непосреднији израз и што љепши, углађенији облик”. Необична, скривена, јака и струјна љубав започиње, симболично, са миришљавим и зеленим прољећем, када се све буди и рађа, а завршава се трагично у смирај године, када се све спрема на починак, у јесен, Мргудиним самоубиством, вјешањем. Читаво село је било заинтересовано за њену судбину, копилуша од неваљале мајке, ваљда је била на тако нешто и осуђена, ако пак није хтјела да пође мајчиним стопама, а она то није могла, јер она је себе дала Мики, који у зло вријеме, и још горе мјесто, оде у солдацију. Она је само њега имала, а да ли и њега? Она је сама, а човјеку је најтеже када осјети да је стварно сам и ником потребан на овом свијету: „Сав свијет скочио на ме, па и ти. Зар ти није, болан, жао?”⁴ Мргуду је „крв занијела” и она је по мишљењу Чочорике своје гријехе „окајала”.

„Мргуда” је преведена на немачки и изаћи ће, како ми Г. преводилац каже, у књиж. листу *Die Zeit*. Да ли ће се поштованим Швабама допасти ”бестијално изражавање љубави”, како је у ”Мргуди” оцртано, видјећемо. Напомињем само, да сам ја покушао у ”Мргуди” изнијети праву сељачку љубав. По мом скромном схватању, љубав је у причама наших сељачких приповедача *durch und durch falsch!* Ја сам покушао да јој дам што је могуће непосреднији израз и облик. Да ли сам бар у неколико успио, на Вама је, господине, да кажете, а не на којекаквим ђумругијама, па макар им била заштитница Света Параскева или Чајничка Богомати!, пише Кочић Ј. Скерлићу поводом напада неких критичара са њемачког говорног подручја на његову „Мргуду” и додаје: „Цијела оцјена врло је језуитски написана. Тако се бар мени чини. Нарочито, што се тиче „Мргуде”. Ја сам „Мргуду” био послао уредништву „Кола”. Оно ми је одбило, без икакве мотивације. Онда сам ја написао ово уредништву: „Мргуда” је здрава пла-

³ Петар Кочић, САБРАНА ДЈЕЛА, I-IV, ”Бесједа” - ”Ars libri”, Бања Лука - Београд, 2002. год. књига I, стр. 164-165.

⁴ Ibid. str. 166

нинска цура, то мора свако признати, ко поштено мисли, а да је „Мргуда” – *hoffdhig*, то не могу рећи”. За то се ђумрукција баш на „Мргуду” највише окомио свом својом критичарском несавјесношћу и „спремом”,⁵ јадикује приповједач неспорном књижевном ауторитету Скерлићу и тражи да га разумије и схвати, да заштити његово дјело и Мргуду од објесних и неразумних критичара.

Писац је емотивно боловао све, не тако ријетке нападе на своје књижевно стваралаштво. Неки критичари се нису уопште трудили или нису разумјели Кочићеву поетику и поруку, нису успјели да језички растумаче на „своје разумљиве језике” Кочићеву поруку, дијалог, психологију, радњу, сукобе, стрепње, љубави... Утјеху и разумијевање је писац налазио у гласилима и појединцима, прије свега у Србији. И ово заборављено и загубљено писмо неспорном ауторитету Јовану Скерлићу на најбољи начин говори какав је став он имао према Скерлићу и своје дјелу. Кочић је био свјестан вриједности свог писања, али се одмах приклонио крилу књижевне критике коју је родоначелио Скерлић.

Кочићева дијалектика, како написа Чубриловић, „избија на језик”, а код Мргуде очајно је набубрила од утицаја краја, средине и она, „зрела цура”, не може од стида и скрупула да спутава срце, стојећи у вајату, послушкујући како „ноћ бије њено право на живот”, ишчекујући да ли ће се врата вајата одшкринути. Она пуца између стварног и жељеног, између традиције и оног што осјећа да је њено, између онога што други мисле да је њој најбоље и ње која зна шта јој срце хоће. Њен живот постаје у патријархалној средини и интерес те средине, предмет оговарања и прича, предмет надметања и трговине нагађања и жеља, љубоморе и чежње. Мргуда је свјесна своје вреле планинске крви, осјећа страсти које надолазе, али се боји и судбине, да не буде као мајка која је њу родила као копиле. Све то јасно код нашег приповједача наговјештава подсвјесно на трагичан крај. Љубавни па чак и еротски призори стављају писца у позицију непосредног учесника који не стиже да се постави „са оне стране приче”. Кочић Мргудино праће рубина коментарише као острашћени спортски коментатор без имало устегања, стида и патријархалних надзора: „Погледајте је како је кршна и наочита!”

Лука Кеџман поставља питања: „Зашто се Мргуда обесила, када је била свесна мишљења средине о себи и сазнања да то мишљење ничим неће моћи да промени. Копиле је родило копиле. Зар није могло и ово новорођено да живи као што је и она живела? Кочићев одговор је: не. Тада не би било драме, античког краја, у којем хор, у Мргудином случају народ, изражава мишљење средине из које је ова

⁵ Петар Кочић, САБРАНА ДЈЕЛА, 2002. год. књига III, стр. 285-286.

јединка искочила”⁶ Кочић се у овој приповиједи приклонио пуку, остао је на страни патријархалне већине, иако Кеџман нуди и другачији излаз: да и када копиле роди копиле и оно има право на живот. Наш приповједач је одлучио да драма буде драма до краја, али по укусу свог народа који је најбоље познавао, без и могућности на алтернативу и другачији крај.

Иво Андрић наглашава да су у „Туби” „садржани главни елементи већине доцнијих приповедака. Већ на другој страници те приповетке говор је о сељачким мукама, па о крајишкој буни, о Давиду Штрпцу и његовом јазавцу; помињу се десетина и трећина, чак се исмева и службени језик. Укратко, пун регистар и сав инвентар целог будућег књижевног дела”⁷

Искрена планинска непатворена љубав рађа се између Тубе и Благоја, а она је осликана кроз само два њихова сусрета, први на бунару, а други испред воденице пред Благојев одлазак у војску, у неизвијесност, и тада је дјевојачко срце сузом проговорило. Патријархална заљубљена дјевојка и тада зариди сав свој бол пјесмом „Ој, јабуко, моја зеленико”. Колико је само Кочић у овом народном стиху понудио симбола, бола, страхова, патње, љубави. Даривање јабуке је знак, симбол, вјеровање, гаранција вјерне љубави и међусобне оданости. Туба тако постаје метафора женског лика осуђеног на чекање, патње, искушавања искрене љубави и страдања горштака, људи који знају шта је дата ријеч и поштовање љубави. Горан Максимовић пак запажа да ријечи нарицања за погинулим драгим у солдатесци, „израстају у горку Кочићеву критику аустријске управе у Босни”⁸. Ни једну прилику из живота, а многе су му се нудиле, аутор није пропуштао да се на сваки начин обрачуна са окупатором и да му пошаље јасну поруку и поругу народа коме припада. Био је гласноговорник, гласнописарник и гласнописац свог потлаченог народа који је своје ране стоички видао и није се предавао.

По трагичности потресно је слична и судбина дјевојке Марушке у приповиједи „Кроз маглу”⁹, која избезумљена од бола, због просидбе за „‘ну сакату кљусину, за ‘ног мрциног, крепалог Обрада”, тоне у све дубљу маглу, бјежећи од недрагог за кога су је укастили удати.

⁶ Лука Кеџман, ДРАМСКО ОБЛИКОВАЊЕ У ПРИПОВЕТКАМА ПЕТРА КОЧИЋА, Академија умјетности, Бања Лука 2005. год. стр. 83-84.

⁷ Иво Андрић, „Земља, људи и језик код Петра Кочића”, УМЈЕТНИК И ЊЕГОВО ДЕЛО, *Сабрана дела Иве Андрића*, књ. 13, Београд 1977. год. стр. 173-174.

⁸ Горан Максимовић, „СВИЈЕТ И ПРИЧА ПЕТРА КОЧИЋА”, (монографија) „Бесједа”, „Ars libri”, Бања Лука-Београд, Бања Лука 2005. год. стр. 5

⁹ Своју прву ”пјесму у прози” Кочић је објавио у *Српском књижевном гласнику*, III/1903. књ. VIII, бр. 3, с посветом Павлу Лагарићу. Следеће године ”Јелике и оморике” нашле су своје мјесто и у другој Кочићевој књизи (”С планине и испод планине”, Загреб 1904).

„Густа магла која се у праменовима вија по планинским масивима Змијања, у складу је са тада актуелном Фројдовом теоријом психоанализе, симболише најдубље тајне човјековог бића и саме његове подсвијести. Средишњи лирско-медитативни мотив утемељен је на неоромантичарском заплету о трагичној љубави дјевојке Марушке, коју лирски наратор проналази у планини, изгубљену у наносима дубоке магле и готово сумануту због љубавног бола што су покушали да је удају за недрагог. Несрећна дјевојка је побјегла од куће непосредно прије вјенчања, а умјесто класичне приповједне ретроспекције, Кочић њену судбину расвјетљава кроз дијаложке реплике непознатих мјештана, који су се оглашавали у магли, а потом и кроз разговор са самом Марушком и, што је драгоцјеније, кроз њене интроспекције о несуђеном браку са вољеним младићем Лаком, који је с јесени био позван у војску, прожете снажним еротским доживљајима и сликама неостварене породичне среће. Несрећна Марушка улазећи у маглу срља у незнађе, али јој та иста магла помаже да се сакрије од зла свијета. Управо зато што јој магла пружа макар и привидну сигурност и заштиту, Марушка у магли безазлено и слободно пјева све до тренутка, када је вјетар распрши у бројне праменове”¹⁰, закључује професор Максимовић пишући о лирско-медитативној прози Кочића.

У лирској прози „Кроз свјетлост”¹¹ Кочић гради лик Виде, умногоне другачији од осталих пишчевих женских ликова. Измјешта је приповједач, по први и једини пут у хан, из природне средине, из села, завичаја и поставља нову раван – жена са Змијања ван свог свијета, укалупљеног каратера и очекиваних скрушености и стидљивости.

„Наједном диже главу увис као змија, склопи чврсто мало отворене очи, раскрили руке, па као да нешто тражи да грли и љуби. Под грлом јој пуче пуце, и обле се, бијеле груди указаше. Држи раширене руке, дрхће и отегнуто, испрекидано, страсно мрмља: ”А-а-а!” У том буновном, несвјесном мрмљању цело јој се лице оштро затегну и као да се претвори у саму, необуздану, пламену страст. Њега обузе силна жалост што се она тако пати, нешто га снажно привуче њој, и вреле, пожудне усне грчевито се спојише!... Дуго га је, дуго, у заносном бунилу љубила, грлила, гризла, док се онесвијешћена, изнемогла, блиједа, не завали на кревет, па заплака.”¹²

Вида представља отјелотворену женску неспутану сирову жудњу без икаквих моралних запрека и ту се сада помало провлачи

¹⁰ Горан Максимовић, „СВИЈЕТ И ПРИЧА ПЕТРА КОЧИЋА”, (монографија) „Бесједа”, „Ars libri”, Бања Лука-Београд, Бања Лука 2005. год. стр. 22-23.

¹¹ Објављено у часопису, у *Српском књижевном гласнику*, III/1903. књ. X, бр. 6, што недвосмислено упућује на то да је све те ствари Кочић истовремено писао и чак, вјероватно, истовремено Ј. Скерлићу, уреднику *Гласника*, послао.

¹² Петар Кочић, САБРАНА ДЈЕЛА, књига II, стр. 44.

онај трачак утицаја „бијелог свијета на писца”. Кочић свјесно ставља у контраст са европским схватањима морала и понашања жене са оним што жена значи и јесте у патријархалној заједници забачених села Змијања. Овдје се јасно нагомилава еротска енергија па се смјењују јасне импресионистичке слике са поетским изражајним средствима, које тако стопљене дају пуноћу поетског израза који никога не оставља равнодушним. Нажалост, Кочић овај лик није до краја развијао, већ је Виду ставио у функцију и службу главног јунака и њена тјелесност и покуда су само објект надлазеће прољећне страсти која се с природом буди.

Анђа, Тубина мајка је оличење патријархалне мајке која стрепи и грозничаво страхује за судбину своје једине кћери. Иако је ово ријетки, или конкретно једини Кочићев женски старији лик који је и поред салијевања страве, као непопуларног обреда, због забринутости за кћер, приповједач је не представља у негативном контексту. Писац свјесно, није до краја одгонетнуо, описао, поступак и процес салијевања страве, да би Тубу прошла бољка. Ако склопимо мозаик од свих Кочићевих женских ликова, добија се јасна слика патријархалне средине и са те тзв. женске стране која је била занемаривана у стварном животу и књижевности, а нарочито у сеоској патријархалној, запуштеној и необразованој средини тадашње Босне и Херцеговине.

Појављује се и лик мајке Мргуде која је представљена као бунтовница и слатке крви која не преза од шкртих норми патријархалне средине, већ као стасита и враголаста жена тражи себи одушка. Кћерка Мргуда је са те стране на мајку. Мајка чини незамисливи „гријех” јер нема поштовања према мужу, избива предуго ван куће, на језику је ненадговорена и нема скрупула према нормама средине, већ се понаша према својим унутрашњим нескривеним женским нагонима и властитим потребама. Могли би рећи да је она као лик само да би се подупрло и донекле оправдало понашање Мргуде и да би се њени гријеси, ако их има, распоредили и на мајку, од које је могла то да види и научи.

Лик провадичке Анђе или како јој је село дало надимак, Летикујом на најбољи начин другим именом осликава карактер, значај, утицај овог лика у средини гдје је ситуиран. Проводацка за јесењих дана берићетне године, када свега има у изобиљу, обилази домове младе и младожење и уговара женидбу и удају. И није то лак нити пријатан нити, како село мисли, поштен посао. Трчи се од дома младожење до куће младе и уговара се, за провадацику посао-свадба. Сам надимак Летикуја јасни говори да та особа мора да трчака и лаје, помало лаже и хвали и једну и другу страну. И није то никако лако нити увијек успјешно. Тек када се свадба заврши и почне живот, увиди се колико је провадацика „лајала у празно”, одакле више нема повратка назад, нарочито за жену.

У приповиједи „Ђурини записи”¹³ профилисан је лик Ђурђије, жене неодређених година, удовице која зна бацање урока и чини и са овим ликом писац је освјежио и сачувао обичај спремања, али и скидања чини и прављење уобичајених и неопходних записа. Овдје морамо запазити један моменат, а то је, да је ова вјешта удовица и писмена, прави записе, мада је то искључиво била привилегија само мушкараца тога времена и краја.

„- Ако ’ош ти мене питати, господине - претрже ме Ђуро - на моју душу, Ђурђија није по том ни рђава. Свијет говори: Ђурђија је вака, Ђурђија је нака, Ђурђија јаше на вратилу, Ђурђија одузима марви млијеко, Ђурђија баца омразу измеђ чојека и жене; у Ђурђије су ваке, у Ђурђије су накае очи... Ама, ко ће свијету угодити! Свијет је, ко свијет... Пријестолник је пријестолник, па му свијет нађе ману... На моју и вјеру и душу, Ђурђија је жена једна по једна! Кад сам јој гођ дошо кући - туј ти је нама’ кава, па ракија, па цицвара, па кајгана на маслу, па колачићи, па... сто некије маслајета! Кажем ти, дочека ме боље - боже ме не покарај - него владику! Очију ми, јест!”¹⁴

На овакав начин простодушна људина Ђуро мијења своје расположење према Ђурђији од оног најнегативнијег до пристанка да је жени. Од проклињања и мржње уз ракију и „рожданик” уз добар „маркетинг”, успјешно провадацисање и добру вољу Ђуро се и ожени, али и Ђурђија попусти.

И не случајно, јер је Кочић имао слободног избора код давања имена својим немногбројним јунакињама, али је и супруга Мрачајског проте такође са именом Ђурђија. Не случајно Ђурђија. То није само име то је и симболика и Кочић одређеном типу женских ликова даје универзално име Ђурђија, које симболично, али и са звучним изговором значи карактер, брачно стање, посао, статус у заједници, однос села према тој особи,... и на крају пишчев став према ликовима.

У симболичкој порози „У магли”¹⁵ Кочић гради лик Циганке који је опет битно различит од других женских ликова које је градио

¹³ Приповијетка је у својој првој објављеној верзији, у Босанској вили, XVI/1901, бр. 4 и 5, имала подужи уводни дио који је Кочић, уносећи приповијетку у своју прву збирку „С планине и испод планине” (1902), изоставио. У Сабраним дјелим ПК из 2002. год. овај увод је „враћен” у приповијетку и назначен. По тим враћањима изворном Кочићевом тексту су, поред осталог, значајна ова Сабрана дјела из 2002. год. Уз „Тубу”, објављену исте године у Новој искри, ово је прва Кочићева објављена приповијетка.

¹⁴ Петар Кочић, САБРАНА ДЈЕЛА, књига I, стр. 92. („Ђурини записи”)

¹⁵ Симболистичка лирска проза Кочићева објављена је у првом годишту београдске *Политик*, I/1904, бр. 259, а затим ушла и у III књигу Кочићеву ”С планине и испод планине” (Београд, 1905). У листу је имала карактеристичан мото на њемачком језику:

аутор. Писац у машти тражи свој лик жене опредмећене у обличју и карактеру Циганке. Необично, али успјешно изведена ова симболичко-лирска проза Кочића у првом издању штампана у „Политици” 1904. год. има необичан епитаф, као мото написан на њемачком језику у 6 стихова. Превод овог епитафа на српски језик има 4 стиха и гласи:

„Волим облаке,
волим ноћ,
јер као облаци могу плакати
и као ноћ је мој свијет”¹⁶

Овај епитаф као мото и описи амбијента и начина на који се писцу у машти јавља неуобичајени лик Циганке показују јачину симболике и поетског израза приповједача који саживљава са судбином несрећног чељадета.

„И у те доцне, јесенске дане, кад отпочну пљуштати бескрајне кише, јави ми се пред очима Циганка, моја биједна и јадна Циганка! Свело, уплакано лице и крупне, црне очи, пуне јада и чемера, за-свијетле необичним сјајем кроз влажну, јесенску сумаглицу. Мене обузме и запљусне опојним мирисом оно прво свјеже и слатко осјећање живота и уживања, и сузе, саме од себе, потајно избијају на очи. Жалосна и изнемогла моја Циганка све ближе и ближе примиче се мени, и ја слушајм јаук и лелек њезин који претрзавају очајни узвици клетве и заклинања: „Не остављај ме! Не остављај ме, живота ти, јер се ти нећеш никад вратити у отаџбину, којој си све дао а она те је презрела и немилостиво одгурнула! Не остављај ме, поведи ме собом!”¹⁷ Занесено јауче наш писац, овог пута да ли над властитом судбином или над патњом младе Циганке? У овом вапају Циганке, којој је иманентно лутање, она моли да је поведе са собом, писац нуди натуралистично-симболичку слику, која, обogaћена лелеком, даје комплетан аудио-визуелни доживљај ове прозе.

Недосањана слобода

Ако би се хтјели и условно поиграти са највреднијим Кочићевим женским ликом, СЛОБОДОМ, онда можемо запазити са колико се истинске љубави, поштовања и чак, за Кочића неочекиване и нена-

Ich liebe die Wolken, ich
libe die Nacht,
Denn Wie die Wolken, kann
ich Weinen
Und Wie die Nacht ist meine
Welt.

¹⁶ Петар Кочић, САБРАНА ДЈЕЛА, књига II, стр. 45 („У магли”).

¹⁷ Петар Кочић, САБРАНА ДЈЕЛА, 2002. год. књига II, стр. 46

дане снисходљивости, наш бунтовник односио према овом „женском лику” и како је писао. Да ли треба нагласити да је писац најчешће ријеч, именицу СЛОБОДА писао великим почетним словом. Ми је пишемо цијелу истакнутим великим словима, јер као Кочићеви следбеници и даље чезнемо за оним о чему је Кочић сањао. Иако смо свјесни да то није ни један од поменутих, најчешће стварних личности, ликова из живота смјештених у њихов природни миље, овим само хоћемо да илуструјемо Кочићево и другачије писање бар у женском роду у белетристичком запису „Слободи”¹⁸. Овдје је Кочић другачији, помало не личи на себе, а опет је јасан у вапајима за оним што толико прижељкује и чему без препрека стреми.

„Раздраган и занесен узаврелом и вјечито узбуњеном крвљу, коју ми балкански хајдуци, преци моји, у баштину даше, свјестан о животворном сјају љепоте и пуном обиљу милости и снаге Твоје, ја, мали и ситни, падам на кољена и у заносу дижем молитве Теби, о Безгранична, о Бескрајна и Бесконачна: дођи већ једном и походи земљу моју, јер све је без Тебе ништа, – ништа је с Тобом све! Вијекови би потамњели, народи би подивљали да високо не сија звијезда Твоја,” вапи Кочић за слободом, најузвишенијим женским и уопште ликом својих пјевања и писања. Сања и вапи за недостижном слободом у окупираној земљи гдје је и свака помисао за слободом кажњавана, а залагање за тај узвишени осјећај сматран је највећим гријехом који се не прашта.

Иако је толико пјевао и чезнуо за слободом, наш писац је рођен под Аустро-угарском окупацијом, а умро је у жеку Првог свјетског рата у окупираном Београду. У слободи никада није имао прилику да живи нити да је доживи, а толико је о њој маштао и писао, призивао је и клањао јој се као најузвишенијем створењу коме се стреми као божанству.

ЛИТЕРАТУРА

Петар Кочић, САБРАНА ДЈЕЛА 1-4, „Бесједа” Бања Лука, „Ars libri” Београд, Бања Лука, 2002. год.

Петар Кочић, САБРАНА ДЈЕЛА, „Свјетлост”, Сарајево и „Просвета” Београд, Сарајево 1967. год.

Бранко Милановић, УВОД У ПОНОВНО ЧИТАЊЕ КОЧИЋЕВИХ ДЈЕЛА, (Петар Кочић: Сабрана дјела, „Глас” - „Свјетлост”, Бања Лука-Сарајево, 1986. год. књ. 1.

Петар Кочић, ”ОДАБРАНА ДЕЛА”, ”Рад”, Београд, 1980. год.

Вук Филиповић, ПИСЦИ И ВРЕМЕ II, „Јединство”, Приштина, 1982. год.

Велибор Глигорић, ”СРПСКИ РЕАЛИСТИ”, ”Просвета”, Београд, 1954. год.

Миљко Шиндић, ”КЊИЖЕВНА КРАЈИНА”, „Глас”, Бања Лука, 1984. год.

Стојан Ђорђић, ”НАДАХНУЋА И ЗНАЧЕЊА”, ”Слово Љубве”, Београд, 1979. год.

¹⁸ Пјесму у прози ”Слободи” објавио је Кочић у сарајевској *Ошацибини*, 11/1912.

- Димитрије Вученов, "О СРПСКИМ РЕАЛИСТИМА И ЊИХОВИМ ПРЕТХОДНИЦИМА", "Нолит", Београд, 1970. год.
- Петар Кочић, "ЈАЗАВАЦ ПРЕД СУДОМ" (Предговор Иве Андрића), "Просвета", Београд, 1965. год.
- Јован Скрлић, "ОДАБРАНИ КРИТИЧКИ СПИСИ", "Ново поколење", Београд, 1950. год. "ЗМИЈАЊЕ", "Земаљски музеј БиХ Сарајево и Музеј Босанске крајине Бања Лука", Бања Лука, 1985. год.
- Милорад Јеврић, ОСНОВИ СРПСКОГ РЕАЛИЗМА, „Бесједа“, „Ars libri“, Бања Лука, Београд, Бања Лука 2005. год.
- Милорад Екмечић, „ИСТОРИЈА СРПСКОГ НАРОДА“, СКЗ, књига VI-1, Београд, 1983. год.
- Бранко Чубриловић, „ПЕТАР КОЧИЋ И ЊЕГОВО ДОБА“, „Типографија“ Бања Лука – Загреб. 1934. год.
- Јован Деретић, „СРПСКИ РОМАН“ 1800-1950, НОЛИТ, Београд, 1981. год.
- Горан Максимовић, „СВИЈЕТ И ПРИЧА ПЕТРА КОЧИЋА“, (монографија) „Бесједа“, Ars libri“, Бања Лука-Београд, Бања Лука 2005. год.
- „ПЕТАР КОЧИЋ ДАНАС“, зборник радова, Академија наука и умјетности Републике Српске, књига XV, Бања Лука 2009. год.
- Иво Андрић, „ЗЕМЉА, ЉУДИ И ЈЕЗИК ПЕТРА КОЧИЋА“, Матица српска-Српска књижевна задруга, Нови Сад-Београд 1961. год.
- Миодраг М.Вулин, „ПЕТАР КОЧИЋ; ЖИВОТ И ДЈЕЛО“(студија), Свјетлост, Сарајево 1990. год.
- Слободан А. Јовановић, „Рјечник књижевних израза“, БИГЗ, Београд 1972. год.
- Јован Деретић, ИСТОРИЈА СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ, четврто издање, Просвета, Београд 2004. год.
- Велибор Глигорић, ПЕТАР КОЧИЋ; СРПСКИ РЕАЛИСТИ, Просвета, Београд 1970. год.
- Сергеј Сергејевич Аверинцев, „Поетика рановизантијске књижевности“, СКЗ, Београд, 1982. год.
- Лука Кецман, ДРАМСКО ОБЛИКОВАЊЕ У ПРИПОВЕТКАМА ПЕТРА КОЧИЋА, Академија умјетности, Бања Лука, 2005. год.
- Светозар Пуцар, ОПЕТ И ПОНОВО О КОЧИЋУ И СА КОЧИЋЕМ, „Нови глас“, Бања Лука, „ЛИО, Горњи Милановац, „Обод“, Цетиње, 1996. год.
- „РАЗВИТАК“, 1. јануар 1910. год., (фототипско издање свих шест бројева), „Бесједа“, НУБ РС, Бања Лука, 2010. год.
- Лука Кецман, ПЕТАР КОЧИЋ НА СЦЕНИ НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА РЕПУБЛИКЕ СРПСКЕ, Арт принт, Бања Лука 2009. год.
- Исидора Секулић: Петар Кочић. – Петар Кочић: *Приповетке; Јазавац пред судом*, Београд, Рад, 1997, стр. 251–288, Библиотека *Дом и школа*.
- Добрица Ћосић: Кочић – симбол слободарства (Беседа). – *Српска вила* (Бијељина), април 1997, III, бр. 5, стр. 77–7
- Антоније Исаковић: Крајишка реч у души: слово о Петру Кочићу. – *Политика*, 18. јул 1998, ХCV, бр. 30436 (Култура – уметност – наука, ХLI, бр. 14), стр. 34.
- Станиша Тутњевић: *Мостарски књижевни круг*, Београд, Институт за књижевност и уметност, 2001(О Кочићу), стр. 145–146, 314...352, *Студије и расправе*. књ. XVI.

Nenad Novakovic

FEMALE CHARACTERS IN THE WORK BY KOČIĆ

Summary

Presenting the life of his countrymen, Kocic portrayed personal life of individuals and often gave, in his poetic words, more than painful confessions about life, critical events and happenings, both in space and in the soul of his heroes. Evident and easily notable is the difference in treatment and development of female characters, compared to the male ones. Although educated in Vienna, Kocic never managed to free himself from the patriarchal point of view and give a woman from his homeland the freedom to think and decide about her faith by herself. There aren't many female characters in Kocic's opus, and they could be categorized in three larger groups – *married and mature women* not very trusted by the locals; they bear and preserve old customs and beliefs, – *young girls just turning into women ready to embrace life*, a primal justification of natural beauty, fruitfulness and physical health, groomed in traditional clothing, scented and desirable, yet they do not offer themselves shamelessly but quite the contrary; and – *those dealing with magic, witchcraft, casting spells and generally believing in rituals and their interpretations*.

Стојан Ђорђић¹
 Универзитет у Нишу
 Филозофски факултет
 Департаман за српску и компаративну књижевност

СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ 20. ВЕКА. ПОКУШАЈ ПЕРИОДИЗАЦИЈЕ

САЖЕТАК: У раду се разматрају почетне хипотезе за израду књижевно–историографске периодизације српске књижевности 20. века. Идеја о димензионирању 20. века на средишњи период од седамдесет пет година (1914–1989), која је лансирана у геополитичким схематизацијама светских друштвено-политичких токова у минулом веку, не чини се ни подстицајном ни оправданом у проучавањима српске књижевности 20. века, у којој су и првих четрнаест и завршних десетак година више у континуитету него у дисконтинуитету према средишњем периоду. Аутор сматра да књижевноисторијску периодизацију, у свим схематизацијама, па и оним о друштвено-политичким процесима, треба поставити у структурном јединству са најширим сагледавањем грађе, све до културолошких и цивилизацијских аспекта, и доследно је конкретизовати према књижевним чињеницама и критеријумима, то јест, према еволутивним променама у књижевном животу и књижевној продукцији, и према најзначајнијим уметничким дометима. У резултату се добија разликовање и подела на седам периода: Модернизација књижевности 1901–1918, Књижевност између два светска рата 1918–1941, Књижевност НОБ-е и под окупацијом 1941–1945, Послератна књижевност 1945–1950, Естетизација књижевности 1950–1980, Метапоетичка и жанровска књижевност (Постмодернизам) 1980–1990. и Иреалистичка књижевност 1990–2000.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: књижевноисториографска периодизација, друштвено-историјски контекст, књижевна еволуција, књижевни живот, књижевноисториографско вредновање, књижевноуметничка иманенција и аутономија, модернизација, естетизација, метапоетика.

Од завршетка 20. века прошло је десетак година тако да пред нашу науку о књижевности, поготово, књижевну историографију, искрсава изазов сагледавања развоја и домета српске књижевности за тих сто година. Током 20. века развој српске књижевности динамичнији је него икада раније, књижевна продукција премашује по обиму укупну продукцију свих десетак претходних векова књижевнога стварања на српском језику. И у погледу уметничке вредности 20. век је врло плононосан, имајући у виду разноврсност уметничких квалитета и домете које током тога века постижу српски писци. А након прве деценије новог века, отвара се могућност, да се то богато и обимно књижевно стваралаштво, најзад, сагледа у целини, све до књижевних дела и књижевних збивања са самог краја минулог века.

¹ stojandj@filfak.ni.ac.rs

Године 2002, када је књижевни историчар Јован Деретић објавио треће, проширено издање, уједно и коначну верзију, своје *Историје српске књижевности*, књижевна дела са краја минулог века носила су у себи све атрибуте књижевне савремености. Али Деретић није одолео изазову да и ту књижевну продукцију укључи у свој видокруг како би обухватио читав 20. век и тако у својој књижевноисторијској обради целокупне српске књижевности стигао до краја века, тиме и до краја миленијума. Наравно, завршни део своје обимне књиге, који се односи на другу половину двадесетог века, Деретић је назвао прегледом дајући тиме до знања да је то само скица, почетно и делимично бележење и сагледавање грађе, а не пуна разрада, схематизовање, систематизовање и вредновање, какво је извео у претходним поглављима *Историје*. Но, данас се већ не би могло рећи да књижевна дела са краја века активно суделују у књижевној савремености, већ све више припадају прошлости, па им према томе предстоји нова књижевна потврда, и то у књижевноисторијској перспективи, пре свега, сагледавање и вредновање у контексту целине српске књижевности 20. века.

До сада је српска књижевност 20. века могла да буде књижевноисторијски сагледавана само парцијално и прелиминарно, и примера таквих покушаја има доста. То је већ започео Јован Скерлић обухватајући својом *Историјом нове српске књижевности* из 1914. године и ту прву деценију и по двадесетог века. Касније су уследила многа делимична и припремна књижевноисторијска истраживања мањих или већих сегмената српске књижевности 20. века, нарочито, најзначајнијих дела, писаца и развојиних токова, појединих књижевних покрета итд. Тим истраживањима је мање могла да буде обухваћена новија грађа, све мање и мање идући од почетка према крају века. Такође, запостављена и неоцењена књижевна дела и појаве јесу потешкоћа за књижевног историчара и посебан су испит његове компетентности, али могу бити баш онај забран у коме би он могао начинити разна открића, као што је то показао Гојко Тешић у својим откривалачким истраживањима књижевне баштине 20. века.

Једна од првих књижевноисторијских оцена о 20. веку српске књижевности тиче се управо његове целовитости. Она је успостављена самим издвајањем 20. века као посебне целине, али превасходно календарски, значи, врменски, а не органски, то јест, према књижевним чињеницама и својствима. Зато ту целовитост треба схватити још увек условно, па нити умањивати нити прецењивати јединство 20. века српске књижевности као књижевноисторијске епохе, све док се не потврде довољни књижевноисторијски разлози за неки други приступ.

Српска књижевна продукција у минулом веку била је врло богата и разноврсна, а еволутивни процеси и токови књижевног

стварања врло динамични и променљиви тако да двадесети век српске књижевности не би могао имати јединство ни стилске формације, нити књижевног правца, покрета или школе. То је схематизација која се разликује од ових не само по томе што је много шира, обухватнија, већ по томе што је друге врсте, углавном, оквирна и хронолошки дефинисана, што се тако и означава, временском квантификацијом и редним бројевима: 20. век, односно, граничним годинама 1901–2000.

Такође, ни граница према претходном, ни према следећем веку, није поткрепљена довољним књижевним разлозима, већ је календарска, пошто ни на почетку, ни на крају века није било књижевног преокрета а ни дисконтинуитета. Ипак, издвајање 20. века као посебне веће целине у историји српске књижевности има оправдања, највише стога јер је тај век био тако плононосан и разноврстан по стваралачким трагањима и думетима, и што књижевна грађа у том стогодишњем распону (књижевни живот, књижевна еволуција, књижевна продукција) пружа могућности за и те како релевантна књижевноисторијска истраживања, сазнања, схематизације и синтезе.

Занимљива је могућност коју су неки историографи, не књижевне, већ политичке историје, и то оне глобалне, назначили у првим својим схематизацијама и димензионирањима 20. века запостављајући календарско димензионирање 20. века, прелазећи одмах на равнање према историографској грађи, дакле, према критеријуму јединства друштвено-историјских процеса, па тако свели 20. век на период од 1914. до 1989. године, наводећи као граничнике два велика историјска догађаја: почетак Првог светског рата и пад Берлинског зида, што би обухватило седамдесет пет година јединствене историјске епохе, имајући у виду друштвено-политичке процесе и димнамику историјских промена на глобалном плану. Оваквом схематизацијом 20. век се редукује на средишњих седам и по деценија и дефинише као јединствена епоха чија су главна обележја велики сукоби и напетости, то јест, светски ратови и хладноратовска равнотежа у одмеравању снага два идеолошко-политичка и војна блока на глобалном плану. Деценија-две пре тог периода и деценија после тога, по структурним обележјима историјских процеса, не би припадале двадесетом, већ претходном, 19. веку, односно, следећем, 21. веку, мада се за овај други тада још није знало какав је.

Овај историографски поступак димензионирања 20. века би се, можда, могао применити и на српску друштвено-политичку историју, утолико пре што се тај период скоро поклапа са постојањем југословенске федерације, која је настала 1918. године, и постојала до 1991. године, и била држава у којој је и српски народ био у својству конститутивног народа и имао државу с већим обухватом свога становништва него у претходној, или у следећој државној формацији. А пошто је реч

о значајним историјским догађајима који су пресудно утицали на друштвено-политичке процесе, па тиме и на развој културе и уметности, ти догађаји би се могли узимати у обзир за схематизације друштвено-историјских процеса, односно, ширег контекста књижевне еволуције.

Али има једна важна разлика између друштвено-политичких и књижевних, односно, културних токова у доба постојања Југославије. Наиме, јесте била створена и јесте постојала југословенска држава, али никада није била створена југословенска књижевност, нити југословенска култура, мада је у почетку било и таквих најава. Према томе, скраћивање 20. века на југословенско доба, почев од 1918, па до 1991. године, не би у историји српске књижевности могло имати ни изблиза ону заснованост као у политичкој историји српског народа. Исто тако, у минулом столећу српске књижевности, еволутивни процеси и пракса обликовања на почетку века, а поготово у последњој деценији, нису били толико одвојени од књижевне еволуције и праксе током југословенског доба. Чини се да има више разлога да се, бар засад, у првим књижевноисторијским схематизацијама, читав 20. век посматра као целина, издвојена календарски, у оквиру које би се разликовали поједини сегменти (књижевне епохе, периоди, доба, правци, стилске формације итд), било само на основу књижевних разлога и чинилаца, било у комбинацији са најзначајнијим чиниоцима из друштвено-политичке и културне историје Срба.

Поред тога, евентуално свођење 20. века српске књижевности на југословенско доба умањило би релеванцију књижевноисторијског приступа и истраживања, која је, свакако, утолико већа што је већа и значајнија грађа која је тим приступом и истраживањем обухваћена.

А најважнији разлог за димензионирање 20. века српске књижевности најмање у пуном његовом временском обиму огледа се у томе што постоји јединство књижевне еволуције српске књижевности током целог тог века. То јединство почива на доминантном еволутивном процесу какав је српска књижевност имала током тога столећа, а то је процес откривања и јачања унутрашњих уметничких чинилаца књижевности, књижевног стварања и трајања књижевних достигнућа у времену и простору. Књижевна еволуција на почетку и током целог 20. века у српској књижевности почива на јединственом активном принципу – принципу књижевне иманенције, који је, заправо, био најиздашније врело, главни покретач, све одређенији и делотворнији чинилац књижевног стварања најзначајних српских писаца у 20. веку. Данас, када је читав век за нама, може се чак говорити о континуитету тог процеса, пошто је видљиво да није било прекида, већ само повремених слабљења у првој половини века. Током 20. века српска књижевност је прошла кроз континуиран еволутивни процес, процес кристализације књижевне иманенције и аутономије, то јест, сталног развијања и јачања естетских аспеката књижевног стварања.

Ово еволутивно усмерење није избило преко ноћи, већ је проистекло из доминантног развојног процеса кроз који је српска књижевност прошла у претходном, 19. веку, а то је процес европеизације, то јест, повезивања са европским књижевним, уметничким и, уопште, духовним и културним развојним процесима, и угледања на њих. Такво развојно усмерење, које је било и доминантно и делотворно у 19. веку, и пренело се и у 20. век, основа је континуитета нове српске књижевности, како је још Скерлић означио обнављање српске књижевности у новије доба. Пошто су водеће идеје развојних процеса у европским књижевностима и уметностима у другој половини деветнаестог века биле идеје стваралачке иновације, то јест, модернизације, може се рећи, да је управо модернизација књижевног стварања доминантни развојни ток крајем деветнаестог и почетком 20. века и у српској књижевности.

Основе тако снажне и дуготрајне уметничке еволуције српске књижевности током 20. века поставили су и експлиците и имплиците својим књижевнокритичким текстовима, родоначелник модерне књижевне критике Љ. Недић и тројица њених великих протагониста Б. Поповић, Ј. Скерлић и Б. Лазаревић, а такво еволутивно усмерење појачали су и осигурали својим уметничким остварењима писци новатори тога доба (Б. Станковић, И. Секулић, В. Петровић, В. Милићевић, М. Ускоковић, М. Бојић, П. Кочић, С. Матавуљ, И. Ћипико и др, а славodobитно потврдили песници Л. Костић, А. Шантић, Ј. Дучић, М. Ракић појединим својим делима која су задуго важила као ненадмашни уметнички домет и узор.

Нову стваралачку енергију књижевноуметнички еволутивни ток добио је у авангардистичким модернистичким програмима и књижевноуметничким текстовима после Првог светског рата (М. Црњански, С. Винавер, И. Андрић, Т. Манојловић, Р. Петровић, Д. Васић, С. Краков и др.), потом наставили надреалисти и самоникли новатор и танани естетa књижевноуметничког обликовања М. Настасијевић.

После краћег еволутивног застоја током Другог светског рата и неколико поратних година, српска књижевност добија, и то у таласима, нове генерације писаца наглашених еволутивних усмерења, писаца који експериментишу, који нарочито иноврају књижевне форме и уметничке поступке, а уз то не мање потврђују своје стваралачке индивидуалности. Од тада, од педесетих година па до краја 20. века, српски писци, из деценије у деценију, носећи се и са многим, јачим или слабијим, епохалним вануметничким изазовима и инерцијама, стално проширују могућности књижевног обликовања и достижу нове уметничке домете, идући све одлучније за естетским вредностима и уметничким ефектима, дакле, надмешући се међу собом највише управо у томе, у лепоти књижевне речи. То што они истичу при том различита

поетичка усмерења, естетичка мерила, не слаби тај еволутивни замах, но га само обогаћује, доносећи нове књижевне конвенције и норме, нова језичка и уметничка средства и поступке обликовања.

Више генерација неомодерниста и експериментатора у књижевном стварању добијају главну реч током педесетих и шездесетих година 20. века. Иновације у обради ратне тематике праве Д. Ђосић, М. Лалић, А. Исаковић, В. Десница, М. Селимовић, а О. Давичо експериментише још и литерарним формама и поступцима обликовања. Њима се одмах придружују својим модернистичким продорима, не само у тематици, већ и новим сензибилитетом и све већом естетизацијом књижевног стварања: П. Угринов, М. Булатовић, В. Попа, Б. Миљковић, С. Раичковић, И. Лалић, Б. Радовић и други.

Недуго затим, већ током шездесетих година, у све бржој матици књижевне еволуције, јављају се нови, све разноврснији списатељски гласови, са новим усложњавањима и литерарних поступака и уметничког доживљаја стварности, заговорници пуне уметничке иманенције и аутономије у књижевности, од Д. Киша, М. Ковача, Б. Пекића, до Ж. Павловића, А. Вукадиновића, Ј. Симовића, Б. Петровића, М. Бећковића, на пример, који ће демонстрирати многе могућности супериорног литерарног имагинирања, односно, све опорије и непосредније уметничке слике света, или пак све бујнијег литерарног израза.

А већ седамдесетих година, овим писцима ће се придружити, такође, на трагу наглашеног литерарног иновирања, мада истичући сасвим супротне поетичке предзнаке, а показујући посебно бујност језичке инвенције, писци нове генерације, који или праве заокрет према стварносном обликовању слике света: В. Стевановић, М. Савић, М. Јосић Вишњић, истовремено, идући и за свакојаким појачањима уметничких ефеката, било упрошћавањем и редуковањем, било комбиновањима уметничких средстава и поступака, све до стварања за свако дело посебне форме, односно, посебног ауторског „писања”, то јест, властитог књижевноуметничког дискурса. Врло брзо то усмерење поткрепиће особеним доприносима и писци нове генерације Р. Бели Марковић и Н. Тадић, Д. Албахари, а мало касније и Д. Ј. Данилов и други.

А онда, не супротстављајући се никоме, и изнова обнављајући позивање на европске и светске књижевне токове, где су се у међувремену, а после дуже временске паузе, догодиле извесне поетичке иновације, и код нас ће током осамдесетих година избити у први план писци постмодернисти, од којих ће М. Павић постићи прворазредну релеванцију и на европској и светској књижевној сцени, а Д. Албахари, С. Басара, Ј. Аћин, М. Пантић, на пример, остати у првим редовима књижевне еволуције и током деведестих, када неприметно, али све сигурније долазе до преимућства наши оригинални протагонисти

иреалистичке поетике Г. Петровић, Н. Митровић, и неки још млађи, који ће насупрот Павићевим доследно постмодернистичким, отворити књижевној уметности нека друкчија врата за 21. век. Јер међу писцима свих генерација наћи ће се понеки који ће дати свој допринос иреалистичкој поетици и пракси иновирања, од П. Угринова, Р. Б. Марковића, Ј. Аћина, С. Басаре до Д. Ј. Данилова, тако да ће на крају века иреалистичка књижевност добити превагу у матици књижевне еволуције и тиме обележити прелазак из 20. у 21. век.

Овако динамична и континуирана, доследна и плодносна развојна линија српске књижевности у 20. веку, која има своје корене и неку деценију пре, дакле, већ у завршној деценији 19. века, а продужава се, како се данас може видети, и у прву деценију у 21. века, обавезује књижевне историчаре да своје димензионирање и периодизацију, и целокупну структурну схематизацију 20. века изведу полазећи управо од те еволутивне линије, од тога развојног књижевно-уметничког успона који српска књижевност остварује све то време: стварања на начелима књижевноуметничке иманенције и аутономије.

Дакле, било би неоправдано у књижевноисторијским истраживањима сводити 20. век, чак и у друштвеноисторијским схематизацијама само на југословенско доба 1918–1991, а предјугословенско доба припојити 19. веку, односно, постјугословенско доба оставити за 21. век. Много је подстицајније посматрати 20. век као јединствену целину у историји српске књижевности. А ако би разликовање три периода, а на основу друштвено-политичких процеса и промена у политичкој историји српског народа могло, уопште, да послужи и у књижевноисторијским проучавањима, онда би их, свакако, требало посматрати сва три заједно и то управо тако, као друштвено-историјску схематизацију, значи, помоћну, ванлитерарну, и која може имати релеванцију по схематизацији ширег друштвеног, политичког, цивилизацијског контекста у коме се развијала српска књижевност у 20. веку.

Једно такво, приступно, или уводно сегментирање 20. века у целини, и то његовог друштвено-политичког контекста, уколико се управо друштвено-политичким токовима и преокретима даје предност над књижевним токовима, може се извршити помоћу диференцирања три парцијалне схематизације, тако што би се издвојили предјугословенско доба 1901–1918, југословенско доба 1918–1991. и постјугословенско доба 1991–2000, уз допунско диференцирање у југословенском добу два саставна периода 1918–1945. и 1945–1991. Уколико се начелно даје предност књижевним токовима над друштвено-политичким контекстом, онда је боље одустати од те троделне периодизације друштвено-историјских токова, па и те схематизације ширег контекста правити према најширим оквирима, културолошким и цивилизацијским, а не само друштвеним и идеолошко-политичким, а

димензионирано у склопу књижевноисторијске периодизације, то јест, за сваки сегмент у њој. У сваком случају, књижевноисторијску периодизацију треба правити превасходно према књижевним чињеницама и критеријумима, усредсређујући се на промене у књижевном животу, односно, у књижевној еволуцији и књижевној продукцији и уметничким дометима током 20. века.

Као што то показују досадашњи покушаји књижевноисторијских схематизација, нарочито, прве половине 20. века, нису ретка подударња књижевних и ванкњижевних разлога за разграничења међу периодима, али предност припада књижевном мерилу, то јест, критеријуму довољних књижевних разлога за разграничење књижевноисторијских периода, дакле, полазећи од највећих историјских догађаја, а пресуђујући према књижевној еволуцији, према највећим књижевним променама и дометима.

Извесно је, међутим, да књижевна периодизација 20. века не би била оправдана ако би почивала на разликовању само три периода, јер је књижевна еволуција и продукција српских писаца била много динамичнија и разноврснија да би троделна подела потпуно одговарала. Када је књижевноисториографска грађа тако обимна и разноврсна, као што је то у 20. веку српске књижевности, књижевна периодизација би се тешко могла свести на два или три периода, мада не би одговарало самој грађи да периодизација буде превише уситњена.

Књижевни живот, у коме учествује на хиљаде и хиљаде писаца, преко хиљаду књижевних критичара, теоретичара и историчара, књижевна еволуција у чијој мatici се непрестано надмеће и смењује, али и упоредо постоји, на десетине различитих књижевних покрета, поетичких и естетичких програма и усмерења, књижевна продукција у којој настаје на стотине хиљада књижевних дела, објављених у посебним књигама, зборницима, часописима, новинама и другим публикацијама, све то, заједно са свим осталим књижевним феноменима који су се појавили у српској књижевности током 20. века, свакако, чини прилично обимну грађу, заправо, недогледан предмет који треба обрадити књижевноисторијски, што значи као јединствену целину, у којој сваки саставни елемент има своје место и значај, не према неким спољашњим мерилима и другим контекстима, већ управо према тој целини чији је саставни део, а која се може реконструисати и сазнати једино у систематизованом књижевноисторијском приступу и истраживању.

Један од првих корака у књижевноисторијском сазнавању српске књижевности у 20. веку јесте периодизација, то јест, на књижевним чињеницама, разлозима и аргументима засновано сегментирање те обимне грађе. Књижевна периодизација, међутим, не би могла бити пука физичка подела на периоде, доба, или епохе, то јест, на веће или

мање временске одсечке у хронолошкој сукцесији. Књижевна периодизација има смисла утолико уколико је разликовна процедура књижевно заснована и књижевноисторијски индикативна. Таква периодизација стогодишњег књижевног стварања може да се добије у сложеној интерференцији књижевних чињеница и феномена према њиховим сличностима и разликама, ради што потпуније и подробније дескрипције, идентификације, верификације и вредновања целокупне грађе. Периодизација је много више груписање, упоређивање и распоређивање него пуко временско сегментирање књижевне грађе. Добра периодизација биће она која омогући најконзистентније селективно диференцирање, груписање и распоређивање књижевних чињеница према њиховим књижевноуметничким својствима, еволутивној улози и ефектима у књижевном животу и активном суделовању у стварању књижевне традиције. У књижевној историји, дакле, период не означава само временски сегмент, већ много више селекцију структурно (поетички и уметнички) повезаних (сродних) књижевних чињеница (феномена) који се могу издвојити као посебна књижевноисторијска јединица (период, фаза, доба, епоха) у развоју и трајању једне књижевности.

Периодизацију књижевности, осмишљавају две основне индикације, или дефиниције: временска (хронолошка) и књижевноуметничка (поетичка). Сваки период је одређен својим временским простирањем (оквиром) и поетичком структуром и уметничком спецификацијом (књижевноуметничком посебношћу). Извођење књижевне периодизације у много чему личи на процес кристализације или дестилације чија је сврха издвајање из аморфне материје књижеве продукције доминантних књижевних феномена и то по мерилу књижевноуметничке посебности и вредности.

У свом резултату сваки покушај истраживања и израде књижевне периодизације своди се на сегментацију и књижевноуметничку спецификацију временског периода о којем је реч, у овом случају 20. века, а у свом најсажетијем облику на посебне временске одсечке са књижевноисторијским називима, што се све може обликовати и као табела, или кратки преглед. Ипак, неупоредиво је важнија њена унутрашња књижевноуметничка диференцираност, односно, поетичка утемељеност и семантичка одређеност, која може бити толика да се из периодизације могу изводити поуздана разграничења и пуније књижевноисторијске схематизације и конкретизације као што су класификације и типологије, које подразумевају подробнију разраду и аргументацију.

Према томе, периодизација 20. века српске књижевности, би требало да обухвати цео двадесети век, са дифузним прелазним периодима на почету и на крају века, затим да доследно прати главни раз-

војни процес, а то је процес књижевног стварања на начелима књижевноуметничке иманенције и аутономије, наравно, не превиђајући неке периоде слабљења тог процеса изазване великим ратним страдањима и поремећајима у друштвеном и културном развоју, као што се то догодило током Првог, па онда и током Другог светског рата. Таква периодизација се може свести на седам главних периода или доба.

Први период траје до завршетка Првог светског рата 1918. године и пошто је то био период модернизације српске књижевности, могао би се назвати **Модернизација књижевности**, са конкретизацијом **Српска модерна**.

Други период обухвата време између два светска рата, од 1918. до 1941. године и могао би се тако и звати, значи, **Књижевност између два светска рата**, што је више календарско, него књижевно одређење. Да би добио пуну књижевноисторијску одређеност, тај назив би могао да добије допунску конкретизацију набрајањем главних књижевних токова и усмерења, међу којима, свакако, се издвајају: **Српски експресионизам, Зенитизам, Хипнизам и неоромантизам, Српски надреализам, Фолклорни модернизам, Покрет социјалне литературе, Ратна књижевност и Традиционалистичка књижевност**. У књижевноеволутивном смислу овај период, нарочито, првих десетак година, обележава интензивно модернистичко трагања за што продорнијим поетичким идејама и програмима, које прелази у авангардистичко форсирање књижевне еволуције, тако да би се та деценија могла издвојити као први део овог периода под називом, **авангардистички модернизам**.

За време Другог светског рата и пет-шест послератних година књижевни живот се своди на пригодну, околиналну, продукцију, што значи да и поред тешких прилика, књижевно стварање не престаје, па нема разлога ни за превиђање тога периода, ни за половично решење да се ратне године придодају уз међуратни период, а послератне, евентуално, другој половини века, када је књижевно стварање увелико друкчије. Околност да на почетку послератног периода И. Андрић објављује своје чувене романи и књигу приповедака сведочи и о извесној хаотичности и парадоксалности књижевног живота у годинама великих друштвено-историјских преокрета. Зато нема разлога да се ратне и послератне године споје у један период, већ су то два посебна, најкраћа, периода, који се не морају означавати књижевним спецификацијама, већ друштвено-историјским: тако да се издвоји **трећи период** под ранијим али допуњеним називом **Књижевност НОБ-е и под окупацијом**, а **четврти период** да добије једноставан назив **Послератна књижевност**.

У другој половини 20. века српска књижевност доживљава свој највећи и најбржи еволутивни развој, прави процват, који карактерише

динамичан књижевни живот, интензивно стваралачко надметање међу најдаровитијим писцима, обимна и разноврсна књижевна продукција разноликих и несумњивих достигнућа, бујна стваралачка и уметничка имагинација и језичка креативност.

У поређењу са књижевним стварањем прве половине века, књижевна еволуција у другој половини је оскуднија у авангардистичким прокламацијама и програмима, али и те како богатија у уметничким остварењима и донетима. Као да су модернистичке и авангардистичке тенденције из прве половине века, тек у другој почеле да дају резултате, што се може схватити и као потврда континуитета књижевне еволуције и поетичког јединства 20. века који је, дакле, протекао као, досад, најдинамичније и најплодоносније столеће у историји српске књижевности.

Периодизацију друге половине 20. века теже је извршити него што је то случај са првом половином, не само због тога што је досад било мање књижевноисториографских истраживања тих пет деценија, већ још више због квантитета продукције, динамичности развоја и квалитета уметничких остварења.

Комбиновањем временских (по деценијама) и књижевних одређења (пре свега по књижевној продукцији), могла би се начити једна огледна периодизација друге половине 20. века, у продужетку започете књижевноисториографске периодизације минулог века.

Пети период би био најдужи у овој сегментацији двадесетог века српске књижевности и обухватио би три деценије, од 1950. до 1980. године, а могао би се окарактерисати књижевноисторијском квалификацијом нове модернизације књижевности, која се састоји у све већој естетизацији, заснованој на поетици и пракси књижевноуметничке иманенције и аутономије, али проблем је назив који би то могао најбоље да изрази; да ли **Естетизација књижевности**, или **Иманетничка књижевност**, или пак неки други назив. Још већи проблем су конкретнији називи за најзначајније књижевноуметничке и поетичке тенденције и домете у тих, доиста, плодноних тридесетак година. Свакако би ту било места за следеће називе, **Нова ратна књижевност**, **Неосимболизам**, **Неоекспресионизам**, **Егзистенцијалистичка књижевност**, **Књижевноуметничка апстракција**, **Језикотворна књижевност**, **Сигнализам**, **Стварносна проза**, **Имагинативна књижевност**, **Литерарна деконструкција**. Уз све то, биће потребно бар пет-шест назива за досад књижевноисторијски недовољно диференциране еволутивне тенденције и списатељске праксе које су се развиле током петог периода.

Шести период је краћи јер обухвата десетак година између 1980. и 1990. године, када у књижевној еволуцији доминира метапоетичка књижевна пракса, тако да би ту могао да се употреби назив

Метапоетичка и жанровска књижевност, или **Постмодернистичка књижевност**, који би имао две посебне конкретизације, једну за постмодернистичко писање **Српски постмодернизам**, другу за жанровску књижевност, која се, такође, афирмише у то време, нарочито у жанровима научне фантастике, па отуд и назив за тај део књижевне продукције **Српска научна фантастика**.

Седми период, који почиње са последњом деценијом и прелива се у 21. век, па је као и први период, дифузни заједнички период између два века, је период кад књижевно стварање опада по обиму, па донекле и квалитету продукције, углавном, због нових ратних сукоба, нових ратних страдања, али када главни еволутивни ток који је доминирао целим двадесетим веком, даје нови изданак, највиталнији израз књижевне инвенције и самосвести: иреалистичку поетику и праксу књижевног обликовања, тако да је најадекватнији назив за овај период **Иреалистичка књижевност**.

У табеларном приказу ова периодизација српске књижевности 20. века имала би следеће сегменте и називе:

- ~1901–1918. Модернизација књижевности
 - Српска модерна
- 1918–1941. Књижевност између два светска рата
 - Српски експресионизам
 - Зенитизам
 - Неоромантизам и хипнизам
 - Српски надреализам
 - Покрет социјалне литературе
 - Фолклорни модернизам
 - Ратна књижевност
 - Традиционална књижевност
- 1941–1945. Књижевност током НОБ-е и под окупацијом
- 1945–1950. Послератна књижевност

- 1950–1980. Естетизација књижевности (Иманентистичка књижевност)
 - Нова ратна књижевност
 - Неосимболизам
 - Неоекспресионизам
 - Егзистенцијалистичка књижевност,
 - Књижевноуметничка апстракција
 - Језикотворна књижевност
 - Сигнализам
 - Стварносна проза
 - Имагинативна књижевност
 - Литерарна деконструкција

1980–1990. Метапоетичка и жанровска књижевност
(Постмодернистичка књижевност)
Српски постмодернизам
Српска научна фантастика
1990–2000. ~ Иреалистичка књижевност

ЛИТЕРАТУРА

- R. Vučković, *Moderni roman dvadesetog veka*, Sarajevo, 2005.
Исти, *Srpska avangardna proza*, Београд, 2000.
З. Гавриловић, *Српска Модерна*, Сарајево, 1960.
Ј. Делић, *Српски надреализам и роман*, Београд, 1980.
Исти, *О поезији и поетици српске модерне*, Београд, 2008.
Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд, 2002.
Исти, *Пут српске књижевности*, Београд, 1996.
Исти, *Српски роман 1800–1950*, Београд, 1981.
Б. Јовић, *Лирски роман српског експресионизма*, Београд, 1994.
С. Кораћ, *Српски роман између два рата 1918–1941*, Београд, 1982.
S. Ž. Marković, *Srpska književnost između dva svetska rata*, Београд, 2004.
Међуратна српска књижевност, Зборник Института за књижевност и уметност, Београд, 1983.
П. Милосављевић, *Систем српске књижевности*, Београд, 2000.
П. Палавестра, *Историја модерне српске књижевности*, Београд, 1995.
Исти, *Послератна српска књижевност*, Београд, 1972.
П. Петровић, *Авангардни роман без романа*, Београд, 2008.
Р. Роровић, *Istorija jugoslovenske književnosti*, Београд, 1923.
М. Савковић, *Југословенска књижевност*, Београд, 1954.
Ј. Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Београд, 1914.
Б. Стојановић Пантовић, *Српски експресионизам*, Нови Сад, 1998.
Г. Тешић, *Српска авангардна књижевност у полемичком контексту*, Нови Сад, 1991.
Исти, *Српска књижевна авангарда*, Београд, 2009.

Stojan Đorđić

**20TH CENTURY SERBIAN LITERATURE.
AN ATTEMPT OF PERIODIZATION**

Summary

The author considers a starting hypothesis for a literary-historiographical periodization of 20th century Serbian literature. The idea to reduce the 20th century to its middle seventy-five-year period (1914–1989), launched by some theoreticians and historians in their geopolitical schematizations of global social and political events of the past century does not seem suitable or justified for the study of 20th century Serbian literature, in which both the first fourteen years and the last ten odd years represent a continuity, rather than a discontinuity, with the middle period. The introductory segmentation of the 20th century as a whole, in particular of its social and political context, if one favours this context over literary currents, may be carried out via three preliminary schematizations, in which one finds the pre-Yugoslav period 1901–1918, the Yugoslav period 1918–1991, and the post-Yugoslav period 1991–2000, where, additionally, one should also distinguish between two separate periods in the Yugoslav period 1918–1945 and 1945–1991. If one opts for the principle of favouring literary currents over the social and political context, it would be better if one should make this contextual schematization in structural unity with culturological and civilizational aspects within literary theoretic periodization, i.e. for each of its segments. The author believes that, in any case, the periodization of literary history should be made predominantly according to literary facts and criteria, by focusing on changes in literary life, i.e. the literary evolution and literary production during the 20th century, and thus singles out seven periods: The Modernization of Literature 1901–1918, Literature between the Two World Wars 1918–1941, Literature of the Struggle for Liberation and under Occupation 1941–1945, Post-War Literature 1945–1950, Aestheticization of Literature (Immanentistic Literature) 1950–1980, Metapoetic and Genre Literature (Postmodernism) 1980–1990, and Unrealistic Literature 1990–2000.

Светлана Милашиновић¹

Матица српска Нови Сад

Лексикон писаца – Лексикографско одељење

РЕЛИГИОЗНОСТ КАО ЈЕДАН ВИД ТУМАЧЕЊА ПОЕТИКЕ МОМЧИЛА НАСТАСИЈЕВИЋА

САЖЕТАК: Религија код Настасијевића има функцију да одговори на многа егзистенцијална питања и проблеме који муче човека у његовом како духовном, тако и материјалном свету. У том правцу размишља и Љубомир Симовић („Лирски кругови Момчила Настасијевића”, *Дупло дно*, Београд 2001, стр. 227-255) тврдећи да Настасијевић сматра да се проблеми егзистенције решавају на нивоу религије а не историје, те из тог разлога варијације кључних библијских мотива заузимају централно место у његовом стваралачком опусу: Откровење Јованово (песма „Предвечерје”, циклус *Бдења*), Књига пророка Јоне (песма „Родитељу”, циклус *Бдења*), Књига Постања (песма I, циклус *Речи у камену*), Безгрешно зачеће (песма „Вест”, циклус *Магновења*), а називи прва три циклуса *Јутарње*, *Вечерње*, *Бдења* више су него јасна асоцијација на богослужбени канон. Следећи траг Љубомира Симовића, покушаћемо да на примеру симболике бројева и библијске семантике покажемо значај хришћанске, али и предхришћанске тематике у Настасијевићевом стваралаштву. У овако датом кључу треба ишчитавати и четрнаест есеја из одељка *Есеји о уметности и књижевности* четврте књиге *Сабраних дела Момчила Настасијевића* у редакцији Новице Петковића, јер су они, верујемо, ништа друго до права потврда Настасијевићеве тезе по којој је уметност у потпуности изједначена са религијом.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: религија, уметност, традиција, бројеви, Питагорејци, Библија, поезија, есеји, семантика биља, цикличност.

„У почетку беше Реч, и Реч беше у Бога, и Реч беше Бог. Она беше у почетку у Бога. Све је кроз њу постало, и од онога што је постало ништа није постало без ње. У њој беше живот, и живот беше светлост људима. Светлост заблиста у тами, и тама је не обухвати”²

Преиспитујући увек актуелну проблематику утврђивања природе односа уметности и религије, Мирча Елијаде³ приметио је да је основна функција уметности да преведе религијско искуство и метафизичку концепцију света и људског постојања у конкретну, тј. репрезентативну форму (без обзира да ли је реч о примитивној, фолклорној уметности или филозофском систему). Према томе, сваки религијски израз у уметности представља сусрет између човека и божанског. У

¹ smilasinovic2@gmail.com

² *Јеванђеље по Јовану*; 1,2, 3, 4, 5

³ Мирча Елијаде, *Симболизам, свето и уметности*, Гутенбергова галаксија, Крушевац 2006.

древним периодима културе бележи се да божанско може бити манифестовано и у природним објектима (камење, биље...)⁴ и у разним деловима универзума (рај, звезде, водена бића...)⁵. Средњи век доноси откриће о постојању духовног човека (божанско се испољава кроз лик бого-човека, Исуса Христа),⁶ док је епоха ренесансе установила везу између природе и човека, да би нововековна антропологија спојила све то, и успоставила чврсту веру у људску културу и природног човека.⁷

Видимо да је предмет интересовања и религије и уметности у ствари човекова природа. То нас води ка закључку да је природа ништа друго до савршено уметничко дело, те идеја о јединству материјалног и духовног коју је утемељила нововековна антропологија, постаје основа за модерну концепцију о целовитости уметности и њеном јединству са религијом: "Ако је живот недељив, онда материјално и духовно јесу, упркос свим противностима, битни делови живота, људске егзистенције и природе уопште. И уметност то изузетно показује: постоји мноштво прелаза материјалног у духовно; а потом, у уметничким делима, у њиховим духовним сферама, успостављени су многобројни односи прелаза и преноса између тзв. чулног и спиритуалног, успостављене су, у ствари њихове поетске хармоније."⁸

Од изласка песничке збирке *Пет лирских кругова* (1932) па све до смрти (1938), Настасијевић је забринут над судбином модерног човека, јер је у потпуности свестан опасности великог отуђења које различитим достигнућима модерног доба (у првом реду техничким) прете том човеку. Спас види у Христу: „Јер ко је Христос ако не, у последњем тренутку и са чудном тачношћу поклапања времена и про-

⁴ О манифестовању божанског кроз објекте из природе у Настасијевићевом стваралаштву биће речи нешто касније у овом раду.

⁵ Присетимо се Настасијевићеве песме "Вест" (циклус *Речи у камену*) у којој имамо паганску верзију мотива свете свадбе - припрема земље за свети брак из кога ће понићи и сношај са небом.

⁶ Настасијевићев есеј "У одбрану човека" (први пут објављен у часопису *Пут* 1933. године) говори о томе да човека може да брани и одбрани једино Богочовек, а то је нико други до Исус Христ. Потврду овим тврдњама проналазимо у песмама "Струна" (циклус *Магновења*) и у X песми циклуса *Речи у камену*.

⁷ Борђе Ј. Јанић у тексту "Бог у поезији Момчила Настасијевића" (*Теолошки погледи*, год. IV, бр. 1, Бг 1971, стр. 63-74) уочио је да је Настасијевић религиозну проблематику посматрао уско везано са животним проблемима човечанства: "За њега је светска култура била једно велико море а сваки народ река која утиче у њега. Свака река уноси у море своје специфичне састојке чинећи на тај начин морску воду интересантнијом. Самородност културног наслеђа једног народа је најважнији елемент приликом оцењивања вредности једне културе. Тако Настасијевић пише у есеју "За матерњу мелодију": *Свима припада само ко је кореном дубоко у родно тле. Јер општечовечанско у уметности колико је цветом изнад толико је кореном испод националног.*" (стр. 65)

⁸ Славко Леовац, "Момчило Настасијевић: Песник духовних виђења и сржи", *Поезија и традиција*, Српска књижевна задруга, Београд 1995, стр. 186

стора, *остварени лик човека*; кад је изгледало да ће наше самонамучено биће до у корен упропастити себе, с једне стране скамењеном лажју једне оклоп-врлине; с друге, изопаченим начелом живота, разорном слашћу сумње; да угушив себе собом, остане од човека само тврди оклоп; да изопачио се у сопственог црва, самом себи најслађи, разједа се до пуног самоуништења.”⁹, а једини излаз у уметности просветљеној Богом: ”Човек је ту истакнут у први план. Дате му циновске размере. Све остало, и природна појава, и твар, само је саставни, само неумитни део њега. Од њега тек настаје права драма. Драма у Богу, једини пут у суштину, неизбежан људском створу.”¹⁰

Видимо, дакле, да се Настасијевић залаже за уметност која је сама по себи једнака религији, а није у потпуности религиозна по свом садржају (то нам јасно наговештава и горе наведени цитат из текста „Неколике белешке о Достојевском”, јер ако је човек истакнут у први план, онда је то изванатан од религије где је у првом плану Бог). Најбољи пример је песма ”Храм” (циклус *Магновења*). Упркос наслову који на први поглед недвосмислено указује на чињеницу да пред собом имамо песму религиозног садржаја, с једне стране то је песма о пропасти човечанства, а са друге стране то је песма о животу и удесу рађања.

Читајући на овај начин песму ”Храм”, долазимо до закључка да религија код Настасијевића има функцију да одговори на многа егзистенцијална питања и проблеме који муче човека у његовом како духовном, тако и материјалном свету. У том правцу размишља и Љубомир Симовић¹¹ тврдећи да Настасијевић сматра да се проблеми егзистенције решавају на нивоу религије а не историје, те из тог разлога варијације кључних библијских мотива заузимају централно место у његовом стваралачком опусу: Откровење Јованово (песма ”Предвечерје”, циклус *Бдења*), Књига пророка Јоне (песма ”Родитељу”, циклус *Бдења*), Књига Постања (песма I, циклус *Речи у камену*), Безгрешно зачеће (песма ”Вест”, циклус *Магновења*), а називи прва три циклуса *Јутарње*, *Вечерње*, *Бдења* више су него јасна асоцијација на богослужбени канон.

Следећи траг Љубомира Симовића, покушаћемо да на примеру симболике бројева и библијске семантике покажемо значај хришћан-

⁹ Момчило Настасијевић, ”У одбрану човека”, *Есеји, Белешке, Мисли*, Сабрана дела Момчила Настасијевића, књ. IV, прир. Н. Петковић, Дечје новине - Српска књижевна задруга, Горњи Милановац - Београд 1991, стр. 73

¹⁰ Момчило Настасијевић, ”Неколике белешке о Достојевском”, *Есеји, Белешке, Мисли*, Сабрана дела Момчила Настасијевића, књ. IV, прир. Н. Петковић, Дечје новине - Српска књижевна задруга, Горњи Милановац - Београд 1991, стр. 60

¹¹ Љубомир Симовић, ”Лирски кругови Момчила Настасијевића”, *Дупло дно*, Београд 2001, стр. 227-255

ске, али и предхришћанске тематике у Настасијевићевом стваралаштву.

Ако пажљивије погледамо Настасијевићев поетски опус¹² уочићемо да његових *Седам лирских кругова* (*Пет лирских кругова*, *Магновења*, *Одјеци*)¹³ садрже укупно 75 песама распоређених на следећи начин: *Јутарње* и *Вечерње* имају по 9 песама, *Бдења* и *Магновења* по 13, *Глухоте* 10, *Речи у камену* 14, а *Одјеци* само 7.

Бројеви су по мишљењу Питагорејаца (VI век пре Христа) својеврсни кључ за одржавање хармоничних односа у космосу, те због тога представљају и симболе божанског поретка света (дакле незаобилазан су фактор у тумачењу саме религије). У овом контексту можемо тумачити и Настасијевићев поетски опус – Број девет као последњи у низу бројева истовремено заокружује животни циклус и најављује почетак новог. Стога, у свом основном значењу и садржи идеју поновног рађања и клијања (Жена носи девет месеци; Богиња Лета трпи порођајне болове девет дана и ноћи; Зевс је створио девет муза током девет љубавних ноћи). У првом циклусу *Јутарње*, Настасијевић се руководи изворним значењем броја девет – све је процват, рађање, зора (о томе сведоче и нелични наслови песама који потичу из природе: ”Фрула”, ”Јасике”, ”Извору”, ”Румена кап”, ”Зора”, ”Ђурђевци”, ”Сан у подне”, ”Грозд”, ”Дафина”). Доминирају ведри тонови, основна боја је бела – боја живота.¹⁴ Последња песма овог циклуса (”Дафина” – названа по цвету који наговештава близину смрти, јер се сади на гробовима; верује се да расте у самом средишту раја, а под њим је смештена постеља посута сваковрсним биљем, у првом реду босиљком и

¹² У овом раду приликом навођења и цитирања Настасијевићеве поезије користиће се следеће издање - Момчило Настасијевић, *Поезија*, Сабрана дела Момчила Настасијевића, књ. I, прир. Н. Петковић, Дечје новине - Српска књижевна задруга, Горњи Милановац - Београд 1991

¹³ Настасијевић је за живота објавио само једну збирку песама, *Пет лирских кругова*, и то у сопственом издању (Београд 1932, штампарија ”Дом малолетника”). Ово издање служило је као подлога за каснија прештампавања лирских кругова - *Јутарње*, *Вечерње*, *Бдења*, *Глухоте* и *Речи у камену*. Након песникове смрти, његови пријатељи објављују *Целокупна дела* у девет књига (Београд 1938-1939). Пета књига носи назив *Песме* (садржи *Пет лирских кругова* и још два циклуса, *Магновења* и *Одјеци*, штампана према Настасијевићевој рукописној заоставштини).

¹⁴ „Шта шуме јасике беле,
пречисте горске деве,
сребрне кад им стреле
јутарње сунце хитне,
и зраком кликну шеве?” (”Јасике”, стр. 12)

или

„Хеј, на белом коњу
зори ми зора и девојка.
Стани не мини,
ороси ову жал” (”Зора”, стр. 15)

ружом¹⁵) полако нас уводи у циклус *Вечерње*. Мења се атмосфера, животни пут ближи се крају, те стога број девет овде симболизује крај циклуса, близину смрти. Време је за стезање петље и свођење рачуна (песме "Љиљани", "Биљкама", "Вечерња", "Чесми крај пута", "Позној", "Врбе", "Сутон", "Труба", "Сестри у покоју"). Већ самим насловом прве песме, Настасијевић најављује узвишен и свечан тон који ће пленити свим песмама овог циклуса. Љиљан се зове и богородичин цвет јер је Арханђел Гаврило када је наговестио Девици Марији да ће зачети Исуса, држао баш овај цвет у руци.¹⁶ Настасијевић унеколико одступа од изворног значења које је, као што видимо, позитивно јер најављује радостан догађај, рођење спаситеља, док је с друге стране, код поменутог песника негативно јер се везује за смрт:

„Топи се дан.
По златном одру девице мру,
драгане болу,
сестре моје миле.”¹⁷

Све се смирује, утихњује, уснива,¹⁸ те прелази у самоћу и тишину а напоследку и у смрт која постаје један од основних мотива наредног циклуса (*Бдења*). Овај циклус садржи тринаест песама. Још у Антици овај број сматран је бројем који доноси несрећу (Након што је свој кип додао киповима дванаесторице богова, Филип Македонски убијен је у позоришту). Слично значење проналазимо и нешто касније, у Библији (На последњој вечери Христа са апостолима има укупно тринаест људи – дванаест апостола и Христ; тринаесто поглавље Откровења говори о антихристу и звери¹⁹). Сличну симболику ”злосрећног” броја провлачи у циклусу *Бдења* и Настасијевић. Према томе, већ у првој песми овог циклуса ("Молитва") песник најављује страдање и несрећу²¹ која врхунац достиже у последњој песми – "Роди-

¹⁵ Веселин Чајкановић, *Речник српских народних веровања о биљкама*, Српска академија наука и уметности - Српска књижевна задруга, Београд 1985, стр. 85

¹⁶ Исто, стр. 25

¹⁷ "Љиљани", циклус *Вечерње*, нав. дело, стр. 23

¹⁸ "Сам ја.

Настајем чудно
из овог настајања,
сном те дубље ме све буди" ("Љиљани", стр. 23)

¹⁹ „Видех затим излазити из мора звер која имаше седам глава и десет рогова, и на роговима десет круна, а на главама својим имена хулна". (*Откровење Јованово*, 13)

²⁰ „Јер и пакао је твој,
и пропоје.
Запалим топло из ове опорине тела.
И корен по корен мање
моме страдању" ("Молитва", стр. 35)

тељу”.²² Све умире, и природа (“Мировање дрвећа”, “Сиви тренутак”, “Предвечерје”) и вољена жена (“Госпи”, “Јединој”) и породица (“Гробној”, “Брату”, “Родитељу”). Песник – човек је све више усамљен (“Две ране”, “Осама на тргу”, “Траг”) и окреће се Богу:

„Обол ми пруже, мајко,
по дрхтај Бога
ја њима на дар,
божјак ја распевани.”²³

Усамљеност подразумева тишину која постаје доминантан мотив наредног циклуса (*Глухоте*). Нимало случајно, поменути циклус има десет песама. Овај број су још Питагорејци сматрали симболом универзалног стварања (*тетрактиса* – њему су присезали, њему су се заклињали). Знамо да је Настасијевићев стваралачки принцип тежио да реч разгради на звук. Да би то постигао он прво мора постићи да реч потпуно заћути. Први корак ка томе свакако су песме циклуса *Глухоте*:

„О, не
шапата неспокоју овом,
вапаја не.

И до неба кад,
и пакла,
тежи тим срцу мук.

О мируј,
претешко моје,
ками камена мене,
мукла стено.”²⁴

Број десет између осталог симболише и јединство, целовитост (Десет божијих заповести – само онај ко их се придржава без изузетка може бити у потпуности остварен човек²⁵). У том контексту може се тумачити и број песама у циклусу *Глухоте* (песме немају наслов, већ

²² “Но вољом, те не саздала ме,
Пут отварам, ево,
Себи за уништење,
Нерођен ма за мир.” (Родитељу”, стр. 50)

²³ “Божјак”, стр. 37

²⁴ Песма I, “Глухоте”, стр. 53

²⁵ “Мојсије рече народу: Не бојте се, јер Бог дође да вас искуша, и да пред очима својим имате страх његов, да не бисте грешили”. (*Постање*, 20; 21, 22).

су обележене римским бројевима од један до десет – то нам јасно говори да су у питању делови целине, у овом случају поеме). У календару древног племена Маја, десети дан у месецу означен је као злослутан и злокобан, припада смрти јер долази иза деветог који је познат и као дан болести. На трагу веровања племена Маја је и Настасијевић, и код њега смрт долази иза болести, што је јасно назначено у последњој, десетој песми овог циклуса:

„Бол,
и зацрнело.

Ал' хоћу, јер бива,
рана ли,
дубоко да је жива.

Из пакла овог
за зраку некуд раја.

Из греха
да је неко свет.

И муку овом,
и мутњи,
да није краја.

За благослов тај
на веки, на веки клет.”²⁶

Четрнаест је број смрти (настаје сабирањем броја седам са самим собом, а знамо да је број седам на неки начин најави ”последњих времена” – у Нојевом ковчегу налази се седам чистих животиња; Христа на последњи пут прати седморица ученика. Ако завиримо мало дубље у прошлост сетићемо се и Есхилове трагедије *Седморица против Тебе*). Управо толико песама садржи циклус *Речи у камену*, а нимало случајно истоветан је број есеја о уметности и књижевности објављених у критичком издању *Сабраних дела Момчила Настасијевића* у редакцији Новице Петковића.²⁷ Песник пева о смрти – човека²⁸

²⁶ Песма X, „Глухоте”, стр. 62

²⁷ Српска књижевна задруга је у сарадњи са Дечјим новинама из Горњег Милановца 1991. године објавила *Сабрана дела Момчила Настасијевића* у IV књиге (I - *Поезија*, II - *Драме*, III - *Проза* и IV - *Есеји, Белешке, Мисли*).

²⁸ ”Живоме живо кржави дуг,
брат брата једе,
друга друг.

Једе, а поједене
неманска већ утроба их вари
зле у гору крв.” (песма II, *Глухоте*, стр. 66)

и његовог оствареног лика, Христа.²⁹ Ову идеју разрадиће у потпуности, у есеју ”У одбрану човека”,³⁰ објављеним годину дана након изласка збирке *Пет лирских кругова*: ”Корен, дакле, и добре и зле коби човекове у томе је што, родив се извитоперен, неизграђен, ненађен, на своме неизбежном путу тражења, изгуби се и изопачи, јер се није изградио и нашао.”³¹ јер ”... ко је Христос ако не, у последњем тренутку и са чудном тачношћу поклапања времена и простора, *остварени лик човека*.”³²

Наредна два циклуса (*Магновења* и *Одјеци*) дефинишу коначан песников став, живот је само одјек смрти. О томе нам јасно говори број песама у оквиру циклуса. *Магновења* имају тринаест песама (песник се поново враћа несрећи, усуду и смрти). Миодраг Павловић³³ овај циклус види као неку врсту природног продужетка претходног циклуса (*Речи у камену*). Наиме, Павловић поменути циклус описује као збир појединачних песама сложеније структуре које су изнутра подељене бројевима на одељке тако да свака песма подсећа на структуру циклуса *Речи у камену*, али у малом. Најважније песме овог циклуса су: ”Порука”, ”Пут”, ”Туга у камену”, ”Храм”, ”Речи из осаме”, ”Мисао”.³⁴ Последњи циклус (*Одјеци*) броји укупно седам песама. Рекли смо да је број седам с једне стране број смрти (циклус *Речи у камену*). С друге стране, ово је и број који означава свети дан, намењен одмору (сетимо се овом приликом Старог Завета и прве књиге Мојсијеве *Постање* у којој је забележено да је Бог првих шест дана у недељи стварао свет, док је седмог дана уживао у благодетима свога дела), седам је Христових изрека, седам је чуда. Напоследку, седам је

²⁹ ”Крст на раскршћу
ту наука.

Сина не распесте ви,
распео се сам...” (песма X, „Глухоте”, стр. 74)

³⁰ Рукопис није сачуван па се не зна година његовог настанка, а први пут је објављен у часопису *Пут* (1933/34)

³¹ Момчило Настасијевић, ”У одбрану човека”, *Есеји, Белешке, Мисли*, Сабрана дела Момчила Настасијевића, књ. IV, прир. Н. Петковић, Дечје новине - Српска књижевна задруга, Горњи Милановац - Београд 1991, стр. 72

³² Исто, стр. 73

³³ Миодраг Павловић, ”Момчило Настасијевић”, *Есеји о српским песницима*, Просвета, Београд, 2000.

³⁴ Најважнија песма по нашем мишљењу је ”Туга у камену” која на неки начин представља синтезу основних мотива ранијих циклуса - Тугу усамљеног човека који је изгубио све, и породицу, и Бога, а напоследку и себе, ништа не може да искаже:

”Ни реч, ни стих, ни звук
тугу моју не каза;
а дуге свеудиљ неке
небо и земљу
спаја и спаја лук” (“Туга у камену”, стр. 93)

број који симболизује свеукупност универзума у кретању (4 /земља са четири стране света/ + 3 /небо/), те седам је небеса у којима бораве анђеоски редови (анђели су као што знамо Божија војска, они преносе његове наредбе и бдију над светом). У овом контексту треба посматрати и песме циклуса *Одјеци* – све се поново буди ("Јутро"), оживљавају сећања ("Туга", "Сећање", "Из осаме"), завршава се још једна од многобројних реинкарнација древне приче о надигравању живота и смрти. Песник се опредељује за живот пре свега – изнад религије, историје и мита.

Настасијевићева поетика функционише као и религија, открива истину постојања и вредност ствари. Користећи поменуте библијске мотиве, те формуле преузете из икоса, записа, псалама и стихира (Радуј се, ликуј у песмама циклуса *Речи у камену*, "Мисао" и "Радосно опело" – циклус *Магновења*, "Позној" – циклус *Вечерње*; Алилуја, Хвалите господу у песми "Предвечерје" – циклус *Бдења*) он учвршћује своју тезу о религији која је изједначена са уметношћу: "Стварати, толико је у самом начелу човека да и најмањи стваралачки потез из корена је људског бића и суштински значи рођење из духа. Отуда и сумња у смисао стваралаштва поистоветљује се са сумњом у смисао самог живота."³⁵

У овако датом кључу треба ишчитавати и четрнаест есеја из одељка *Есеји о уметности и књижевности* четврте књиге *Сабраних дела Момчила Настасијевића* у редакцији Новице Петковића, јер су они, верујемо, ништа друго до права потврда Настасијевићеве тезе по којој је уметност у потпуности изједначена са религијом -песникова религиозна размишљања темеље се на три претпоставке, односно три компоненте. Све три претпоставке свој почетни импулс добиле су у Настасијевићевом првом написаном есејистичком тексту "Неколико рефлексција из уметности",³⁶ да би се кроз неколико наредних есеја само продубљивале и уобличавале. Прва говори о томе да су уметници потомци старих врачева, те на тај начин уводи магичност као једну од доминантних особина уметности. Знамо да је магија саставни део религијског обреда примитивних народа, тако да ову тврдњу можемо сматрати првом компонентом Настасијевићеве тезе о једнакости уметности и религије (поменути текст "Неколико рефлексција из уметности"); друга претпоставка односи се на Настасијевићеву дуалистичку

³⁵ Момчило Настасијевић, "Религиозно осмишљење уметности", *Есеји, Белешке, Мисли*, Сабрана дела Момчила Настасијевића, књ. IV, прир. Н. Петковић, Дечје новине - Српска књижевна задруга, Горњи Милановац - Београд 1991, стр. 93

³⁶ Први Настасијевићев есејистички текст "Неколико рефлексција из уметности" написан је 1922. године, а то је година коју неки проучаваоци (П. Милосављевић, М. Павловић, М. Матицки) виде као преломну тачку Настасијевићевог стваралачког опуса, јер управо те године и од тог текста песник дефинитивно раскида са законима предатне поезије и почиње да ради на развоју сопственог стила.

концепцију која кулминира у лику богочовека, који у себи мири наизглед непомирљиве компоненте, добро и зло (текст "Неколике белешке о Достојевском"), то је уједно и друга компонента тезе о једнакости уметности и религије. Трећа и завршна компонента односи се на човеков пут ка коначној самоспознаји који се постиже кроз стварање, а то је једна од основних одлика и религије (Бог као творац света) и уметности (уметник као творац уметничког дела). Ова компонента долази до изражаја у текстовима "О жељи" и "У одбрану човека", да би свој потпуни облик (као коначну потврду тези о једнакости уметности и религије) остварила у тексту "Религиозно осмишљење уметности".

Први есеј зове се "Неколико рефлексција из уметности", а последњи "Религиозно осмишљење уметности". То нам већ довољно говори о цикличном карактеру Настасијевићевог дела. Круг ће се затворити онога тренутка када песник спозна да су од памтивека танке границе између уметности и религије заувек избрисане: "А изнад и испод обојега, високо и дубоко, стоји стваралачки потез, који је сам по себи победа без борбе, јер потврдом себе као апсолутног добра у корену ништи зло, јер у себи носи сву силу отелотворене љубави."³⁷ Остали есеји ("Неколико рефлексција о уметности и уметничком стилу", "Белешке за апсолутну поезију", "За матерњу мелодију", "Белешке за стварну реч", "Белешке за стварну мисао I", "Белешке за стварну мисао II", "Белешке о неопходности израза", "Неколике белешке о Достојевском", "О жељи", "У одбрану човека", "За хуманизацију музике", "Против машинизације уметности") су нека врста путоказа која нам могу помоћи да што потпуније спознамо песникову "религију", односно поетику.

ЛИТЕРАТУРА:

Елијаде, Мирча, „Божанства: уметност и божанско”, *Симболизам, свето и уметности*, Гутенбергова галаксија, Крушевац 2006, стр. 101-113.

Јанић, Ђорђе Ј., „Бог у поезији Момчила Настасијевића”, *Теолошки погледи*, год. IV, бр. 1, Београд 1971, стр. 63-74.

Леовац, Славко, „Момчило Настасијевић: песник душевних виђења и сржи”, *Поезија и традиција*, Српска књижевна задруга, Београд 1995, стр. 181-223.

Настасијевић, Момчило, „Поезија”, *Сабрана дела Момчила Настасијевића*, књ. I, прир. Н. Петковић, Дечје новине – Српска књижевна задруга, Горњи Милановац – Београд 1991.

Настасијевић, Момчило, „Есеји, Белешке, Мисли”, *Сабрана дела Момчила Настасијевића*, књ. IV, прир. Н. Петковић, Дечје новине – Српска књижевна задруга, Горњи Милановац – Београд 1991.

³⁷ Момчило Настасијевић, „Религиозно осмишљење уметности”, *Есеји, Белешке, Мисли*, Сабрана дела Момчила Настасијевића, књ. IV, прир. Н. Петковић, Дечје новине - Српска књижевна задруга, Горњи Милановац - Београд 1991, стр. 96

Павловић, Миодраг, „Момчило Настасијевић”, *Есеји о српским песницима*, Просвета, Београд 2000, стр. 307-351.

Симовић, Љубомир, „Лирски кругови Момчила Настасијевића”, *Дупло дно*, Београд 2000, стр. 227-255.

Чајкановић, Веселин, *Речник српских народних веровања о биљкама*, Српска академија наука и уметности – Српска књижевна задруга, Београд 1985.

Svetlana Milašinovic

RELIGIOSITY AS ONE ASPECT TO INTERPRET THE POETICS OF MOMČILO NASTASIJEVIĆ

Summary

In the writings of Nastasijevic, religion has the function of answering many existential questions and problems troubling man in both his spiritual and material worlds. Ljubomir Simovic (*The Lyrical Circles of Momcilo Nastasijevic*, Duplo dno, Belgrade 2001, pp. 227-255) is of the same opinion, claiming that Nastasijevic believes that existential problems are solved on the level of religion and not history: therefore variations of a number of Biblical motifs take the central place in his creative opus: the Revelation by John (poem "The Eve", *The Vigil Cycle*), the Book of Prophet Jonah (poem "To The Parent", *The Vigil Cycle*), The Book of Genesis (poem I, *Cycle Words in the Stone*), Immaculate Conception (poem "The News", *The Moments Cycle*). The titles of his first three cycles *The Morning*, *The Evening*, *Vigil* serve as more than a mere association to the liturgical canon. Following in Ljubomir Simovic's footsteps, we will try to present the importance of Christian but also pre-Christian subject matter in Nastasijevic's creative work on the example of number symbolism and Biblical semantics. We should read the fourteen essays from the section *Essays on Art and Literature* from the fourth book of *The Collected Works of Momcilo Nastasijevic* edited by Novica Petkovic following the given key points, as in our opinion they present nothing but the true acknowledgement of Nastasijevic's thesis that art is completely leveled with religion.

Јован Пејчић¹

Универзитет у Нишу

Филозофски факултет

Департаман за српску и компаративну књижевност

ЈЕДИНСТВО СРПСКЕ НАЦИОНАЛНЕ КЊИЖЕВНОСТИ

ОСНОВИ, ВРЕДНОСТИ – ТРАЈАЊЕ

Пут Милорада Павића

до *Рађања нове српске књижевности*

САЖЕТАК: У раду се осветљавају настанак и значење главног књижевно-историјског дела Милорада Павића – *Рађања нове српске књижевности*, синтезе претходних његових синтеза о књижевном бароку, класицизму и предромантизму код Срба. Ширина и вредност Павићевог подухвата двоструко су значајни за науку о српској књижевности XVII–XIX века: с једне стране, аналитички је утврђен и научно образложен континуитет нове српске књижевности од њених почетака до данас; с друге стране, нова слика развоја националне литературе отворила је, уједно, на методолошком и теоријском плану, могућност друкчије, нове аксиологије у приступу писцима и делима старих времена, њихове уметничко-мисаоне реактуализације и живог деловања у савремености.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Историја књижевности, српска књижевна историографија, Милорад Павић као историчар нове српске књижевности, периодизација српске књижевности XVII–XIX века: барок, класицизам и предромантизам, *Рађање нове српске књижевности* Милорада Павића.

1.

*Тегобница је работа тумачити тумачења
него тумачити ствари.*

Мишел де Монтењ

1.1. Када, једним погледом уназад, обухватимо рад Милорада Павића на пољу науке о српској књижевности,² намах постаје јасно да он већ у првим објављеним радовима открива природу и одређује смер основних својих интересовања.

¹ pejcic@filfak.ni.ac.rs

² Милорад Павић (Београд, 15. X 1929 – 30. XI 2009) – песник, приповедач, романсијер, драмски писац, историчар књижевности, есејист, преводилац; редовни члан Српске академије наука и уметности. Светску славу донео му је роман *Хазарски речник* (1984). Дела из области науке о књижевности: „*Забавник*” *Вука Караџића* (1969), *Историја српске књижевности барокног доба: XVII и XVIII век* (1970), *Војислав Илић и европско песништво* (1971), *Војислав Илић, његово време и дело* (1972), *Гаврил Стефановић Венцловић* (1972), *Језичко памћење и песнички облик* (1976), *Историје српске књижевности класицизма и предромантизма. Класицизам* (1979), *Историја, стил и стил* (1985), *Рађање нове српске књижевности* (1983).

Та интересовања од почетка су ишла у два правца. Један од праваца тицао се проучавања веза српских писаца са књижевностима европских народа. Други правац водио је истраживању и синтетичкој обради српске књижевности XVII, XVIII и раног XIX века.

И на једном и на другом плану постигао је Милорад Павић крупне научне резултате:

Као компаративист, као проучавалац интерлиментарних повезаности српске књижевности с литературама других народа, он је највише домете остварио делом *Војислав Илић и европско песништво*.³

На подручју пак националне књижевне историографије, круну Павићевих истраживања представља, ван сваке сумње, тротомна његова историја српске књижевности барока, класицизма и предромантизма.⁴

Нас ће овде занимати ово друго, заправо главно поље рада научника Павића.

1.2. Историја *Рађања нове српске књижевности*⁵ дуга је и занимљива; у понечем, она као да је изашла из Павићеве приповедачке радионице.⁶

Прича има две стране.

Начелно и теоријски, Павић је питање стварања нове историје српске књижевности поставио први пут 1961. године. У чланку „Ис-

³ Нови Сад 1971. – Истраживања односа српских писаца, и српске књижевности у целини, према литературама других европских народа одвијала су се досад углавном на двојак начин. Претежнији број радова посвећен је видовима прихватања и одјецима дела великих представника светске књижевности у нашој средини. С друге стране, вршена су испитивања веза српских писаца са страним литературама тако што се полазило од истакнутих стваралаца у нашој књижевности. У овом другом погледу, каже Зоран Константиновић, „најдрагоценији рад [...] свакако је књига Милорада Павића *Војислав Илић и европско песништво*” (З. Константиновић, *Увод у упоредно проучавање књижевности*, Београд 1984, 38–39).

⁴ Београд 1991: *Барок*, 224 стр.; *Класицизам*, 181 стр., и *Предромантизам*, 181 стр. Књиге су се, иначе, појавиле као друга, трећа и четврта свеска дуго планиране колективне *Историје српске књижевности*, чији ће аутори, поред Милорада Павића и Димитрија Богдановића (први том представља његова *Стара српска књижевност*), бити још и Мирослав Пантић, Славко Леовац и Предраг Палавестра.

⁵ Синтеза из које ће, уз минималне прераде и допуне, произаћи назначене књиге о бароку, класицизму и предромантизму у српској књижевности. Објављена је у Београду 1983. године.

⁶ О приповедачу и романсијеру Милораду Павићу вид. посебно књиге: Јован Делић, *Хазарска призма* (Београд 1991), Јасмина Михајловић, *Прича о души и телу* (Београд 1992); Петар Пијановић, *Павић* (Београд 1998); Миливоје Марковић, *Књижевна обмана* (Београд 1999); Сава Бабић, *Милорад Павић мора причати приче* (Београд 2000); Тања Трашевић, *Гамбит принцезе Атех* (Ниш 2003); Јасмина Ахметагић, *Унутрашња страна постмодернизма: Павић* (Београд 2005, ²2009) – и у њима за нашу тему посебно занимљива поглавља, односно запажања о Павићевим књижевнонаучним делима. Због особенога исцртавања ауторскога и људског профила М. Павића, пажњу у овом контексту заслужују и књиге Миливоја Ненина *Стари писац* (2003; Београд ²2006) и Радована Поповића *Први писац трећег миленијума* (2002; Београд ²2009).

торија књижевности – потреба или луксуз?” било је то за њега „питање од општег значаја, и проблем не само стручњака него и друштвени, општекултурни проблем”.⁷ Свој став поткрепио је указивањем на материјалне грешке и празнине, нетачне оцене, теоријску незаснованост примењиваних система периодизације. „У нашим историјама књижевности нема многих писаца”,⁸ истицао је тада Павић, да би на крају закључио како су „објективни услови за стварање једне синтезе данас сазрели”, и да то није „само потреба него и могућ и актуелан посао”.⁹

На „сазреле услове” позваће се Павић и две године доцније, у „Предговору ненаписаној историји књижевности”,¹⁰ расправи која по свему има програмски карактер. Али док се у претходном чланку залагао за стварање нове опште историје српске књижевности, он сада своје захтеве ограничава на књижевност XVIII и XIX века, поклањајући ипак већу пажњу старијем столећу, залазећи штавише – довољно одлучно и са jakim аргументима – и у XVII век.

Такво своје опредељење подупире Павић разлозима којима је тешко оспорити значај дубоке историјске обавезе:

У једној интелектуалној клими где је, под притиском изузетно великих разарања у прошлости, психолошки и други континуитет културног настављања и наслеђивања прекинут, далеки плодни периоди и њихови културни фондови остали су изоловане и замрзнуте вредности прохујалих времена које не учествују довољно активно у формирању живота.¹¹

Није, међутим, текст о којем је реч занимљив само као нов и оригиналан нацрт историје српске књижевности од барока до симболизма. Важност његова читује се на барем још два плана.

Најпре, Павић овде даје тачну оцену стања српске књижевне историографије. У њој су, констатује он, „сви само аналитичари и [...] сви припремају грађу, а нико од ње ништа не гради”.¹²

Други аспект тиче се књижевног и научног баласта наслеђеног из прошлих времена. Од знања филолошког, фолклорног, историјско-

⁷ *Књижевне новине* (Београд), XII/159 (3. XII 1961), 2. – Павићев чланак у неку руку реактуализује „Анкету о историји српске књижевности”, коју је у првим својим бројевима повео београдски часопис *Данас* (вид. бројеве I/1 и 2, од 24. V и 7. VI 1961).

⁸ Исто, 8–9.

⁹ Исто, 9.

¹⁰ *Књижевност* (Београд), XVIII/2 (1963), 97–113.

¹¹ М. Павић: „Од барока до симболизма. Предговор ненаписаној историји српске књижевности”, *Језичко памћење и песнички облик*, Нови Сад 1976, 453.

¹² Исто, 450.

културолошког и философског типа, неки писци се, наглашава Павић, „уопште не могу видети као творци књижевних дела”.¹³

Павићева критика усмерена је, зацело, на све оне историје српске књижевности које су дуго времена, такорећи до јуче, сматране незаобилазним и непоновљивим синтезама српског литерарног наслеђа. Када зато закључи да је „историја књижевности пуна писаца које *треба* читати постала бесмислица”,¹⁴ онда ову Павићеву тврдњу ваља пре свега разумети и као уопштено дату оцену управо тих „заштићених” историја: Новаковићеве,¹⁵ Скерлићевих,¹⁶ Остојићевих,¹⁷ па и оних Павла Поповића.¹⁸

Павићева полемика без ословљавања тиме се, наравно, не завршава. Супротстављање не би било потпуно када он не би изложио сопствену концепцију историје књижевности, онакве какву је „једино могућно писати” – „историје књижевности писаца и дела који се *могу* читати”.¹⁹

Међутим, процес напредовања у прошлост није се одвијао брзином коју је Павић очекивао. Његов „предговор” ненаписаној историји српске књижевности XVIII и XIX века треба зато схватити првенствено као задатак који је он самоме себи поставио, као задатак којег ће се, да и на то скренем пажњу, још читаве две деценије с извесном резигнацијом опомињати.

Ипак, године 1966. појавио се, као трећа књига у колекцији „Српска књижевност у књижевној критици”, зборник *Од барока до класицизма*, који је приредио и предговором, белешкама о важнијим писцима и библиографијом опремио Милорад Павић. Тако су се на једном месту нашли сви релевантни текстови српских и страних аутора о књижевности и културним приликама српског XVII, XVIII и прве половине XIX века.

Но зборник, попут свих подухвата те врсте, ни у чему не премашује досег сличних „књиговезачких синтеза”.²⁰ Наиме, као дело хоће се нешто што се може правдати једино као „дело” нужде. Тога је, уосталом, и сам приређивач био свестан те у предговору упозорава

¹³ Исто, 452.

¹⁴ Исто. Курзив Ј. П.

¹⁵ *Историја српске књижевности*, Београд 1867, ²1871.

¹⁶ *Српска књижевност у XVIII веку*, Београд 1909; *Историја нове српске књижевности*, Београд 1914.

¹⁷ *Српска књижевност од Велике сеобе до Доситеја Обрадовића*, Сремски Карловци 1905; *Историја српске књижевности*, Београд 1923.

¹⁸ *Преглед српске књижевности*, Београд 1909; *Југословенска књижевност*, Кембриџ 1918; *Оглед о југословенској књижевности* (прев. В. Питовић), Београд 1934.

¹⁹ Исто. Курзив М. Павића.

²⁰ Јаусов израз (вид. Ханс Роберт Јаус: *Естетика реценције* /прев. Д. Гојковић/, Београд 1978 38).

читаоца не само на „одсуство правих књижевних синтеза, [које се] осећа јасно кроз целу књигу”,²¹ већ и на то да о нашој књижевности овога раздобља „готово нема правих књижевних оцена”.²²

Али ако Павићеве могућности што се избора прилога тиче нису биле особито богате, важност своме зборнику прибавио је он на другој страни – увођењем специфично литерарне периодизације. По први пут у српској књижевној историографији писци и њихова дела периодизовани су с обзиром на стилске токове којима припадају а не, као што је дотад био случај, по просветитељским, философским или неким другим идејама.

У теоријском и методолошком погледу, био је то несумњиво крупан корак. Од зборника чија намена бејаше првенствено школска више се и није могло тражити, а исправљање других недостатака остало је, што и Павић истиче, као „задатак једне нове историје књижевности”.²³

Без претеривања се може рећи да је ту нову историју књижевности могао, у ондашњим нашим књижевнонаучним приликама, написати само Милорад Павић. И тако је започело: 1970. године појавила се његова *Историја српске књижевности барокног доба (XVII и XVIII век)*.²⁴

Тиме је „задатак”, наравно, само делимично био испуњен, и Павић стога, у предговору за друго, донекле измењено и допуњено издање зборника *Од барока до класицизма*,²⁵ ублажује, до извесне мере, тон своје резигнације: написана је историја српске барокне књижевности, али – додаје – још увек „немамо модерног прегледа који би се бавио књижевним класицизмом”.²⁶

Тешко је отети се утиску да је Павић већ почетком шездесетих година одредио себи циљ, а да су повремена критичка разматрања темељних питања и нерешених проблема у науци о српској књижевности од XVII до XIX столећа била пре свега својеврсно рашчишћавање терена за другачију, модерну, његову историју тих литерарних епоха. Како иначе објаснити чињеницу да се помињани „модеран преглед” класицистичке књижевности у Срба појавио само неколико година доцније – из пера, разуме се, Милорада Павића.²⁷

Мистификације павићевског типа (хоћу да кажем: „мистификације” каквима обилује проза Павићева) склапају и ову његову књигу.

²¹ М. Павић: „Предговор”, *Од барока до класицизма*, Београд² 1973, 7.

²² Исто.

²³ Исто, 8.

²⁴ Београд 1970.

²⁵ Београд 1973.

²⁶ *Од барока до класицизма*, 8.

²⁷ Мислим на *Историју српске књижевности класицизма и предромантизма. Класицизам*, Београд 1979.

Она се, у ствари, бави појавама и делима карактеристичним за раздобље којем, поред класицистичке, припада још једна стилска формација српске литературе – предромантизам. Међутим, о самој предромантичарској књижевности мало је ту речено – у вези с њом расправљена су једино начелна питања. Синтетичка обрада овога тока у историјском развоју српске књижевности могла је постати предмет само нове, засебне књиге. „Да ли ће ту нову књигу – овим речима Павић завршава своју другу историју – дати писац претходне две или неко други, показаће време.”²⁸

Релативизам уткан у Павићев самоисказ показаће се – што је, уосталом, био случај са свим његовим ранијим иступима сличне садржине – неоснованим, и чак безразложним. Та засебна књига посвећена српском књижевном предромантизму на крају се ипак појавила.²⁹

Али ову књигу донела је, заправо, већ трећа синтеза Милорада Павића, објављена под насловом *Рађање нове српске књижевности*,³⁰ и тада је изгледало да је Павићев историчарски пројекат њоме коначно приведен крају. Објашњење самог аутора водило је, коначно, ка таквом закључку:

Могле би се замислити две засебне књиге у које би стилови доба просвећености [...] били засебно размотрени као историја класицизма и историја предромантичке књижевности. То би, међутим, читаоца одвело далеко од истине: јер, право стање у српској књижевности се може сагледати само уз поштовање чињенице да се ова два стила развијају напоредо, уз узајамне утицаје који су их мењали, снажили или слабили.³¹

1.3. Друга страна приче, према којој се, иначе, приказана „спољна историја” односи као одраз у огледалу, свакако је значајнија и заслужује већу пажњу. Павића овде видимо у његовој историчарској, научној радионици.

Први траг који упућује на то да ће опредељење Милорада Павића бити историја књижевности, а област специјалистичких његових истраживања српски XVII, XVIII и XIX век, враћа нас у педесете године.³² Ти најранији Павићев текстови унеколико формулишу – додуше, на један посредан начин – програм његовог будућег рада и, такође, његово поимање смисла и природе историјског проучавања књижевности.

²⁸ Исто, 544.

²⁹ Вид. М. Павић: *Предромантизам*, Београд 1991.

³⁰ Београд 1983.

³¹ *Рађање нове српске књижевности*, 279.

³² Вид. Милорад Стевчић, „Библиографија Милорада Павића (1954–1975)”, у: М. Павић: *Језичко памћење и песнички облик*, 483–489.

Програм о којем је реч био је изузетно широко постављен, а по сложености, барем што се раздобља барока тиче, приближан онима на које се још и данас морају одлучивати историчари старе српске књижевности.³³ Укључивао је он изворно проучавање дела: рукописе и издања барокних писаца;³⁴ трагање за новим и преиспитивање познатих аутентичних материјала о српској култури XVII–XIX века, расутих по библиотекама и архивима у земљи и широм света;³⁵ компаративно осветљавање садржинских, језичкостилских и семантичких аспеката дела и њихов поетички основ, доминантне уметничке и идејне тенденције и социокултурни контекст у којем се појављују, трају и гасе – и све то у односу према општеевропским књижевноестетским и духовним настојањима трију епоха о којима је реч;³⁶ филолошка, историокултурна и археографска испитивања и делатност;³⁷ упознавање и проверу постојеће, као и постојано праћење критичкоисторијске и, такође, теоријске литературе на српском и на страним језицима.³⁸

³³ То постаје очито када се, на пример, досад објављена синтетичка дела о средњовековној српској књижевности упореде са новијим истраживањима (Милан Кашанин, *Српска књижевност у средњем веку*, 1975; Димитрије Богдановић, *Историја старе српске књижевности*, 1980), нарочито с обимним историографско-критичким списом Ђорђа Трифуновића *Стара српска књижевност. Основи*, објављеним најпре у седам наставака у часопису *Књижевна историја* (Београд), 1981–1984 (као књига десет година касније /1994; треће, проширено, коначно издање: Београд 2009/) и са бројним расправама Драгољуба Драгојловића, такође о старој српској књижевности, којима ваља придружити и његову *Историју српске књижевности у средњовековној босанској држави* (Нови Сад 1997).

³⁴ Сам Павић о томе ће написати: „У време огромног успона специјалних студија, када критичари ове епохе [барока – Ј. П.] српске књижевности још увек чешће посежу за литературом него за делима о којима литература говори, када се та дела готово не виде од литературе која је о њима написана, аутор се придружио оном широком покрету који нас је поново научио да се вратимо текстовима” (*Историја српске књижевности барокног доба*, 19).

³⁵ Уп. Павићеве извештаје у *Историји српске књижевности барокног доба* (511), *Историји српске књижевности класицизма и предромантизма. Класицизам* (544) и *Рађању нове српске књижевности* (8–9).

³⁶ Најпоузданија сведочанства у овом погледу представљају бројни Павићеви чланци и расправе – сакупљени највећим делом у књигама *Језичко памћење и песнички облик* и *Историја, стил и стил* (Нови Сад 1985) – и, надасве, његове три историје књижевности. Што се непосредних терминолошких разграничења тиче, вид. уводе у синтезе о бароку, класицизму и предромантизму.

³⁷ У предговору *Историји српске књижевности барокног доба* Павић с разлогом напомиње: „Писац се нечег није могао одрећи (...): морао је најчешће сам обављати или организовати претходне послове издавања текстова, без којих се рад на историји књижевности овог неистраженог раздобља није могао замислити” (18–19).

³⁸ Литературу којом се у својим историјама користио, Павић наводи на двојак начин: у напоменама удаљеним од основног текста, на крају књига (*Историја српске књижевности барокног доба* и *Историја српске књижевности класицизма и предромантизма. Класицизам*), или сумарно, на крају поглавља (*Рађање нове српске књижевности*). Упућивања на стране изворе, првенствено на књиге-узоре – каква је, рецимо, у његовом случају, *La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*

Тако свестране припреме за проучавање овог, по Павићевом суду, „стилски најразуђенијег раздобља у историји српске књижевности,³⁹ имале су поуздан ослонац у ауторовом схватању природе књижевне уметности као такве: уметничка реч је, за њега, као *реч* свакако феномен повести, али као *уметничка* она досеже надисторијске сфере. У том значењу и треба разумети Павићеву мисао да „у правом смислу речи прошлост не постоји у књижевности. Добра литература увек је присутна, и добра је само ако је присутна.”⁴⁰

Павићев однос према стваралаштву минулих времена сада нам је много јаснији: колико прошли значај, њега исто толико интересују и савремена значења дела и појава које проучава. Или још радикалније: покаже ли се да се одређено дело, макар у своје доба било узор, временом „испразнило” од значења, оно престаје да припада историји књижевности и може бити предмет испитивања још можда социологије културе, и то оне њене под-дисциплине која се зове социологија књижевног укуса.

С друге стране, овакав став подразумева читав један низ задатака које историчар књижевности мора испунити како би стекао предуслове и био у стању да заснује и изгради веродостојну, модерним научним захтевима примерену синтезу о литерарноуметничким и уопште духовним творевинама неког од прохујалих раздобља. Павићево упозорење, отуда, делује као неодложна обавеза:

У тренутку када су већ увелико освојиле своје место такве гране као историографија, историја језика, историја књига и штампарства, историја писмености и идеја, социологија, етнографија, историчар књижевности је изгубио право да буде дилетант у овим широким областима културе, а стекао обавезу да их користи уместо да им служи.⁴¹

Жана Русеа, чија начела организовања грађе и морфо-типолошког приступа темама и жанровима српског барока Павић преузима и колико се могло, с обзиром на специфичности националне књижевности, следи – у извесном смислу су неодређена, „атемпорализована”; примера ради, ако је већ о Русеу реч, није довољно да Павић укаже које издање његове књиге је користио (из 1963; вид. *Историја српске књижевности барокног доба*, 493, нап. 3), много је битније то да је Русе књигу објавио 1954. године.

³⁹ *Рађање нове српске књижевности*, 5.

⁴⁰ „Предговор ненаписаној историји књижевности” (1963), *Језичко памћење и песнички облик*, 451. – То своје опредељење Павић ће нагласити и у предговору *Историји српске књижевности барокног доба*: „Аутор се трудио да све појаве посматра с обзиром на њихов данашњи књижевни значај, и писце и њихова дела процењивао је са таквог становишта” (19). Исказано у првој *Историји*, ово становиште остало је на снази и у свим потоњим Павићевим књижевноисторијским списима.

⁴¹ *Исто*. – Посматране из перспективе духовнонаучног, историолитерарног трокњижја сажетог у *Рађању нове српске књижевности* (1983), ове речи – написане двадесет година раније (1963) – указују се као својеврстан *манифест* једнога новог, модерног поимања историје књижевности као научне дисциплине, али су, види се сада, истовремено представљале и пишчев завет да свој део посла без одлагања заврши.

Идеја коју је Милорад Павић овако одлучно заступао 1963. године нашла је најпотпунији свој израз у његовој синтези синтеза – *Рађању нове српске књижевности*, односно у новом и проширеном њеном издању у три књиге (при чему свака од њих монографски обрађује једно раздобље), делу које је израсло из крајње усредсређеног а вишестраног аналитичког рада дугог готово три деценије.

У томе раду Павић је често био приморан да открива и проверава најосновније чињенице, да почиње од филолошке идентификације текстова и утврђивања ауторства,⁴² од реконструкције повесно-културног и уметничког контекста, да би тек онда, дакле мултидисциплинарним осветљавањем, многи књижевни спис учинио присутним и актуалним, и трајно га уградио у поредак савремене српске књижевности.⁴³

И тако, не једанпут, био је Милорад Павић у истој оној ситуацији у којој се, још давне 1852. године, затекао Јован Ристић, један од првих историчара нове књижевности у Срба, који – свестан ризика у који се упушта и препрека које се, објективно, у то доба, у нашим приликама и нису могле заобићи – бејаше немачком читаоцу упутио оне меланхоличне речи да је његов преглед ипак само покушај, те да и после његовог рада „српска књижевност изгледа као земљиште које треба поново обрадити”.⁴⁴

⁴² Исто. – Посматране из перспективе духовнонаучног, историолитерарног трокњижја сажетог у *Рађању нове српске књижевности* (1983), ове речи – написане двадесет година раније (1963) – указују се као својеврстан манифест једнога новог, модерног поимања историје књижевности као научне дисциплине, али су, види се сада, истовремено представљале и пишчев завет да свој део посла без одлагања заврши.

⁴³ Такав је, на пример, случај с Павићевим издањем песама, беседа и списка Гаврила Стефановића Венцловића (*Црни биво у срцу*, Београд 1966). – Колико год било важно и, до сада, једино и најобимније представљање Венцловића код нас, ово издање није без мањкавости, па и неоправданих приређивачко-редакторских произвољности Милорада Павића. Павићев избор, па отуд и његова тумачења и судови, нису произашли „из испитивања изворности чланака свих Венцловићевих зборника” (Ђ. Трифуновић, *Стара српска књижевност*, 67), тако да он као оригиналне означава и Венцловићеве саставе који су „настали као плод преписивачког, редакторског или компилаторског рада” (исто). На примедбе ове врсте, с научног гледишта нимало безазлене (вид. нпр.: Јован Деретић, „Мистификације око Венцловића и старе поезије”, *Књижевна историја*, XIV/53, 1981, 705–722; Ђ. Трифуновић, „Трајање старе српске књижевности”, *Књижевна историја*, IV/16, 1972, 117–123 /сада у *Старој српској књижевности*, 66–74/), Павић никада није одговорио; напротив, остао је при својим првобитним ставовима изложеним у предговору *Црном бивоу у срцу*, штавише развивши их у монографији *Гаврил Стефановић Венцловић* (Београд 1972), сажевши у књижевноисторијској синтези *Рађање нове српске књижевности* (Београд 1983), у оба случаја, међутим, потпуно заобилазећи, као да ни не постоје, полемичко-критичке текстове Ј. Деретића и Ђ. Трифуновића.

⁴⁴ Јован Ристић: *Новија књижевност у Срба* (прев. З. Мијатовић; изворно издање: *Die neuere Literatur der Serben*, Berlin 1852), у: *Књижевна историја* (Београд), I/4 (1969), 962. Ристићев спис унет је у хрестоматију *Заснивање националне критике* (прир. Д. Живковић), Српска књижевна критика, књ. 2, Нови Сад / Београд 1983.

2.

*Наука која оклева да заборави своје
осниваче изгубљена је.*

Алфред Норт Вајтхед⁴⁵

2.1. У Рађању нове српске књижевности нов је заправо само њен трећи део,⁴⁶ онај који се бави предромантичким стваралаштвом, док претходне целине представљају сажетији, језгровитији облик двеју раније објављених синтеза Милорада Павића: *Историје српске књижевности барокног доба* (1970) и *Историје српске књижевности класицизма и предромантизма. Класицизам* (1979).⁴⁷

Научна јавност прихватила је Павићеву „трећу” историју на начин зрелих интелектуалних средина, свесна да је добила дело од несумњиве културне вредности. Готово ништа њено није доведено у сумњу. Одата су, штавише, признања како Павићевим методолошко-теоријским захватима⁴⁸ тако и оним особинама *Рађања нове српске књижевности* које се тичу најосетљивијег проблема историографије уопште: начела по којем је књижевна грађа организована, односно конститутивне идеје тога начела – периодизације. Од појаве ове књиге, наиме, Павићев периодизацијски модел узима се, дословно или у полемичком смислу, као чињеница ван које више није могуће мислити о српској књижевности XVII, XVIII и раног XIX века.⁴⁹

Недовољно упућен читалац може на основу овакве рецепције закључити да су и прве две Павићеве историје примљене на исти начин, да се његова делатност на подручју историје књижевности од почетка одвијала у сталоженој, пре свега раду и унапређивању науке окренутој академској атмосфери.

⁴⁵ Нав. према: Роберт К. Мертон, *О теоријској социологији* (прев. Т. Лонгиновић), Загреб 1979, 5.

⁴⁶ Уп. *Рађање нове српске књижевности*, 411–601, и такође засебну књигу *Предромантизам*, издање у које су унесене извесне значајне допуне.

⁴⁷ Павићевој „игри” сажимања и преуређивања ни ту није крај. Засад најсведеније издање његовог тридесетогодишњег проучавања српске књижевности од XVII до XIX века налази се у књизи IV-2 *Историје српског народа* (Београд 1986, 165–244).

⁴⁸ Вид. Драгољуб Драгојловић, „Ка целовитој синтези”, *Политика* (Београд), 14. IV 1984, 11.

⁴⁹ Драгиша Живковић, „Периодизација српске књижевности XVIII–XX века”, *Летопис Матице српске* (Нови Сад), 149:410/4 (1972), 309–325; Миодраг Стојановић, „Континуитети српске књижевности”, *Дело* (Београд), XXX/7 (1984), 139; Сава Дамјанов, „Откривање прошлости. Књижевноисторијски рад Милорада Павића”, *Задужбина* (Београд), I/3 (1988), 7.

Такав закључак био би, међутим, у најмању руку претеран. *Историја српске књижевности барокног доба* дочекана је, на пример, крајње амбивалентно; у коначном рачуну ипак као „књига чије врлине високо надмашују њене слабости”.⁵⁰ С друге стране, о делу посвећеном српском књижевном класицизму једва ако је написана која релевантна реч.⁵¹

2.2. Неповерење, односно ћутање које је у извесној мери пратило Павићеве прве две историје – којем је, уосталом, сâм аутор значајно допринео сопственом неспремношћу да ступи у научну распру са стручњацима који су његова решења доводили у питање – може се тумачити двојако.

2.2.1. Прво објашњење потиче донекле од самог Милорада Павића. Оно се, укратко, састоји у следећем:

После великих писаца синтезâ (Новаковић, Остојић, Скерлић, Павле Поповић), наредна генерација књижевних историчара морала се упустити у истраживање нових чињеница, у прикупљање још неоткривене грађе за будућу и комплекснију синтезу, из чега следи да је завладао „процес студијске исцепканости, уситњавања и специјализације”.⁵²

То је разлог што у прво време и није било покушаја да се напише нова историја српске књижевности. Али то што је у периоду између два рата било тако рећи природно, од педесетих година показивало се све више као заостајање, па и као назадовање. „Већ поодавно”, написаће Младен Лесковац, „свак осећа како је сазрело време да се коначно приђе изради једнога широког [...] приказа наше књижевне прошлости.”⁵³

Но академски историчари књижевности, некадашњи студенти Јована Скерлића и Павла Поповића а сада факултетски професори, наметали су и даље свој стил рада заснован претежно на архивистичко-библиотечким претраживањима и коментарисању рукописа – све као принцип изван којег књижевне науке нема, што опет значи да је свака нова синтеза, без обзира на то када се јавља, могла за њих бити једино нецеловита и ненаучна, дакле преурањена. Из тих су разлога, истиче Павић, „сви који су залазили у ову табу-област екскомуницирани из области науке о књижевности”.⁵⁴

⁵⁰ Предраг Палавестра, „Историјска визија једне књижевности”, *Политика*, 26. XII 1970, 14.

⁵¹ Релевантан је у сваком случају приказ Миодрага Стојановића „Разуђеност античке мисли” (*Књижевна реч* /Београд/, VIII/126, 1979, 15).

⁵² Младен Лесковац, „Проблеми око израде историје југословенских књижевности” (1964), *Из српске књижевности*, I, Нови Сад 1968, 308.

⁵³ Исто.

⁵⁴ М. Павић, „Од фрагментарности ка синтези”, *Политика*, 24. XI 1979, 12–13.

Према томе, синтетички радови млађих научника могли су у таквим приликама наићи само на сумњу и одбијање, већ и зато што су, прво, њихови подухвати могли срушити и иначе проблематичан однос зависности и подређивања, карактеристичан за свако некритичко ослањање на једном изабране ауторитете,⁵⁵ а друго – што су нове синтезе, по логици ствари, често из основа мењале „озакоњену” слику развитка свеукупне српске књижевности.

2.2.2. За разлику од првог објашњења, социокултурног и чак дијалектичког, друго је имплицитно и води гносеологији литерарних идеја. Оно се тиче односа истраживача према новом, модерним научним сазнањима условљеном поимању историје националне књижевности, таквом поимању које израста из теоријских и методолошких искустава о каквима традиционална литерарна повед једва да је нешто слутила.

Није, при томе, реч само о променама које су у модерно доба задесиле појам књижевности.⁵⁶ Још се мање ради о данас преовлађујућим процедурама испитивања које свој темељ виде у интертекстуалним реконструкцијама дела или стилско-језичких, тематских, значењских доминанти читавих књижевних раздобља.⁵⁷ Посреди је напор да се слика развитка националне литературе сагледа у контексту развоја књижевности суседних народа и култура, односно као сегмент опште историје светске књижевности.⁵⁸

Наравно, стварање такве историје књижевности не подразумева никакав априоризам, па ни пренебрегавање или негирање специфично националних обележја матичних литература, то јест историјске и духовне подлоге у чијем се окриљу оне рађају и развијају. Али оно, исто тако, искључује могућност апсолутизовања било које индивидуалне разлике. Једном речи, проблематична је свака историја књижевности која игнорише достигнућа опште компаративистике, тим пре што су новија упоредна проучавања недвосмислено показала да се поједине тенденције развитка остварују паралелно и у оквиру „наднационалне

⁵⁵ Однос зависности и подређивања по правилу је увек изазивао, по тачној речи Р. К. Мертонa, „интелектуално дегенеративне тенденције у историји мисли. Прва је некритичко страхопоштовање... Други дегенеративни облик је банализовање” (*О теоријској социологији*, 35).

⁵⁶ Вид. нпр. Светислав Вуловић, „Наука о књижевности и изучавање словенских књижевности” (1882), *Целокупна дела* (прир. Ј. Продановић), књ. друга, Београд [1932], 81–104; Богдан Поповић, „О књижевности” (1894), *Књижевна теорија и естетика* (прир. И. Тартаља), Сабрана дела, књ. IV, Београд 2001, 1–20; Цветан Тодоров, „Појам књижевности” (прев. Л. Којен / К. Дошен), *Савременик* (Београд), XXII/7 (1976), 19–28; Јован Пејчић, „Књижевност”, *Профил и план*, Београд 2003, 24–28.

⁵⁷ О томе вид. више у зборнику *Теорија историје књижевности* (САНУ, Београд 1986). Скрећем пажњу на саопштења М. Гловињског, Св. Петровића и Н. Петковића.

⁵⁸ Вид. посебно рад Герана Хермерена „Утицај уметности и књижевности” (прев. Д. Зеленовић), *Поља* (Нови Сад), XXXII/335 (1987), 36–50.

размене вредности одређеног доба у широј области европских књижевности”⁵⁹.

2.2.3. Вратимо се сада рецепцији Павићевих књижевних синтеза. Под светлом изложених објашњења она, сва је прилика, постаје много разумљивија. Како?

Поменута објашњења јављају се, нема сумње, као накнадна рационализација ставова и гледишта проистеклих из у суштини неплодне климе у којој је дуго обитавала историографија српске књижевности. Стање у којем се налазила довољно јасно приказује једна њена особина, наиме недозвољено висок степен затворености за резултате до којих се долазило на плану општега теоријског и компаративног преиспитивања европске књижевноестетске и критичкоисторијске баштине. Разуме се, такав однос могао је резултовати само једном последицом – сужавањем сопствених истраживачких видика, и испољити се само на један начин – као провинцијализација науке.

У овој се тачки, тако, показује да су објашњења о којима је реч тек привидно функционална, док је права њихова природа заправо аксиолошка. Она су, међутим, баш као таква и била потребна да би се слободно скренула пажња на то како Павићеве синтезе – будући да, с једне стране, проширују или руше каноне традиционалног историзма, а, с друге, уводе шира и адекватнија мерила – не представљају само преглед двоиповековног развоја српске књижевности него и својеврсну критику наслеђених историографских прилика.

Да би се пак схватили врста и смер те „критике”, треба, макар у најопштијим цртама, подсетити о каквом је историографском наслеђу реч, шта се као темељ и надахнуће а шта као препрека и заблуда нудило предстојећој Павићевој књижевноисторијској радњи.

3.

Везе, за које се претпоставља да не постоје, ту су, али их треба пронаћи и одредити њихов однос према ранијим и каснијим степеницама.

Никола Радојчић⁶⁰

3.0. Кључни допринос *Историје српске књижевности барокног доба* садржан је у тези да традиционалне представе о историјском дис-

⁵⁹ Феликс Водичка, *Проблеми књижевне историје* (прев. А. Илић), Нови Сад, 1987, 97; вид. такође: Пол Ван Тигем, *Преглед историје европске књижевности* (прев. М. Марковић), Београд 1932, нарочито ауторов предговор (стр. 1–6), али и „Увод у српско издање” из пера Богдана Поповића (стр. III–XV).

⁶⁰ Никола Радојчић, „Увод у историју српске историографије XVIII века”, *Зборник Матице српске за књижевност и језик* (Нови Сад), VI–VII (1958–59), 24.

континуитету у развоју српске књижевности, од њених почетака наомамо, не почивају на поузданим научним основама, да су – супротно од тога – некритички изведена пројекција преузета од углавном недовољно или погрешно обавештених проучавалаца српске историје и културе XVII–XIX века.

Погледајмо изблиза поставке Павићевих претходника.

3.1. Године 1963. Милорад Павић је, у разматрању посвећеном „ненаписаној” историји српске књижевности XVII–XIX века, ригорозно установио да „писац који се прихвати читања књижевних радова из ова два столећа [XVII и XVIII век – Ј. П.], и који се за тренутак стави у улогу синтетичара и арбитра [...], схватиће неизбежно да се његова представа не може више подударати са ранијом представом о истом процесу, коју је имао, рецимо, Скерлић”.⁶¹

Млади литерарни историчар се, тако, на самоме почетку својих истраживања суочио са најзнатнијим именом наше књижевне историографије и већ тада најавио од Скерлићеве другачију слику старијих слојева нове српске књижевности.

Није се, при томе, радило ни о каквој тренутној импровизацији, нити пак о жељи недовољно искусног проучаваоца за некаквим самоистицањем. Да не може бити речи о случају, показала је само неколико година доцније Павићева *Историја српске књижевности барокног доба* (1970). У предговору својој књизи аутор, штавише, иде у критици великог претходника још даље – налазећи, поред осталог, да су Скерлићеве тврдње из увода у *Српску књижевност у XVIII веку* за савременог историчара оно „једино са чиме се ни на који начин не сме помирити”.⁶²

Овако оштро формулисан, Павићев став је неупућенима могао звучати пре свега као објава коначног обрачуна са Скерлићевом концепцијом књижевног XVIII века код Срба. Други утисак који се из овог става намећао био је да од 1909, када је Скерлићева синтеза објављена, није учињено готово ништа на откривању и преиспитивању те старије наше литерарне баштине. И најзад, из Павићевог исказа могло се разумети да је тежина Скерлићевог ауторитета неоправдано дуго одбијала историчаре да, иако у рукама имају раније непознату грађу и опремљени су новим теоријскокритичким и методолошким сазнањима, изнова и без комплекса проуче целокупну постсеобну српску књижевност насталу у XVIII столећу на просторима данашње Војводине.

3.1.1. Међутим, значај Павићевих речи, ма колико оне изражавале право стање ствари, само се привидно огледа у њиховој ради-

⁶¹ М. Павић, „Од барока до симболизма”, *Језичко памћење и песнички облик*, 451.

⁶² М. Павић, *Историја српске књижевности барокног доба*, XIX.

калности. Оне радикалне нису. Пре ће бити да је реч о отварању врата која, у ствари, никада нису ни била затворена.

За то се побринуо сâм Јован Скерлић. Оном своме знаменитом, у свеукупној досадашњој српској књижевној историографији највише критикованом уводу, он је наиме додао и уверење како се већ „после двадесет година, када се уђе у историјске и књижевне појединости, после целог низа специјалних истраживања каква се већ почињу чинити, [има] писати нова, потпунија и обимнија, историја српске књижевности XVIII века”.⁶³

Од времена када се Скерлићева књига појавила, ово гледиште по правилу је прихватано с општим одобравањем.⁶⁴ С те стране Скерлићу ништа нису приговарали чак ни најгрубљи критичари његове монографије.⁶⁵ У најстудиозније израђеном приказу стоји да се у *Српској књижевности у XVIII веку* „огледају сви недостаци и празнине наше науке која је тако дуго била тешко занемарена”.⁶⁶ Све је, дакле, упућивало на то да речи Скерлићеве ваља схватити као позив филолозима, историчарима, критичарима и библиографима да дубље него што је он био у прилици испитају текстовно и, уопште, културно наслеђе српског XVII и XVIII века.

Мало се ко оглушио о Скерлићев позив. Напротив, пришло му се као најпречем задатку националне науке о књижевности. Убрзо се, међутим, показало да сви само истражују и дају ситне прилоге ограниченог тематско-историјског домета, док се ширега, синтетичког посла не подухвата нико.⁶⁷

3.2. Потреба за новом историјом књижевности, сачињеном на основу свих приступачних чињеница културе и по мерилима модерне литерарне науке и методологије, испољавала се, међутим, све јаче.

⁶³ Ј. Скерлић, *Српска књижевност у XVIII веку*, 11.

⁶⁴ Уп. приказе: Јована Радонића (*Летопис Матице српске*, LXXXV:260/8, 1909, 80–81; потпис +, псеудоним дешифровао Никола Радојчић), Анонима у *Босанској вили* (Сарајево, XXIV/21, 1909, 350–351), Тихомира Остојића у *Archiv für slavische Philologie* (XXXII/1–2, 1911, 236–246). Вид. такође чланке: Мите Костића „Основа једне нове концепције XVIII века” (*Прилози за књижевност /Београд/, III, 1923, 247–251*), Н. Радојчића „О рационализму код Срба” (*Војвођански зборник II, Нови Сад 1939, 9–14*), Младена Јесковца „Скерлићева Српска књижевност у XVIII веку”, 1964 (*Из српске књижевности, I, Нови Сад 1968, 267–277*), Предрага Протића „Јован Скерлић и српски осамнаести век”, 1977 (*Из Скерлићевог доба, Београд 1991, 85–91*) и Мирјане Д. Стефановић „Јован Скерлић, или проучавање српске књижевности XVIII столећа” (*Летопис Матице српске, 166:446/1–2, 1990, 97–110*).

⁶⁵ Вид. нпр.: Станоје Станојевић, „Јован Скерлић, *Српска књижевност у XVIII веку*” (*Летопис Матице српске, LXXXVI:268/8, 1910, 61–69*). Скерлић је оштро реговао на Станојевићеву критику (в. „Оцена г. Станојевића о *Српској књижевности у XVIII веку*” (*Српски књижевни гласник /Београд/, XXV/6 и 7, 1910, 457–473 и 544–550*), на шта је уследио не мање полемичан одговор С. Станојевића под насловом „Фразе и факта” (*Дело /Београд/, књ. XV:57/2, 1910, 301–316; књ. XVI:58/1, 1911, 136–147 и књ. XVII:59/4, 1911, 137–142*).

⁶⁶ Т. Остојић, „Јована Скерлића *Српска књижевност у XVIII веку*”, 61.

⁶⁷ Вид. први део одељка 2.2. овог рада.

Неодложност таквог једног предузећа артикулисао је најадекватније, у чланку „За ревизије у историји српске књижевности” (1938) – Владимир Вујић. „Време је дошло”, пише Вујић, „да се у историји српске књижевности учине потребне ревизије; знаци времена су ту и читају се по чешћим појединачним покушајима да се овај или онај писац, ово или оно доба, сагледају са других становишта и осветле другим низовима мисли, да се осветле другаче но што су се до сада осветљавали, да уведу у живот друга начела...”⁶⁸ При томе је Вујић нарочито издвојио одношење дотадашње књижевне историографије према прошлости, наводећи одмах – од бројних доказа о конструисању или произвољном коришћењу литерарних факата – за нас важан пример везан за „сумњива ’прелазна доба’, која су испомагала у невољи и која личе на оне ’претпостављене а изгубљене прстенове’ у ланцу биолошке еволуције”.⁶⁹

Вујићев захтев за ревизијом историје српске књижевности појавио се непосредно пред Други светски рат и није оставио времена за било какав озбиљнији подухват у томе правцу. Када се, с друге стране, двадесетак година доцније, дакле у сасвим друкчијим околностима, буде повела „Анкета о историји српске књижевности” (1961),⁷⁰ смисао Вујићеве аргументације биће већ потпуно изобличен. Ваља нам се, зато, вратити у међуратно раздобље и ближе погледати прилике које су Владимира Вујића потерале да напише управо онакав чланак.

3.2.1. На широком хоризонту српских литерарних проучавања, период између два светска рата оцртава се као доба у којем се, међу историјским обрадама, првенство додељује „југословенској књижевности као целини”,⁷¹ док се синтетички радови о националним темама навелико проређују.

Све те бројне списе не треба, наравно, тек тако пренебрегнути. Свакако не један – приступну академску беседу Павла Поповића.

Поменута беседа садржи, поред осталог, изванредан број ставова, досад на жалост непримећених, који заслужују најдубље занимање истраживача прекретног столећа српске књижевности, оног у којем се она „по други пут рађала”. Ти ставови изложени су на махове противречно, но то ниуколико не умањује њихов значај.

⁶⁸ Владимир Вујић, „За ревизије у историји српске књижевности”, *XX век* (Београд), 1/5 (1938), 72.

⁶⁹ Исто, 82 (више о природи и сврхама Вујићевог захтева вид. у: Јован Пејчић, „Превредновати српску књижевну прошлост. Владимир Вујић” (1993), *Књижевни свет – критичка свет*, Ниш 2004, 21–25).

⁷⁰ Вид. у часопису *Данас* (Београд), 1/1 и 2 (24. V и 7. VI 1961).

⁷¹ Синтагма потиче од Павла Поповића и представља наслов његове приступне беседе одржане на свечаном скупу Српске краљевске академије 11. фебруара 1922. године.

Павле Поповић, тако, понавља Скерлићеву оцену да „стара немањићска књижевност стоји без везе са новом српском књижевношћу”,⁷² што је суд какав иначе не сусрећемо у претходним његовим радовима,⁷³ али зато почетке нове књижевности – које је раније налазио у првој половини XVIII века⁷⁴ – види сада не само у литерарним збивањима XVII, него чак и XVI столећа. Говорећи, наиме, о разликама између нове српске књижевности (која се, по њему, дефинитивно оформила средином XVIII века) и оне старије (у Поповићевој периодизацијској схеми то су: Средњи век, Препорођај и Позније доба), он – по први пут у нашој књижевној историографији – истиче и постојање „извесних латентних тенденција које се, помало и неприметно, јављају у XVI, или XVII, или на почетку XVIII века – како која – а које ће у новом добу ’букнути’ одједанпут, показати се у свој силини и обележити неке од главних црта његових”.⁷⁵ При томе, овим скривеним па ипак уочљивим тежњама додаје Павле Поповић и додире са страним литературама, који, вели, постају у овом периоду „јачи, тешњи и свестранији него [...] у ранијим временима”.⁷⁶

Гледано из данашње перспективе, била је то, ипак, само кратка и издвојена епизода како у опусу Павла Поповића тако и у научној историографији српске књижевности.⁷⁷ Сазнања се, срећом, чак и када се ради о тренутним интуицијама научника, никад потпуно не губе. Напротив, често се преобраћају у својеврсне путоказе за будућа истраживања.

Такав један путоказ, само у другом смислу, сада теоријском и методолошком, оставио је рецимо Милош Савковић. Пишући своју *Југословенску књижевност* (1938) он се посебно задржава на „нарочитом стилу” литерарних дела насталих у XVII веку, да би мало даље закључио како „XVII век и стилем представља ново време”.⁷⁸

⁷² П. Поповић, „Југословенска књижевност као целина”, *Из књижевности*, III, Београд 1930, 2.

⁷³ Уп. одговарајућа места у књигама П. Поповића *Преглед српске књижевности* (1909) и *Југословенска књижевност* (1918).

⁷⁴ П. Поповић, *Југословенска књижевност*, Београд 1930, 74.

⁷⁵ „Југословенска књижевност као целина”, 26.

⁷⁶ Исто.

⁷⁷ Ни непуну деценију доцније П. Поповић већ неће знати за откриће сачувано у његовој академској беседи. У париским предавањима о југословенској књижевности (1930; *La Littérature yougoslave*, Paris 1931; у прев. В. Питовића: *Оглед о југословенској књижевности*, Београд 1934) он се, на пример, ниједном речју не позива на присуство оних „латентних тенденција” у српској књижевности, као што, с друге стране, искључује и сваки додир наше културе с интелектуалним покретима у Европи тога времена. Штавише, Павле Поповић иде тако далеко да тврди како смо се „једино трудили да останемо на старим путевима, не бринући се да тражимо нове обрасце и утицаје” (*Оглед о југословенској књижевности*, 63).

⁷⁸ Милош Савковић, *Југословенска књижевност*, I, Београд 1938, 180.

Савковићева констатација, иначе у његовој књизи неразвијена, неочекивано отвара пут ка бољем схватању Павићевог аналитичко-историјског поступка. Реч је о томе да се са Савковићем на видокругу књижевноисторијских проучавања код нас појављује, додуше рудиментарно, теоријски појам стила у његовој модерној употреби, односно стилска промена као поуздан критеријум периодизовања и, сходно томе, типско-морфолошког верификовања уметничке баштине.

При томе најмање мислим да је ту реч о некаквоме Савковићевом оригиналном теоријсколитерарноме проналаску – европска наука увећала је у историју књижевности питања тзв. стилских јединстава појединих уметничких раздобља још поткрај XIX века⁷⁹ – већ пре свега о „промовисању” на нашем тлу једне од најплоднијих идеја у књижевном зналству XX столећа.

3.3. Разуме се, тврдити да су Вујићева заузимања и Савковићеве идеје утрли пут Павићевом концепту историје српске књижевности било би, по свему, натегнуто. Њихове заслуге, свака на свој начин, могу бити само посредне – управо онако како се, као додатан подстицај, може узети и Лесковчево становиште да је Скерлићева монографија о XVIII веку „многим својим деловима данас непотпуна, или и сасвим застарела, па и погрешна”,⁸⁰ те да је крајње време да се прионе на писање новог историјског приказа.

Тако смо, кружећи, стигли на старо одредиште, до Скерлића и његове још недирнуте историјске пројекције. Право говорећи, на њу се од почетка, нарочито од 1920, не једанпут „полазило”, но увек с извесним околишењем или чак заобиласком предочених решења и оцена.

На главну црту ступио је тек Милорад Павић. И тек је тада у свим правцима, пре свега културноисторијском и естетичком, изве-

⁷⁹ Више о томе вид. у: Рене Велек и Остин Ворен, *Теорија књижевности* (прев. А. И. Спасић / С. Ђорђевић), Београд 1965, 300–304; Драгиша Живковић, „Теоријски нацрт за историјско-књижевну периодизацију”, *Европски оквири српске књижевности*, [I], Београд 1970, 365–379; Клаудио Гиљен, „Накнадна размишљања о књижевним раздобљима”, *Књижевност као систем* (прев. Т. Вучковић), Београд [1982], 378–383; Ново Вуковић, „Пресек развоја стилистичке мисли”, *Путеви стилистичке идеје*, Подгорица / Никшић 2000, 137–216.

⁸⁰ М. Лесковац, „Скерлићева *Српска књижевност у XVIII веку*”, 272. – Овај Лесковчев суд, који Павић у потпуности прихвата и следи, најновији радови о Скерлићевој књизи негирају и одбацују. Примера ради, Мирјана Д. Стефановић у расправи која, по броју обухваћених питања и понуђеним решењима, надмашује све што је досад написано о *Српској књижевности у XVIII веку*, истиче да је, крај свих пропусти и недоследности (које није тешко уочити), „та књига ипак преживела овај, за научно дело дуги век од, ускоро, 90 година”. То долази отуд, закључује М. Д. Стефановић, што је „Скерлићева монографија у много чему још увек онајбоља студија о овом периоду у српској књижевности” („Јован Скерлић, или проучавање српске књижевности XVIII столећа”, 109).

дена разградња старих представа и појмова о рађању нове српске књижевности, уз истовремено успостављање другојачије, савременим литерарноповесним и поредбеним сазнањима примерене научне визије. Павић ће стога, и не без разлога, нагласити да *Историја српске књижевности барокног доба (XVII и XVIII век)* израста из комплетно извршеног чисто естетског преиспитивања целокупног материјала српске књижевности ове епохе.⁸¹ А опет, једино такво истраживачко хтење могло је са своје стране пружити основ нове хронологије њених еволуционих преображаја, и дати битно нова значења тим преображајима.

Другим речима, темељ на који је положена архитектоника Павићеве прве историје садржан је у ставу који, најкраће, гласи:

Прекида у духовноисторијском, етичкopsихолошком и онтоесстетичком развоју српске књижевности – нема.⁸² Није га никада ни било. Мит о дисконтинуитету само је пребрза конструкција историчара језика и културе из XIX века, која се после Скерлића, без потребе и стварних аргумената, проширила на готово све уметничке и научне дисциплине. А све је, у ствари, последица методолошких неспоразума,⁸³ какви уосталом нису ретки ни у много развијенијим националним историографијама.

У предговору књизи налазимо кратко образложење овог става. Оправданост свога полазишта Павић види у чињеници „да се напредо с продуженим животом жанрова старе српске књижевности кроз XVII век, и паралелно с посебним токовима усмене књижевности овог доба, јављају у српској књижевности XVII и XVIII века за оно време нова и стилски другачија, барокна схватања, која дају печат најважнијим делима епохе”.⁸⁴

То је све чиме Павић оснажује став о привидности прекида у развоју српске књижевности од њених средњовековних почетака до данас. Међутим, у време када је дато (1970), ово објашњење никог није могло задовољити: било је штуро, тако рећи узгредна напомена; личило је на бежање од оне силне множине нерашчишћених питања која су се све више ројила управо око најстаријих слојева нове српске књижевности. Недостатак поглавља (увода) у ком аутор излаже методологију свога историографског рада, у ком износи властите погледе на теорију историје књижевности уопште, на теорију историје националне (овде српске) књижевности, на могућности и ограничења обраде једног сегмента те историје; поглавља које би, затим, садржало преглед искустава из дотле написаних историја, односно појединач-

⁸¹ *Историја српске књижевности барокног доба*, XIX.

⁸² *Исто*, XVIII.

⁸³ О овоме вид. и: Дејан Медаковић, „Српски препород у XVIII веку и средњовековна баштина”, *Барок код Срба*, Загреб 1988, 93–106.

⁸⁴ *Историја српске књижевности барокног доба*, XVIII.

них књижевноисторијских радова о назначеној епохи, иза чега би, онда, следио одсек у којем се утврђују критеријуми за оцењивање вредности појединих писаца и њихових дела – тај недостатак отворио је читав низ питања и недоумица, мање-више оправданих, који су се одмах пренели на рецепцију *Историје српске књижевности барокног доба* као целине. Изгледало је да проблем континуитета српске књижевности није до краја разрешен ни у историјском ни у поетичком смислу.

Био је тога свестан и сам Павић па је атмосферу „неодређености” – у чијем је, иначе, знаку и протекао пријем његове историје – покушао да превлада расправом о принципима који леже у темељу Скерлићеве визије развоја српске књижевности. При томе је главни задатак Павићевог рада био, према једној његовој доцнијој формулацији: дати коначан одговор на питање „шта се десило на шаву између старе српске књижевности и те књижевности коју је Скерлић назвао српском књижевношћу XVIII века”.⁸⁵

Своје неприхватање Скерлићевог виђења настанка и развитка нове српске књижевности Павић је изложио не у форми негације, већ афирмисања чињеница и њихове вишестепене повезаности:

У српским школама XVIII века у склопу наставе класицистичке реторике били су проучавани и списи св. Саве. Његово дело ту је посматрано у склопу норми античке реторике и стављено је у координатни систем три стила античког беседништва – високог, средњег и ниског. Такав прилаз сугерисао је и једну периодизацију старе српске књижевности која нама данас изгледа веома модерно и примамљиво. У визији наших класицистичких теоретичара беседништва, стара српска књижевност изгледала је као некаква рана и веома продужена ренесанса започета у време Тирила и Методија, а продужена у склопу једне нове хуманистичке обнове византијске књижевности под Палеолозима. У XV и XVI веку српска књижевност доживела је један својеврстан маниризам, са делима Кантакузина, Стефана Лазаревића, Цамблака и другим, па се појава барокних тежњи у XVII столећу доста природно надовезује на овакву визију старе српске књижевности.⁸⁶

Чињенице које наводи и, затим, њихов распоред, односно начин извођења, дају, дакле, Павићу за право да стару и нову нашу књижев-

⁸⁵ Милош Јевтић: *Разговори с Павићем*, Београд 1990, 83.

⁸⁶ М. Павић: „Скерлић и питање стилских формација” (1977), *Историја, стил и стил*, 246. У вези са св. Савом в. у истој књизи студију „Лик св. Саве у српској књижевности XVIII века” (64–84). – Основаност Павићевог излагања на други начин потврђује и проширује Војислав Јелић у раду „Рукописне реторике српско-латинских школа у Сремским Карловцима (*Научни састанак у Вукове дане*, 20/1, 1991, 95–100).

ност прикаже у њиховој органској повезаности. Зато ову његову слику историјског развитка српске књижевности као јединствене и аутохтоне целине не треба даље разлагати. Она је, уосталом, исцртана у тако широким потезима да би и овлашно задржавање на важнијим тачкама изискивало подробности и нова рашчлањавања, а то би нас исувише удаљило од основне теме.

3.4. Нешто друго је овде много битније: колоплет или мрежа ослонаца без чијег зрачења Павићева дијахронијска слика тешко да би, од првога свог корака, имала отворене заговорнике. Мислим, при томе, на испитивања и открића у областима суседним науци о књижевности, у првом реду на историју уметности и историографију, али не смеју се потценити ни сазнања стечена на подручјима као што су историја српских просветних установа, историја Српске православне цркве, историја уметности и наука о језику.

Извесне путоказе у овом смислу остављао је повремено и сам Павић. Образлажући, на пример, нужност новог периодизовања српске књижевности, он предност своје хронолошке поделе види, поред осталог, и у томе што она пружа могућност „за реципрочну проверу у суседној области ликовних уметности”.⁸⁷ На другом месту позива се на резултате постигнуте у домену књижевне медијевистике,⁸⁸ итд. Али та указивања нису довољна – и једна расправа као што је ова мора ближе идентификовати Павићеве изворе, односно реч дати истраживачима и зналцима српских старина који су, много више него што се у Павићевим историјама уочава, олакшали пут до идеје о никада прекинутом ритму у развоју српске књижевности.

3.5. Истраживања Милорада Павића усталила су у науци о српској књижевности појмовни и термилошки легитимитет „престижне речи барок”.⁸⁹ Појављивање те речи у садашњем контексту погодно је због тога што нас она – по истицању неопходности обзирања на сродна збивања у сферама историје народа, цркве, ликовних уметности, про-

⁸⁷ *Историја српске књижевности барокног доба*, XVIII; вид. такође напомене под бр. 3 и 4, стр. 493.

⁸⁸ *Рађање нове српске књижевности*, 7.

⁸⁹ Карактеризација потиче од Теодора Адорна („Злоупотребљени барок” /прев. М. Вујић/, *Руковет /Суботица/*, XXXVI/11, 1990, 2147). – У српској науци о књижевности, термин „барок” у смислу ознаке за књижевно-стилско раздобље први је употребио Тихомир Остојић у својој *Историји српске књижевности*, написаној 1910, штампаној постхумно у Београду 1923 (вид. стр. 107). О бароку код Срба и уопште, у православним земљама, вид.: Драгољуб Павловић, „О проблему барока у југословенској књижевности” (1958), *Старија југословенска књижевност* (прир. М. Пантић), Београд 1971, 196–204; Андрија (Андраш) Анђал, „Неколико питања словенског барока”, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, XXV/1–2 (1959),

свете и језика⁹⁰ – враћа на поље историје књижевности, у крунску област наших интересовања.

Заокружујући наине, у *Рађању нове српске књижевности*, истраживања литерарног наслеђа и културе XVII–XIX века, Милорад Павић је, после две деценије истрајнога рада, с олакшањем, штавише са задовољством могао да наведе како његови напори нису остали без рода и утицаја. Појавила се у међувремену *Историја старе српске књижевности* Димитрија Богдановића и, ако ништа друго – Богдановићева синтеза показала се као више него уверљиво научно сведочанство о плодности Павићеве опште визије токова српске књижевности. „Око Велике сеобе, са коначним и дубоким уласком српског народа у простор средњоевропске културе, у битно измењеним историјским условима, почиње нова епоха, историја барокне књижевности”,⁹¹ написао је Богдановић, да би одмах, у напомени, истакао: „Појаву барока на плану књижевности посматрамо као М. Павић, *Историја српске књижевности барокног доба (XVII и XVIII век)*.”⁹²

4.

За Србе као да није важило оно опште начело: ново здање историје може се подићи тек пошто се поруши старо.

Радован Самарцић⁹³

Испољена на овакав начин, Богдановићева сагласност је, разуме се, убрзо оверена и са Павићеве стране. У предговору историји српског

13–26; А. Анђал, „Мађарски и словенски барок”, *Прилози КЛИФ*, XXVII/3–4 (1961), 163–172; А. Анђал, „Данашњи проблеми истраживања барока”, *Задарска ревија* (Задар), XVII/5 (1968), 417–423. О специфичностима православног барока вид. посебно у: Д. Лихачев, „Барокко в русской литературе XVII в.”, *Развитие русской литературы X–XVII веков*, Ленинград 1973, 165–214; А. И. Рогов, „Проблемы славянского барокко”, у зборнику: *Славянское барокко*, Москва 1979, 3–12. Од новијих истраживања издвајам: Александра Шкорић, „Барокно раздобље српске штамpane књиге”, *Библиотекар* (Београд), XXXIII/1–6 (1981), 25–58; зборник САНУ *Западно-европски барок и византијски свет* (уред. Д. Медаковић), Београд 1991 (нарочито: Бојана Поповић, „Изабрана библиографија о бароку код Срба”, 265–335); Јован Попов, „Барокна епоха у европској и српској књижевности”, у зборнику: *Теоријско-историјски преглед компаратистичке терминологије код Срба*, 2, Београд 2007, 33–58.

⁹⁰ Сваку од поменутих области подробно сам осветлио у раду „Мит о прекиду у развоју српске књижевности” (1995), касније проширеном и, под насловом „Тестамент без печата”, унетом у књигу *Почеци и врхови* (Београд 2010, 46–53: одељци 9.2–9.5).

⁹¹ Димитрије Богдановић: *Историја старе српске књижевности*. – Београд 1980, 114.

⁹² Исто, нап. 2. – Богдановић се, иначе, према Павићевим схватањима развоја српске књижевности одредио знатно раније, у студији „О периодизацији старе српске књижевности” (*Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. XXII/2, 1974, 5–16), што ће убрзо, већ 1977, одјекнути у Павићевом раду о Скерлићу и питању стилских формација (в. посебно стр. 246).

барока, класицизма и предромантизма са видним је одобравањем подвукао да се његова књига хронолошки складно надовезује на синтезу Д. Богдановића,⁹⁴ те да се одсад много спокојније „могу пратити прелазни облици између две епохе (старе и нове књижевности српске) управо на материјалу обележеном барокним стилем”.⁹⁵

И тако је Павић дефинитивно показао да су тезе толиких његових претходника, како научника тако и писаца, о дисконтинуитету у расту српске књижевности – само приче без покрића, сведочења без доказа, тестамент без печата.

Могао је, најзад, да уобличи мозаик двоиповековног постојања и развића српске књижевности а да при том остану видни сви њени корени и сва исходишта.

Могао се, коначно, дати сажет и потпун израз тој новој књижевноисторијској визији:

Рађање нове српске књижевности збило се негде у XVII столећу када се ова књижевност почела уклапати у стилске токове западне Европе, напуштајући традиције старе српске књижевности настале у оквирима древне византијске цивилизације. Тај тренутак, када српска култура прелази из крила једне у крило друге цивилизације, обележен је усвајањем стилова који тада владају и смењују се у западноевропским књижевностима, као што су барок, класицизам и предромантизам. Две стотине година (од средине XVIII до средине XIX века), колико ове стилске формације захватају у српској средини, удариле су основ новој српској књижевности...⁹⁶

У XVII веку српска књижевност, значи, није само заменила један стил другим стилем, она је такође – наглашава Павић призивајући Тојнбијеву општу класификацију култура – прешла из цивилизације у цивилизацију, из византијског, источноевропског културног круга у западноевропски.⁹⁷

Период прелаз⁹⁸ је, разуме се, представљао велику кризу прилагођавања, па и знатних потреса у српском духовном животу.⁹⁹ Криза не само што није била лака, она је и дуго трајала. По Павићевом увиду, окончала се тек с преласком барока у класицизам и предромантизам,

⁹³ Р. Самарцић, „Традиција и преображаји Срба” (1987), *Идеје за српску историју*, Београд 1989, 7.

⁹⁴ Рађање нове српске књижевности, 7.

⁹⁵ Исто, 103.

⁹⁶ Исто, 5.

⁹⁷ Исто, 19.

⁹⁸ Одређење Тихомира Остојића. У истом значењу употребљава он и израз „прелазно доба” (в. *Српска књижевност од Велике сеобе до Доситеја Обрадовића*, 2 и д.).

⁹⁹ Поред већ навођених аутора, о томе је у новије време подстицајно писао Лаза Чурчић (вид. његову збирку расправа и чланака *Српске књиге и српски писци XVIII века*, Нови Сад 1988, посебно стр. 153–155).

откуда се, вели он, „српска књижевност почела у смени стилова понашати мање или више онако као и остале западноевропске књижевности”.¹⁰⁰

ЛИТЕРАТУРА

Милорад Павић, *Историја српске књижевности барокног доба (XVII и XVIII век)*, Нолит, Београд 1970.

Милорад Павић, *Језичко памћење и песнички облик*, Матица српска, Нови Сад 1976.

Милорад Павић, *Историја српске књижевности класицизма и предромантизма. Класицизам*, Нолит, Београд 1979.

Милорад Павић, *Рађања нове српске књижевности*, Српска књижевна задруга, Београд 1983.

Милорад Павић, *Историја, сталеж и стил*, Матица српска, Нови Сад 1985.

Милорад Павић, „Српска књижевност барока” / „Српска књижевност класицизма” / „Српска књижевност предромантизма”, у колективном делу *Историја српског народа*, IV-2, Српска књижевна задруга, Београд 1986.

Милорад Павић, *Барок*, Научна књига, Београд 1991.

Милорад Павић, *Класицизам*, Научна књига, Београд 1991.

Милорад Павић, *Предромантизам*, Научна књига, Београд 1991.

Милорад Павић, „Историја књижевности – потреба или луксуз”, *Књижевне новине* (Београд), XII/159 (3. XII 1961).

Милорад Павић, „Предговор ненаписаној историји књижевности”, *Књижевност* (Београд), XVIII/2 (1963).

Милорад Павић, „Од барока до симболизма. Предговор ненаписаној историји српске књижевности”, у хрестоматији *Од барока до класицизма* (прир. М. Павић), Српска књижевност у књижевној критици, књ. 3, Нолит, Београд 1966, 1973.

Милорад Павић, „Скерлић и питање стилских формација” (1977), у зборнику *Јован Скерлић у српској књижевности 1877–1977* (уред. П. Палавестра), Народна књига / Институт за књижевност и уметност, Београд 1980.

¹⁰⁰ *Рађање нове српске књижевности*, 21. – При свему томе, криза о којој је реч није била од једне руке. Проблем је, дакле, много сложенији и немогуће га је – ма колико апстраховали историјске и политичке чиниоце – свести само на време и само на односе у којима се јавила и развијала нововековна српска култура, то јест на постепено напуштање поствизантијске традиције и прихватање западноевропских књижевних канона и духовних узора. Сама промена друштвеног и културног контекста, условљена сеобом на просторе туђе државе, нипошто није првородни, као што процес културне преоријентације на нове узоре, оне који су важили на Западу, никако није једини узрочник поменуте кризе. У социјалном и духовном животу Срба избила је она читаво једно раздобље раније, одмах по пропасти Српске деспотовине 1459. године. Према томе, криза у којој се, у душевно-духовном и етно-историјском смислу, нашао пресељени српски народ крајем XVII и на почетку XVIII века само је још тежи наставак оне прве, изворне и много старије кризе. Смењивали су се, дакле, услови у којима је она трајала, али смене најчешће нису биле и замене, па су се узроци непрестано гомилали – што значи да се, с временом, криза све више продубљивала – у појединим моментима, као у доба Велике сеобе, чак до степена духовне и етничке неиздржљивости.

Милорад Павић, „Од фрагментарности ка синтези”, *Политика* (Београд), 24. XI 1979.

Милош Јевтић: *Разговори с Павићем*, Научна књига, Београд 1990.

Предраг Палавестра, „Историјска визија једне књижевности”, *Политика*, 26. XII 1970.

Миодраг Стојановић, „Разуђеност античке мисли”, *Књижевна реч* (Београд), VIII/126 (1979).

Драгољуб Драгојловић, „Ка целовитој синтези”, *Политика* (Београд), 14. IV 1984.

Миодраг Стојановић, „Континуитети српске књижевности”, *Дело* (Београд), XXX/7 (1984).

Сава Дамјанов, „Откривање прошлости. Књижевноисторијски рад Милорада Павића”, *Задужбина* (Београд), I/3 (1988).

Драгиша Живковић, „Теоријски нацрт за историјско-књижевну периодизацију” (1965), *Европски оквири српске књижевности*, [I], Просвета, Београд 1970.

Теорија историје књижевности: опште претпоставке, зборник (уред. П. Палавестра), Српска академија наука и уметности: Одељење језика и књижевности, књ. 6, Београд 1986.

Јован Скерлић, *Српска књижевност у XVIII веку*, Српска краљевска академија, Београд 1909.

Јован Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Задужбина Илије Коларца, Београд 1914.

Тихомир Остојић, *Српска књижевност од Велике сеобе до Доситеја Обрадовића*, Сремски Карловци 1905.

Тихомир Остојић, *Историја српске књижевности*, Издавачка књижарница Геце Кона, Београд 1923.

Павле Поповић, *Преглед српске књижевности*, Штампарија „Давидовић”, Београд 1909.

Павле Поповић, *Југословенска књижевност*, Printed at the University Press, Cambridge (England) 1918.

Павле Поповић, *Југословенска књижевност као целина*, Сремски Карловци 1922.

Павле Поповић, *Оглед о југословенској књижевности* (прев. В. Питовић), Издавачка књижарница Геце Кона, Београд 1934.

Милош Савковић, *Југословенска књижевност*, I, Београд 1938.

Димитрије Богдановић, „О периодизацији старе српске књижевности”, *Зборник Матице српске за књижевност и језик* (Нови Сад), књ. XXII/2 (1974).

Димитрије Богдановић, *Историја старе српске књижевности*, Српска књижевна задруга, Београд 1980.

Ђорђе Трифуновић, *Стара српска књижевност. Основи* (1994), Чигоја штампа, Београд 2009.

Заснивање националне критике, хрестоматија (прир. Д. Живковић), Српска књижевна критика, књ. 2, Матица српска / Институт за књижевност и уметност, Нови Сад / Београд 1983.

Владимир Вујић, „За ревизије у историји српске књижевности”, *XX век* (Београд), I/5 (1938).

Младен Лесковац, „Проблеми око израде историје југословенских књижевности” (1964), *Из српске књижевности*, I, Нови Сад 1968.

Драгиша Живковић, „Европски оквири српске књижевности XVIII XIX века. Општи поглед” (1969), *Европски оквири српске књижевности*, [I], Просвета, Београд 1970.

Драгиша Живковић, „Периодизација српске књижевности XVIII–XX века” (1972), *Европски оквири српске књижевности*, II, Просвета, Београд 1976.

Лаза Чурчић, *Српске књиге и српски писци XVIII века*, Књижевна заједница, Нови Сад 1988.

Дејан Медаковић, „Српски препород у XVIII веку и средњовековна баштина”, *Барок код Срба*, Просвјета, Загреб 1988.

Јован Пејчић, „Мит о прекиду у развоју српске књижевности. Преглед историографских идеја” (1995), *Простори књижевног духа*, Просвета, Ниш 1998.

Јован Пејчић, *Почеци и врхови*. Српска књижевност и њена историографија, Алтера, Београд 2010.

Jovan Pejić

THE UNITY OF SERBIAN NATIONAL LITERATURE

Foundations, Values - Duration

The Path of Milorad Pavić until the *Birth of New Serbian Literature*

Summary

This paper sheds light on the foundation and importance of the central work on literary history by Milorad Pavić – *The Birth of New Serbian Literature* (1983), which is a synthesis of his previous syntheses on literary baroque (*The History of Serbian Literature from the Age of Baroque /17th and 18th Centuries*, 1970), classicism (*The History of Serbian Literature of Classicism and Pre-Romanticism. Classicism*, 1979), and pre-Romanticism among the Serbs (*Pre-Romanticism*, special edition, 1991). We study the roots of Pavić’s decision to become a literary historian and follow his work from the preliminary idea, caused by the pressure of newly-discovered literary work, and in accordance with modern methodology in literary science, to conduct a comprehensive questioning of the literary work of Serbian authors from 17th to 19th centuries, to the scientific implementation of this project that he had conceived. Since in the 18th century Serbian literature switched from one language to the other (from Old Serbian, Serbian Slavonic to the Serbian national language), and since, with masses of people moving (the Great Serb Migrations, 1690) to areas across the Sava and the Danube – it also moved from one civilization to the other, from the Byzantine, east European cultural circle into the west European domain, more openly than other literary historians, Pavić posed the question of the unity of Serbian literature. He resolves the problem of continuity in the development of national literature by polemicizing with the legacy of Serbian literary science, primarily with his great predecessor Jovan Skerlić, the author of the monograph *Serbian Literature in the 18th Century* (1909). In addi-

tion to the fact that he hereby discusses the positions of older historians of Serbian literature (Stojan Novaković, Tihomir Ostojić, Skerlić, Pavle Popović), Pavić also includes in his study the positions of historians of Serbian medieval literature (Dimitrije Bogdanović, Đorđe Trifunović).

The scope and value of this endeavour by Pavić have twofold importance for the study of Serbian literature. On the one hand, he analytically defined and scientifically justified the continuity of Serbian literature from its beginnings to the present day. On the other hand, this new image of national literature also opened up a methodological and theoretical possibility for a different, new axiology in the approach to writers and works of old times, and, thus, for both their artistic and reflexive re-actualization and their rejuvenation in the modern day. Due to such features, *The Birth of New Serbian Literature* – the most important synthesis on literary history by Milorad Pavić – represents a scientific feat without which, since its publication, one can no longer study and evaluate 17th-19th century Serbian literature.

Снежана Божих¹

Универзитет у Нишу
Филозофски факултет

Департаман за српску и компаративну књижевност

РЕЦЕПЦИЈА ЋОСИЋЕВОГ РОМАНА *ВРЕМЕ СМРТИ* У КЊИЖЕВНОЈ КРИТИЦИ

САЖЕТАК: Полазећи од чињенице да је увид у критичку рецепцију књижевног текста који ће бити проучаван на часу књижевности предуслов његове квалитетне методичке интерпретације, рад доноси преглед релевантних ставова и мишљења књижевних критичара о роману *Време смрти* Добрице Ћосића, који се обрађује у средњој школи. Документован бројним цитатима из самих критичких текстова, такав преглед може користити и наставнику и ученицима у свим фазама наставног проучавања овог романа.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: методика наставе књижевности, теоријска и методичка интерпретација, историјски роман, документарност, надрационална историјска раван, контрапунктски метод, полифонијска структура

Предуслов квалитетне методичке интерпретације књижевног текста представља упознавање наставника са секундарном, критичком литературом о делу које ће се на часу обрађивати. То подразумева наставникову стручност, добру информисаност и спремност да се у фази припремања за рад ангажује на прикупљању, проучавању и вредносној селекцији критичких текстова, стручних радова, приказа, осврта, студија, есеја, монографских и сличних публикација о делу које ће бити обрађивано, како би тумачења текста и вантекстовних околности била поуздана и научно заснована. Треба имати у виду да се проучавање изабране секундарне литературе на адекватан начин укључује и у поједине етапе ученичког рада, у припремној фази (мотивисање, истраживачко читање и проучавање дела), у току самог часа (локализовање, тумачење дела) или у оквиру задатака за самосталан, додатни рад након што је текст обрађен.²

Отуда ће се, у фази припремања наставника за обраду романа *Време смрти* Добрице Ћосића у средњој школи, свакако јавити потреба за проучавањем његове рецепције у књижевној критици. То је неопходна предрадња за теоријску а потом и методичку интерпретацију овог романа.

¹ pena-d@filfak.ni.ac.rs

² Критичком рецепцијом свих Ћосићевих романа бавили смо се у магистарском раду *Наставно проучавање књижевног дела Добрице Ћосића*, одбрањеном на Филолошком факултету у Београду 11. јуна 2008. године (ментор проф. др Љиљана Бајић).

Тетралогија *Време смрти* својим обимом и сложености представља изазов за свако критичко проучавање. Њени делови објављивани су у временском распону од око седам година: у току и након тог периода појавио се велики број критичких радова о овом Ћосићевом најопсежнијем и, по многим мишљењима, најзначајнијем роману. Наравно, нико од његових тумача није могао да сагледа роман у потпуности, да захвати сву његову сложеност у једном критичком осврту. Па ипак, може се рећи да је роман добро проучен, баш зато што су се бројни критичари њиме бавили с различитих аспеката. Готово сви су у промишљање полазили асоцијацијама на Толстојев *Рат и мир* или Шолоховљев *Тихи Дон*, али, што се компарације тиче, није се ишло даље од прихватања чињенице да неке сличности постоје, али да су много веће разлике. Проблем одређења романа као историјског, однос према историји и њен третман у роману, употреба и функција докумената, ликови, однос „историјских” и „неисторијских” ликова у структури романа, колективни лик српског народа, однос типског и индивидуалног, особености уметничког поступка, позиција приповедача, композиција, стваралачке побуде писца, значења и смисао примењених поступака и оствареног текста – нека су од доминантних интересовања књижевних критичара у вези са Ћосићевим романом *Време смрти*.

Радован Поповић у својој књизи *Време писца* бележи да се након објављивања прве две књиге романа *Време смрти* 1972. године међу првима огласио критичар Вук Крњевић, који је, између осталог, изнео мишљење да Ћосићев роман у потпуности задовољава „скерлићевски поглед на умјетност” јер „не само да је апотеоза јунаштва и виталитета србијанског живља или пак апологија његове историјске самобитности, већ је истовремено и освежена варијанта, и варијација, реалистичког романа који ће без великог напора прихватити и најшири слојеви читалаца.” О првим реакцијама књижевне критике Поповић даље наводи:

Часопис *Дело* посветио је у двоброју 8-9 на уводном месту четири приказа овог Ћосићевог романа: за Милосава Мирковића *Време смрти* је догађај раван Андрићевој рапсодији *На Дрини Туприја*; Милан Комненић, између осталог, истиче да се „књижевно писмо Добрице Ћосића непрекидно суочава са писмом историје”; Божидар Милидраговић сматра да је роман „неуједначен и суштински и формално”, док Мирослав Егерић истиче да је наша књижевност, овом књигом, добила дело високог реда, које премаша досадашње Ћосићеве резултате, па и резултате домаћих настојања у области ратног

романа: дело мисаоно сублимно, естетски целовито, историјски и психолошки сложено.³

У рецензији за прве две књиге романа Петар Цацић као типску одлику Ћосићевог поступка истиче стварање „паралелизама путем посредног или непосредног супротстављања”, што је писцу омогућило „да избегне замку традиционалистичког ауторског понашања које писца чини ’свезнајућим’ или ’свеприсутним’. [...] Ћосић се ниједног тренутка не јавља као коментатор или арбитар, он препушта јунацима и њиховој акцији све дилеме епохе и дела, па је тиме удовољено једној од основних поставки модерне поетике романа.” Цацић потом поставља питање о могућностима, односно амбицијама романа који „користи претекст историјом верификованих акционих збивања, а поред тога и прототипове ликова реално егзистентних и упадљиво значајних у оквирима једне епохе.” Трагајући за одговором на постављени проблем, он наводи мишљења појединих теоретичара и психоаналитичара по којима је „увођење реалних личности у ’нарративну књижевност измишљеног’ аналогно потајној жељи писца да потчини својој стваралачкој вољи не само реалност која је производ његове фикције већ и реалност као такву, не само јунаке плодове маште већ и јунаке ’плодове’ стварности.” У томе се, даље, открива ауторова „жеља за моћи”, тежња да „влада”, потреба да „по својим мерилима кроји мизансцен за историју и котурне за њене истакнуте актере.” Цацић, поред тога, уводи у разматрање и мишљења књижевних теоретичара по којима „дело фикције [...] које у своју мрежу ситуација и ликова уводи и оне што нас испуњују референцама свог реалног живота, делује помало противречно, као у анимираним (цртаним) филмовима у којима се поред цртаних јунака јављају и ’живе’ личности актера.” Не износећи своје слагање или неслагање са навођеним мишљењима, Цацић констатује да је за грађење књижевног јунака који је у исто време и реална историјска личност посебно важан „паралелизам трију фактора: квалитет и квантитет аутентичне документарне грађе која се користи у целисти или делимично; рад пишчеве имагинације која допуњује и предвиђа јунаково понашање на основу познатих одређења, што ће рећи решавање једначине чији је први део познат; најзад шема ’погледа на свет’, најчешће несвесна, у коју аутор по сили свог стваралачког опредељења, то јест виђења стварности, уклапа свог књижевног јунака.” На основу овога Цацић закључује „да су ликови са становишта чисто књижевног, рецимо лик Пашића у првој или Мишића у другој књизи, изванредна достигнућа наше романескне имагинације.”⁴

³ Радован Поповић, *Време писца, Животопис Добрице Ћосића*, Народна књига/Алфа, Београд, 2000, стр. 105, 106.

⁴ Петар Цацић, „Добрица Ћосић, *Време смрти* I, II”, *Из дана у дан II*, Сабрана дела Петра Цацића, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1996, стр. 279, 280/281, 281, 290.

Након објављивања треће књиге романа, редакција часописа *Књижевна критика* организовала је, 1976. године, разговор о *Времену смрти*, који је потом објављен у часопису. Редакција образлаже да се, организујући поменути разговор, руководила чињеницом да Ћосићев роман, због енормних тиража у којима се продаје, представља својеврстан културни феномен који треба истражити, као и да је потребно да се критичари одреде према том роману као остварењу од посебног уметничког значаја и вредности.⁵ У разговору су учествовали критичари: Мирко Ђорђевић, Мирослав Егерић, Зоран Гавриловић, Новак Килибарда, Никола Милошевић, Милутин Срећковић, Живорад Стојковић, Душан Стошић и Николај Тимченко, а свој писани прилог дао је Миодраг Петровић. Издвојићемо поједине занимљиве ставове и гледишта који су изнети у том разговору, а која се не налазе у другим текстовима истих критичара о Ћосићу.

Новак Килибарда запажа да је у роману „испошћенија имагинација онамо гдје је више поштована историја” и закључује:

Време смрти је драма чија је позорница сва земља једнога народа. Ту драму треба оцењивати у њеним општим кретањима више него у уметничкој уобличености појединих ликова. Генерације ће сазнавати о Србији у Првом светском рату из Ћосићева романа, као што ми спознајемо Први српски устанак из Вишњића. Ћосић је опсерватор општег друштвеног кретања и народних карактеристика, и зато остварење појединачних ликова треба посматрати у таласању тих општих кретања.⁶

Николај Тимченко констатује како је „Ћосић писац опседнут историјом”, али да се његов роман ипак не може одредити само као историјски. Бавећи се највише трећом књигом, овај аутор запажа да Ћосић „разликује три типа историје: историју као декор или историју-декор, историју-судбину и историју-индивидуално сазнање”, па се у складу с тим и приповедање одвија на три нивоа. Издвајајући као посебно значајно то што у трећој књизи доминира слој представљања историје као индивидуалног исказивања кроз патњу, Тимченко о вредности романа износи следећи став:

Он је изузетан по вредности, по томе што је сада, изгледа први пут у потпуности, Ћосић успео да усагласи историјско време – на коме увек инсистира – са уметничким временом; реч је о складу историје

⁵ Видети: „Напомена уз овај разговор”, *Књижевна критика*, бр. 2, Београд, 1976, стр. 56.

⁶ „Разговор о роману Добрице Ћосића *Време смрти*”, *Књижевна критика*, бр. 2, Београд, 1976, стр. 9. и 14.

као индивидуалног сазнања са уметничком поруком која се сада сублимисала у једној тачки и која проистиче из кохерентно изведеног уметничког поступка. Сада је писац срећно посегао – у готово свим деловима романа – за конституисањем трагичног метафизичког квалитета, у исто време негирајући и сенчећи испољавање историје као декора.⁷

Милутин Срећковић разматра транспозицију огромне историјске грађе на три основна плана, на којима је, по његовом мишљењу, Ћосић „обликовао историјску, антрополошку и моралну физиономију тематике” и из чијег је „романеског динамизма и суштинских прожимања израсла Ћосићева етно-филозофска концепција историје.”⁸

Миодраг Петровић у свом писаном прилогу поменутом разговору Ћосића одређује као аутора националне тематике каквог српска књижевност није имала. О неким од значења Ћосићевог романа Петровић ће говорити анализирајући социјални романескни простор, функцију документарне грађе у структури и значењу романа, поједине ликове (лик Болесника и мајора Гаврила Станковића).⁹

Излазак четврте књиге *Времена смрти* 1979. године био је пропраћен низом критичких текстова. Готово сви критичари који су писали о прве три књиге писали су и о четвртој, с тим да се роман коначно могао сагледати у својој целовитости. Тако је, на пример, у десетом броју часописа *Савременик* за 1979. годину читав један блок посвећен овом Ћосићевом роману. У једном од текстова, аутора Предрага Протића, истакнут је и проблем пред којим се, у вези с *Временом смрти*, налази(ла) књижевна критика:

За критику, док су Ћосићеве књиге излазиле, постојала је могућност одлагања. Требало је сачекати да све буде готово, па онда рећи своју последњу реч. [...] Али сада када је Ћосићев роман дефинитивно готов за критику се опет јавља један озбиљан проблем. Роман се може гледати као целина, али се, при том, унапред, пристаје да многи битни и важни детаљи остану изван круга интересовања јер се чини да су неки проблеми важнији и претежнији. Роман се може гледати у деловима, могу се као и досад издвајати поједини делови, али се тиме неминовно губи целина. Велике књиге унапред се опиру сваком свеобухватном погледу. Једностраност и једностраност говор о њима јесте велика неправда, али је то најправичније што се може учинити.

⁷ „Разговор о роману Добрице Ћосића *Време смрти*”, стр. 21. и 23.

⁸ *Исто*, стр. 25.

⁹ Видети: Миодраг Петровић, „Неколико критичких напомена о Ћосићевом роману *Време смрти*”, *Књижевна критика*, бр. 2, 1976, стр. 44-56.

Исти аутор у наставку закључује како све то само потврђује да је реч о значајној књизи, „о књизи о којој се размишљања тешко могу окончати и разговор свести на неколико констатација.”¹⁰

У тексту „Над последњом реченицом *Времена смрти*” Борислав Михајловић Михиз записао је како „народи имају у свести, у бићу, у осећању судбине само онај (или оне) делове историје које им је поново створила и знаним учинила књижевност.” Нудећи низ доказа за ову тврдњу, почев од *Илијаде* и Хомера до косовске легенде, Михиз и Ћосићеву књигу сврстава у ред таквих дела.¹¹

Из низа проблема и питања које покреће Ћосићев роман Зоран Гавриловић прво издваја питање његовог сврставања у, условно речено, проблематичну категорију историјског романа, истичући да роман „због своје сложености и због изузетне особености свог приступа историјским чињеницама нуди могућност за ново размишљање о односима између историје и књижевног дела које се историјом бави.” За објашњење тог односа Гавриловић уводи појам *надрационалне* историјске равни; реч је о „закону по којем људи једне епохе готово никада до краја не могу да разумеју смисао и значење објективних историјских околности које их окружују. Те се објективне околности [...] откривају тек накнадно, почињу да бивају приступачне нашем разумевању, да бивају рационалне тек кад се створи временска дистанца која омогућује разумевање ове рационалности, која се најбоље разумева управо у књижевности.” Зато је, по његовом мишљењу, надрационалност уочљива тек у сфери естетског. Заправо, „између једног тешко објашњивог слоја историјског збивања и великих дела може [се] ставити знак једнакости који подразумева да је уметност делатност која открива и оне законитости које нису до краја приступачне рационалном испитивању.” Гавриловић говори о уметничком делу као конструкцији, о вишесмислености чињенице која управо том својом особином (вишесмислености) „пружа могућност уметности да користи њено постојање у своје сопствене сврхе, да је заодене у ново рухо, да јој да нов смисао, а да при том не изневери неке суштине самог реалног постојања. Те су суштине оно што називамо надрационалном историјском равни.” Гавриловић утврђује да је *Време смрти* дело које има за своју грађу надрационалност историје, и то зато што је у њему „сама историја са својом трагичношћу постала један од актера драме.” Ћосићев роман утицаће на промену наших уобичајених представа о Првом светском рату „не само зато што је то роман који је израстао на изузетно добром познавању историјских околности, већ и зато што су

¹⁰ Предраг Протић, „Књига о рату и страдањима”, *Савременик*, бр. 10, Београд, 1979, стр. 302/303.

¹¹ Борислав Михајловић Михиз, „Над последњом реченицом *Времена смрти*”, *Савременик*, бр. 10, Београд, 1979, стр. 280-283. Исти текст налази се и у Михизовој књизи *Портрети*, стр. 222-227.

се те околности претвориле у духовни, уметнички чин, у којем реалност збивања постаје само по себи трагична лепота.” Гавриловић изводи основно правило Ћосићевог романијерског поступка: „свака чињеница која је условљена општијим разлозима, свака појединачна судбина која је уклопљена у нешто што је над њом надмоћно, свака ситуација у којој се налазе и масе и појединци, морају бити носиоци драмске ситуације у роману, и од њиховог прожимања и сучељавања и зависи вредност самог поступка.” Тај добро познати Ћосићев контрапунктски метод уздигао је „историјско збивање до оних изузетно ретких висина на којима све постаје духовност, на којима сваки чин, чак и кад је најједноставнији, чак и кад означава просту реакцију на догађај, или чак и кад је сведен на неку врсту описа, постаје смислена делатност која је, сасвим сигурно, друкчија од реалности, али исто тако сасвим сигурно – на себи својствен начин – дубља од ње саме.” Чињеницу да је *Време смрти* „сачувало од заборав велике драме прошлости и тиме надвладао оно што се назива историјским трајањем” Гавриловић истиче као нешто посебно вредно и закључује „да је четврти део *Времена смрти* највредноснији део романа, зато што се све – живот, судбине, историја, претворило у читав низ великих дилема; чак и код оних ликова којима та дилема није значила неку врсту интелектуалних одређивања, тамо где се само у равни нагона осећало да се смртна опасност надвила и над појединцима и над читав народ, ту су се дилеме смисла и бесмисла, опстанка и неизвесности исказале као естетски вредносне и надмоћне над трајањем. [...] Такав подухват је непознат у нашој књижевности; ми свакако имамо великих ’историјских’ романа, али се у њима не открива оваква општа дилема којом се надвисује трагика постојања.”¹²

Исти текст Зорана Гавриловића допуњен је и прештампан под називом „*Време смрти I-IV, Надсмислови историје и уметности*” у књизи огледа и критика *Неизвесности*, а претходно се, нешто измењен, нашао и као предговор роману *Време смрти* у сабраним делима Добрице Ћосића објављеним 1982. године.¹³

Предраг Протић посебно истиче импресивну „комплексност и сложеност визије једног рата и једног историјског тренутка” коју потврђује скицирањем развоја неколицине ликова и неколико сцена из романа. На крају свог кратког текста аутор само наговештава још једну тему за размишљање:

¹² Зоран Гавриловић, „Тајна трајања и вредности”, *Савременик*, бр. 10, Београд, 1979, стр. 286, 288, 291, 292, 294, 298, 300/301.

¹³ Видети: Зоран Гавриловић, „Добрица Ћосић: *Време смрти I-IV, Надсмислови историје и уметности*”, *Неизвесности*, Огледи и критике 1952-1985, Београд, 1985, стр. 271-307. и „*Време смрти – надсмислови историје*”, предговор у: Добрица Ћосић, *Време смрти/1*, Романи Добрице Ћосића, Отокар Кершовани, Ријека, 1982, стр. 7-28.

А то је тема о надмоћности историјске истине историјског романа над неким другим видовима историјске истине. Трагику рата Ћосић открива свеобухватније него многе историјске студије. Дилеме епохе Ћосић фиксира много прецизније него многе историјске студије. Исувише мудар да би био брзоплет и да поуздано одговори са *да* или *не*, на питања која је постављала епоха и које сам себи поставља, Ћосић је написао књигу која ће постати део колективног искуства и део самосвести, не само једне генерације, о ономе што је остало иза ње.¹⁴

Милутин Срећковић на крају свог текста о *Времену смрти* као роману „историјске судбине” изводи овакав закључак:

По својој уметничкој вокацији свакако наш најизразитији романсијер, Ћосић је, попут Томаса Мана, уверен да је роман „уметнички облик епохе”. Зато архитектоника *Времена смрти* није израсла на класичним узорима. Да би постала „облик епохе”, она је морала асимилувати све оно што чини садржај епохе, што јој је дух и израз у времену. Естетска онтономија Ћосићевог романа можда би се најтачније могла означити као уметност интегрисаних облика, то јест, као својеврсни интегрализам, чији су основни морфолошки чиниоци још у *Деобама* одредили природу стваралачког поступка писца.¹⁵

Полазећи у својим разматрањима Ћосићевог дела од „проблема историјског романа, његових могућности, његових искушења”, Мирко Ђорђевић у свом тексту наглашава да је историјска грађа у *Времену смрти* заиста прерасла у естетски квалитет јер је писац „углавном успео да савлада ону ’близину’ историјског и да избегне манир мемоарског, чему роман са историјском основом веома тешко одолева.” Ђорђевић хвали Ћосићеву вештину у вођењу приче и начин на који писац користи историјске документе.¹⁶

Јелена Стојановић бави се појмом народа, који се, по њеном мишљењу, разјашњава на три кључна места у књизи: преко лика Николе Пашића, поступака Богдана Драговића (ступање у заштиту трећепозиваца) и страдања Аћима Катића, „поглавља које за целину дела Добрице Ћосића и за целину лика овог јунака има посебан значај, јер носи у себи неки стари, исконски почетак и завршетак, удружене крајевима, нераскидиво састављене – као што су добро и зло, као што је слава и пропаст.”¹⁷

¹⁴ Предраг Протић, *Нав. дело*, стр. 306.

¹⁵ Милутин Срећковић, „Роман историјске судбине”, *Савременик*, бр. 10, Београд, 1979, стр. 315.

¹⁶ Мирко Ђорђевић, „Историја као изазов, Три етиде о четвртој књизи Ћосићевог романа *Време смрти*”, *Савременик*, бр. 10, Београд, 1979, стр. 323.

¹⁷ Јелена Стојановић, „Лик народа”, *Савременик*, бр. 10, Београд, 1979, стр. 324.

О композицији Ћосићеве тетралогije писао је Витомир Вулетић. Полазећи од чињенице да врста романа (роман-епопеја) одређује његове основне композиционе принципе, Вулетић анализира композициона упоришта *Времена смрти*: историјско-хронолошко и генетичко, потом простор, ликове, теме завичаја, детињства и младости, мотив реке, поступке понављања и функцију докумената у роману, да би на крају извео овакав закључак:

Тема *Времена смрти* је захтевала управо ову песничку форму. И овакву композицију. Први светски рат био је умирање и у исто време епопеична синтеза укупног живота једног народа. То је један од оних ретких историјских тренутака када се у један ток сливају сви рукавци друштвеног живота једног народа – и сељаштво, и грађанство, и радништво, и интелигенција, и трговци, и политичари. Пред свима је иста претња – уништење. Пред свима је исти циљ – изборити се за опстанак. Укупна снага народа троши се у борби за заједнички циљ. Уметник који је желео и могао да све то схвати, био је дужан да савлада технику романа-епопеје да би био у стању да тему уметнички уобличи. Ћосићу је то пошло за руком.¹⁸

Душан Јовић истраживао је *језичке моделе* које је Ћосић користио за обликовање романескних садржаја *Времена смрти*, односно покушао да објасни „какав је језик његов и колика је улога језика у уобличавању укупности његове” и притом дошао до врло занимљивих и за разумевање Ћосићевог романа корисних закључака.¹⁹

Божур Хајдуковић у тексту „Историја као подлога фикционалном” констатује да је Ћосић „бирајући догађаје који ће покренути и ангажовати један национ, уздрмати из корена цело његово биће [...] успео да сагледа сву мрежу интереса и хтења, мноштво боја и прелива који употпуњују слику једног ’колективног бића’.” Постигнута „илузија објективности и вешто изведено спајање документарне подлоге и поетске надградње” омогућава да „читалац целокупни свет овог романа прихвата као објективну реалност”. Критичар закључује:

За поступак у овом роману не би се могло рећи да поседује драж иновативног, али то писац богато надокнађује снагом израза, сугестивношћу реченице, разгранатошћу фабуларних токова и снажним драмским набожима у сижејном развоју романа. Класична средства

¹⁸ Витомир Вулетић, „О композицији *Времена смрти*”, *О српским писцима*, расправе и огледи, Ваљево, 1992, стр. 30-55.

¹⁹ Видети: Душан Јовић, „Лингвистичке основе романа *Време смрти* Добрице Ћосића”, *Књижевна критика*, часопис за естетику књижевности, год. 2., март-април 1981, стр. 45-55.

приповедања у овом случају показују своју виталност: захваљујући снази пишчева талента, пре свега стилским карактеристикама његовог приповедања, а онда и обухватности визије, мисаоној зрелости и продору у психологију како појединца тако и колективног бића народа, роман остварује сугестивну слику света.²⁰

Проблем темпоралности код Ћосића разматрао је Бојан Ђорђевић, полазећи од става да роман *Време смрти* стоји „у ненађеном разрешењу односа микро и макротемпоралности”. Ђорђевић констатује:

Настојећи да по сваку цену „сједини” времена, да „укине” оно што се не може укинути, приповедач је пропустио прилику да од категорија привремености и трајности створи *хронотопе*. Ћосић је своју несавршену – и незавршену! – савременост пројцирао у време свог романа и тако извршио насиље над свешћу јунака.

Као пример за наведену тврдњу аутор текста наводи разговор Живојина Мишића и Вукашина Катића о судбини српског народа у Југославији, и у вези с тим истиче да је постојећи „испад” из времена у том разговору „два носећа лика претворио у протагонисте лошег фантастичног романа онде где на њима треба да почива историјски роман.” Ђорђевић, између осталог, закључује да је Ћосић „уместо историчности својих ликова (и ’историјских’ и ’неисторијских’) добио фабулативно и карактерно недовршене носиоце идеја. Заправо, није успео очигледан приповедачев покушај да оствари симултане темпоралне структуре. ’Хронологија’ битке, тако, указује се као заморно низање статичних ситуација, што и фабулу и ликове чини извештаченима.”²¹

Бавећи се романом *Време смрти* са позиције хришћанског психотерапеута и етнопсихолога, Владета Јеротић настојао је да у Ћосићевом стваралаштву открије хришћански архетип. Са тог становишта он проналази и промишља она „занимљива дијалогска места која јаче осветљавају и саме ликове у роману који воде узбудљив дијалог, а који би ликови и оно што говоре могли да изазову код читаоца неке хришћанске асоцијације”. Након њихове анализе, у којој примећује да бројна места у роману Ћосића „чине увек савременим, егзистенцијалистичким мислиоцем”, као и да у књизи има пуно тачних етнопсихолошких опаски о карактеру српског народа, Јеротић

²⁰ Божур Хајдуковић, „Историја као подлога фикционалном”, *Искушења критичког приступа*, НИРО Књижевне новине, Београд, 1986, стр. 163. и 166.

²¹ Бојан Ђорђевић, „Време приче и жанровски модел”, *Реч*, бр. 28, децембар, 1996, стр. 103/104.

долази до закључка да се управо у *Времену смрти* „Добрица Ћосић, делимично и невољно (као израз деловања његовог хришћанског националног несвесног) објавио и као хришћански писац. Марксистичка револуционарна прошлост Добрице Ћосића давно је у њему напуштена, вероватно од оног часа када је он у потпуности схватио да је марксизам, и теоријски и у пракси примењено учење – изопачено хришћанство.”²²

Текстови које је о овом и другим Ћосићевим романима објављивао критичар Мирослав Егерић нашли су се обједињени у књизи *Време и роман. У есејима о Времену смрти* Егерић полази од Гетеовог става да је „роман субјективна епопеја у којој аутор узима слободу да гледа свет на свој начин”. Одређујући Ћосићев роман као такву епопеју, Егерић уочава да су у делу објективирани свести о трагичном и историјском, о психолошком и социјалном, посебно у првим два књигама. Говорећи потом о трећој књизи, Егерић на једном месту каже:

Ако се за прве две књиге романа *Време смрти* може рећи да фиксирају изразом, и тако освајају за памћење облике и природу борбе против насиља, за ову књигу може се рећи да фиксира облике и природу људске патње у рату и по томе је, чини се, она најближе библијском тону и садржају наслова: *Време смрти*.

У последњем поглављу свог обимног есеја Егерић објашњава како је Ћосићево дело и роман идеја:

На крају, [...] треба рећи: Добрица Ћосић је национални писац, у племенитом, творачко-експресивном значењу тих речи, у оном у ком се подразумева кад кажемо да је Толстој дубоко руски писац, Томас Ман немачки, Унамуно шпански, Бернар Шо енглески, Пол Валери или Андре Жид француски, да постоји одређена духовна сагласност – унутрашња, суштинска – духа ствараоца и природе народа чију мисао тај писац диже до ритма и покрета стила. Оно што је у српском национу високо и ниско, изврстан полет ка богатству и дубока летаргија, сјај спиритуалности и нискост оријенталне лукавости, чежња за висинским знањем о човеку и његовом позиву на земљи и лако пристајање на живот у незнању; сви они просјаји наде и величине у судбинским околностима и плиме незнања, визије добра и врлине и приземности себичности, индивидуализма у лошем значењу; устаништво, истрајништво, разумно у храбром заједно са посусталим, скученим, неразумним; далековидо, умно и витално опстајање у

²² Видети: Владета Јеротић, „Хришћанско и антрополошко бдење над романом *Време смрти* Добрице Ћосића”, *Писац и историја*, зборник радова о Добрици Ћосићу, Трстеник - Београд, 2005, стр. 99-107.

добру и злу уз истовремено деловање по севапу и инату; једном речи висинска стремљења и мали видици, зрачно и тамно, богато и сиромашно – све се то овом субјективном епопејом подиже на степен горке, узбудљиве, вишесмерне луцидности уметности.²³

У истој Егерићевој књизи постоји још један текст о роману *Време смрти* који разматра његово национално значење, посматрајући га у контексту времена и друштва у коме је објављен: „[...] велики роман Добрице Ћосића појавио се у једном чудном, крајње тешком и опасном периоду нашег друштвеног, политичког, државног и духовног живота, и већ самом појавом, у таквом периоду, прибавио себи карактер нечег херојичног, духовно озбиљног и значајног.” Аутор прави разлику између националног *значаја* и националног *значења*, које се огледа у чињеници да је то „једини наш роман посвећен *целом народу*”, што потом подробније објашњава.²⁴

Истакнуто место у студији Мирољуба Јоковића о проблему историјске и књижевноестетске дистанце у српском роману о Првом светском рату, под називом *Имагинација историје*, припало је Ћосићевом роману *Време смрти*. Јоковић запажа да је то књижевна структура дијалогског типа, у којој постоји читав систем говора, при чему су носиоци одређених типова говора међусобно дијалогски супротстављени:

²³ Мирослав Егерић, „*Време смрти*: роман као субјективна епопеја”, *Време и роман, Есеји о романима Добрице Ћосића*, Бања Лука – Београд - Нови Сад, 2001, стр. 106, 120, 131.

²⁴ Мирослав Егерић, „*Време смрти*, национално значење”, стр. 135-145. Са овим се може довести у везу и запажање Милана Радуловића, који у напомени најновијем издању романа каже како „и критичари и читаоци нису прихватили само историографске, историософске, философске и поетске садржаје, него су осетили идеолошке конотације и схватили идеолошку актуелност новог Ћосићевог романа. Он је тај роман писао кад је као политички делатник наслутио и јасно спознао растакање југословенске идеје [...]. Шта су Срби дали, шта су жртвовали за југословенску идеју и државу, и да ли је требало да то учине – то је једно од тада провокативних историјских питања о којем се расправља у овом делу, у којем је постављено и мноштво психолошких, философских, етнолошких, културолошких и егзистенцијално-антрополошких проблема. Разнородни и свестрани одговори на та питања, имплицирани у самој трагичкој димензији романескне грађе, као и у сугестивности њене уметничке транспозиције, у тренутку када је роман објављен а и доцније, подстакли су буђење српског националног поноса, самопоуздања и уверења да данашњи Срби живе у држави и цивилизацији чијем су стварању огроман и одлучујући допринос дали њихови преци. *Време смрти*, више но било које књижевно дело у другој половини прошлог века, снажно је инспирирало процес зрења здраве националне самосвести, самосвести садржане у самоспознању историјског достојанства и културног идентитета српског народа.” (Милан Радуловић, „Напомена уз ово издање”, у: *Добрица Ћосић, Време смрти IV, Дела Добрице Ћосића*, коло II, књига 12, Филип Вишњић, Београд, 2001, стр. 630).

Дијалог је, по ауторовој концепцији, основна димензија њиховог постојања, а дијалогски спектар изузетно је богат, што показује и велики број јунака различитих интелектуалних и социјалних коренова. [...] Особеност полифонијске књижевне структуре налази се у критичком односу према свету. [...] Полифонијска књижевна структура, каква је *Време смрти*, јесте она највиша тачка у развојном луку српског романа о Првом светском рату, као што је и историјска дистанца у односу на догађај којим се аутор бави толика да се непогрешиво могу сагледати његове последице у српској историји и култури.

Јоковић истиче да је Ћосићев роман у поређењу с другим романима у којима је главна тема Први светски рат „један од најбољих, ако не и најбољи роман”. Карактер овог романа је енциклопедијски, што се јасно види „у, за роман, неубичајено великом броју јунака свих социјалних група, од краља до сељака, у доследно спроведеним облицима дијалога, монолога, тока свести, што су и основне технике грађења књижевних ликова.” Јоковић сматра да је у односу на сва друга питања у вези с романом најбитније „да се сагледа Ћосићев допринос третирању историје, начин на који он то чини кроз романескну структуру.” Суштину структуре Ћосићевог романа он види у чињеници да аутор ни на који начин не показује симпатије или антипатије тј. слагања или неслагања са својим ликовима:

Становишта јунака су сасвим слободна у односу на становишта самог аутора, свако говори за себе и мисли да има право. Међу јунацима *Времена смрти*, као носиоцима различитих идеја и различитих свести, могућа је егзистенција различитих погледа на свет, на проблеме историје, политике, ратовања, а оно што изненађује то је ваљана заснованост таквих погледа и мишљења.

У вези с овим Јоковић закључује да „реч Добрице Ћосића претендује [...] да кроз демократско-критички однос према мрачним дубинама заборава допре до базичних истина о животу и историји једне трагичне нације и човека уопште.” Бавећи се ликовима, Јоковић их, као структурални проблем, посматра на три нивоа: на нивоу индивидуе (Вукашин Катић, Никола Пашић, Живојин Мишић, Непознати Болесник, Гаврило Станковић, Михаило Радић, војвода Путник, краљ Петар), породице (Катићи и Дачићи) и нације (српски народ као колективни јунак). Истражујући затим Ћосићев поступак документарности, критичар запажа: „Хладну историјску преписку међу царевима, министрима и посланицима, Добрица Ћосић контрапунктски уклапа у структуру романа, тако да ти дипломатски и историјски документи постају чињенице без којих се роман не може замислити.” Поред овог,

он разматра и документарни статус *Извештаја* који пише Непознати Болесник, потом Ивановог дневника, као и „непосредна сведочанства самих учесника овог егзодуса из Првог светског рата”, посебно „исказе неколико странаца који се у роману појављују као јунаци (Анри Барби, Огист Боп).” Тумачећи начин на који је историја присутна у овом роману, Јоковић прихвата појам „надрационална историјска раван” који је за објашњење Ћосићевог односа према историји у *Времену смрти* својевремено увео критичар Зоран Гавриловић. Управо у „енциклопедијској уметничкој структури” *Времена смрти* открива се та „надрационална раван историјског збивања”, јер „она нити жели да романсира историју нити да је психологизује већ да је разгради и критички надрасте.” У делу о језичкој ентропији Јоковић разматра однос између историјског и поетског у делу и, између осталог, истиче да језик Добрице Ћосића врхунац поетичности достиже на самом крају четврте књиге, „када људи убијају коње. То није само врхунац језичке лепоте, језичке засићености, него је и врхунац једне трагедије.” Као посебно уметнички успешан Јоковић издваја сам крај романа, у коме види „ретко успео одјек оног древног мита о божанском прстену – по коме се смисао живота досеже кроз патњу и страдање.”²⁵

За Милана Радуловића роман *Време смрти* представља „повест о судбини српске грађанске аристократије”. У синтетичном бављењу романима Добрице Ћосића, њиховом традицијском основном, историјско-идеолошким контекстом, унутрашњом формом, космогонијским мотивима, ликовима и стваралачком етиком писца, значајно место припада закључцима које аутор доноси на основу промишљања о роману *Време смрти*, што је и логично, с обзиром на позицију и значај овог дела у Ћосићевом опусу.²⁶

Два су дела монографског типа посвећена Ћосићевој тетралогии, једно доминантно критичко а друго с мањим критичким претензијама, више импресионистичко-есејистичко. Реч је о студији Миодрага Петровића *Србија у Времену смрти* и књизи Драгољуба Стојадиновића *Легендаријум Времена смрти Добрице Ћосића*.

Након увода у коме се бави Ћосићевом теоријом историјског романа, ставовима књижевне критике о роману *Време смрти* и позицијом *Корена* у опусу писца, Миодраг Петровић тумачи велики број ликова, успевајући тиме да „рекреира дубока унутрашња значења која дело у себи импликује”.²⁷

²⁵ Мирољуб Јоковић, *Имагинација историје*, Просвета, Београд, 1994, стр. 123-161.

²⁶ Видети: Милан Радуловић, *Роман Добрице Ћосића, Између идеологије и антиутопије*, Народна књига/ Алфа, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1998.

²⁷ Видети: Миодраг Петровић, *Србија у Времену смрти*, Просвета, Ниш, 1992.

Драгољуб Стојадиновић за размишљање о *Времену смрти* узима једну неуобичајену позицију: „Ја сам овде учинио напор да дело поставим изнад сопственог права да га премеравам: дело одјекује у мени уместо да га ја стављам у унапред припремљене судове и калупе. Дело ме усисава у себе и плави. Ја постајем његова могућа јека. Оно раскопава мене уместо да га ја сапињем у себи. Ја нисам судија већ поклоник” и томе слично. Остварени *Легендаријум* заправо је дневник Стојадиновићеве рецепције Ћосићевог романа, писан упоредо са поновним ишчитавањем *Времена смрти*. Аутор посматра овај роман у целини и у детаљима, допушта да га мисао понесе и даље од Ћосићевог текста, али у тој од систематичности и присуства јасног критичарског метода „ослобођеној” рецепцији има и вредних и подстицајних критичких запажања, као на пример оно да су историјски ликови „уљези” на домаћим просторима уметности, о Гаврилу Станковићу као парадигматичном јунаку Ћосићевог опуса и друга.²⁸

Цитирани наводи, парафразирани мишљења и сагледане критичке позиције са којих је роман *Време смрти* интерпретиран, сведоче о његовом (у највећем броју случајева) одличном пријему у књижевној критици.

ЛИТЕРАТУРА:

Витомир Вулетић, „О композицији *Времена смрти*”, *О српским писцима*, расправе и огледи, Ваљево, 1992, стр. 30-55.

Зоран Гавриловић, „Тајна трајања и вредности”, *Савременик*, бр. 10, Београд, 1979, стр. 284-301.

Зоран Гавриловић, „*Време смрти* – надсмислови историје”, у: Добрица Ћосић, *Време смрти/1*, Романи Добрице Ћосића, Отокар Кершовани, Ријека, 1982, стр. 7-28.

Зоран Гавриловић, „Добрица Ћосић: *Време смрти I-IV*, Надсмислови историје и уметности”, *Неизвесности*, Огледи и критике 1952-1985, Београд, 1985, стр. 271-308.

Бојан Ђорђевић, „Време приче и жанровски модел”, *Реч*, бр. 28, децембар, 1996, стр. 101-104.

Мирко Ђорђевић, „Историја као изазов, Три етиде о четвртој књизи Ћосићевог романа *Време смрти*”, *Савременик*, бр. 10, Београд, 1979, стр. 316-323.

Мирослав Егерић, „*Време смрти*: роман као субјективна епопеја”, *Време и роман*, *Есеји о романима Добрице Ћосића*, Бања Лука – Београд - Нови Сад, 2001, стр. 85-133.

Мирослав Егерић, „*Време смрти*, национално значење”, *Време и роман*, *Есеји о романима Добрице Ћосића*, Бања Лука – Београд - Нови Сад, 2001, стр. 135-145.

Владета Јеротић, „Хришћанско и антрополошко бдење над романом *Време смрти* Добрице Ћосића”, *Лисац и историја*, зборник радова о Добрици Ћосићу, Трстеник - Београд, 2005, стр. 99-107.

²⁸ Видети: Драгољуб Стојадиновић, *Легендаријум Времена смрти Добрице Ћосића*, Народна књига/Алфа, Београд, 2002.

Душан Јовић, „Лингвистичке основе романа *Време смрти* Добрице Ћосића”, *Књижевна критика*, часопис за естетику књижевности, год. 2., март-април 1981, стр. 45-55.

Мирољуб Јоковић, *Имагинација историје*, Просвета, Београд, 1994, стр. 123-162.

Борислав Михајловић Михиз, „Над последњом реченицом *Времена смрти*“, *Савременик*, бр. 10, Београд, 1979, стр. 280-283. или у: *Портрети*, Нолит, Београд, стр. 222-227.

Миодраг Петровић, „Неколико критичких напомена о Ћосићевом роману *Време смрти*“, *Књижевна критика*, бр. 2, 1976, стр. 44-56.

Миодраг Петровић, *Србија у Времену смрти*, Просвета, Ниш, 1992.

Радован Поповић, *Време писца, Животопис Добрице Ћосића*, Народна књига/Алфа, Београд, 2000.

Предраг Протић, „Књига о рату и страдањима”, *Савременик*, бр. 10, Београд, 1979, стр. 302-306.

Милан Радуловић, *Роман Добрице Ћосића, Између идеологије и антиутопије*, Народна књига/ Алфа, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1998.

Милан Радуловић, „Напомена уз ово издање”, у: Добрица Ћосић, *Време смрти IV*, Дела Добрице Ћосића, коло II, књига 12, Филип Вишњић, Београд, 2001, стр. 629-635.

„Разговор о роману Добрице Ћосића *Време смрти*”, *Књижевна критика*, бр. 2, Београд, 1976, стр. 5-56.

Милутин Срећковић, „Роман историјске судбине”, *Савременик*, бр. 10, Београд, 1979, стр. 307-315.

Драгољуб Стојадиновић, *Легендаријум Времена смрти Добрице Ћосића*, Народна књига/Алфа, Београд, 2002.

Јелена Стојановић, „Лик народа”, *Савременик*, бр. 10, Београд, 1979, стр. 324-326.

Добрица Ћосић, *Време смрти I, II, III, IV*, Дела Добрице Ћосића, коло II, књига 9, 10, 11, 12, Филип Вишњић, Београд, 2001.

Божур Хајдуковић, „Историја као подлога фикционалном”, *Искушења критичког приступа*, НИРО Књижевне новине, Београд, 1986, стр. 159-167.

Петар Џацић, „Добрица Ћосић, *Време смрти I, II*”, *Из дана у дан II*, Сабрана дела Петра Џацића, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1996, стр. 274-293.

Snežana Božić

THE RECEPTION OF ĆOSIĆ'S NOVEL *THE TIME OF DEATH* IN LITERARY CRITICISM

Summary

Studying the critical reception of the literary text to be covered in a literature class is a precondition for appropriate methodological interpretation of the text, especially in high schools when more substantial and complex pieces are analyzed, such as the novel *The Time of Death* by Dobrica Ćosić. The paper therefore provides a more detailed insight into the opinions and positions of literary critics who have dealt with this novel, i.e. it provides abundant information, documented with quotations from the very critical texts, which could be useful to

both the teacher and students when they study this novel in the classroom. The problem of defining this novel as a historical novel, the attitude to history and the treatment of history in the novel, the use and function of documents, the characters, the relationship between "historical" and "non-historical" characters in the novel's structure, the collective character of the Serbian people, the relationship between the typical and the individual, the peculiarities of the artistic procedure, the position of the narrator, composition, the writer's creative motives, senses and meaning of procedures used in the final text – these represent some of the relevant interests of critics in relation to Ćosić's *The Time of Death*. If the teacher is familiar with their interpretations, he or she will have fewer problems conceiving, and implementing (along with the students), the so-called collective interpretation of the novel, where the teacher will find it easier to provide its reliable and scientifically-grounded interpretation in the classroom.

Milena Kostić¹

Filozofski fakultet Niš

MARLOWE'S *TAMBURLAINE THE GREAT* AND WESTERN IMPERIALISM

ABSTRACT: Many critics associate Marlowe's plays, particularly *Tamburlaine the Great*, with Machiavelli's political theory. In the following discussion on *Tamburlaine* and Western imperialism, I hope to demonstrate that Marlowe's views cannot be identified with Machiavelli's, as many critics seem to believe, and that on the contrary, they are much closer to Montaigne's scepticism about political power and colonial expansion. Marlowe's significance today is certainly bound up with the fact that imperialist tradition, far from being the thing of the past, persists in new and more insidious guises – *Tamburlaine the Great* is the spiritual and literary ancestor of such modern heroes like Joseph Conrad's Kurtz and J.M.Coetzee's Jacobus Coetzee and Eugene Dawn.

KEY WORDS: real/true man, imperialist tradition, scepticism, patriarchy, matriarchy.

Many critics associate Marlowe's plays, particularly *Tamburlaine the Great*, with Machiavelli's political theory. Being a student at Cambridge, Marlowe was familiar with Machiavellian ideas and especially interested in the secular understanding of the political power as a force for both good and evil, a view that was identified with the discourse of Machiavelli's *Il Principe (The Prince)* (1513) and *The Discourses(1517)*. Like most Renaissance authors, whose main subject was man as he is, rather than as he ought to be according to some pre-existing religious model, Machiavelli was interested in "real man"²: the accurate secular knowledge of man's real nature he considered rightly a condition of viable political theory and good government. But how accurate his own insight was is still a matter of dispute. Machiavelli's view of "real man" is pessimistic, and can be called a secular version of Augustinian doctrine of man's inborn depravity: men, according to Machiavelli, are greedy, deceitful, self-interested and concerned primarily with preserving or achieving power at any cost. An ideal ruler, therefore, is the one who does not hesitate to use any repressive means at his disposal to control his subjects. He must use force to create an 'ideal' society reflected in the government that could protect man from himself. Machiavelli's heroes are princes like Cesare Borgia and Ferdinand of

¹ mkostic76@gmail.com. This paper is an excerpt from the author's MA thesis *The Faustian Motif in the Tragedies of Christopher Marlowe*, defended at the Faculty of Philosophy Niš in 2009, under the supervision of prof Lena Petrović.

² See Bogdan Suhodolski, "Čovek kao društveno biće", in *Moderna filozofija čoveka*, Nolit, Beograd, 1972, p. 352

Aragon, heroic not because of their goodness, but because of their strength, cunning and success. Political dishonesty is legitimate, claims Machiavelli, because in an imperfect world, a prince cannot be morally perfect without effecting his own destruction. Although it would be preferable for a prince to appear to be virtuous and good in the eyes of his people, history shows that he must compromise the standards of goodness and virtue whenever necessary:

..[F]or that man who will profess honesty in all his actions must needs go to ruin, among so many that are dishonest. Whereupon it is necessary for a prince, desiring to preserve himself, to be able to make use of that honesty, and to lay it aside again, as need shall require.³

Thus Machiavelli's motto - "the aim justifies the means" - involves among other things a cynicism on the part of the ruler whereby he strives for the appearance of rectitude, which the world values and he himself does not care for, and discards this appearance whenever he decides that the circumstances call for open cruelty. Indeed one of the chief means that Machiavelli believes a prince must not hesitate to use is cruelty, because cruelty makes people fear him, and because "it is much better to be fear'd, than to be lov'd." In short, since the Machiavellian prince must lie, cheat and break his word, it is logical that, during his rule, morality is not to be given serious consideration:

And it suffices to conceive this, that a Prince, and especially a new Prince, cannot observe all those things, for which men are held good; he being often forc'd, for the maintenance of his State, to do contrary to his faith, charity, humanity and religion; and therefore it suits him to have a mind so disposed as to turn and take the advantage of all winds and fortunes; and as formerly I said, not forsake the good, while he can; but to know how to make use of the evil upon necessity.⁴

For Machiavelli, virtue is strength and worldly success; a major aspect of that success is a successful conquest of foreign territories and subjugation of other nations. Machiavelli thus becomes one of the first Renaissance defenders of European colonial project. For him, establishing colonies, besides enhancing the power of the prince, represented an abundant source of wealth to the colonizers, and cost nothing, since all the expenses were paid and the damage suffered by the colonized poor:

³ Niccolo Machiavelli, *The Prince*, in *Three Renaissance Classics*, ed. Burton A. Milligan, Charles Scribner's Sons, New York, 1953, p.58

⁴ *Ibid.*, p.59

Not much is spent on colonies; they can be sent out and kept up without any expense, or very little; this method damages only those – and they are a very small part of the new state – whose fields and houses are taken away in order to give them to the new inhabitants; those whom the prince damages, since they are scattered and poor, can do no harm, and all the others are undisturbed and uninjured.⁵

The method described would be brought to monstrous perfection in the XIX century European colonial system in Africa.

A quite different view of man and a quite different understanding of the political ideal is provided in Sir Thomas More's *Utopia*, the ideal that looks back to Pelagius and joins the tradition of Italian humanists Pico and Ficino. Unlike Machiavelli, More differentiates between "real man" and "true man"⁶. Real man, according to More, is an aberration of true man: man is not inherently evil, his depravity is a social product. Authentic, original or true man is capable of love and justice. Justice in fact, claims More, anticipating Edward Bond, is man's birthright. According to Bond, the imperative need for is the essence of man's humanness, which has been corrupted by ideology, but which can be recovered through dramatic art, whose chief purpose is the revelation of social injustice, as a precondition of improvement.⁷ More does not speak of drama, but just like Bond, he insists that the only way for the real and true man to become one is the society where the unequal distribution of wealth has been abolished, that is, the one based on common property:

Though, to speak plainly my real sentiments, I must freely own that as long as there is any property, and while money is the standard of all other things, I cannot think that a nation can be governed either justly or happily: not justly, because all things will be divided among a few (and even these are not in all respects happy), the rest being left to be absolutely miserable...⁸

⁵ Ibid., p. 62

⁶ See Suhodolski, *Moderna filozofija čoveka*, p. 352

⁷ See Edward Bond, *Freedom and Drama, Plays 8*, Methuen, 2006, p. 207. The whole of Bond's essay is, in fact, relevant to More/Machiavelli issue. In the context of his larger discussion of the function of drama, Bond rephrases More's view of crime and punishment in contemporary terms. For Bond, the need for justice is a human imperative, and is inborn. But in an unjust society 'crime may be the expression of the need for justice – just as the child's destructive anger may represent its need for justice. The criminal commits his crime to express his innocence. This is a cliché in the trials of martyrs under tyranny. ... The cliché becomes a raw truth when unjust democracy convicts and punishes criminals. – and we do not like to admit it'. (Edward Bond, *Plays: 8*, Methuen Drama, London, 2006, p.218)

⁸ Thomas More, *Utopia*, in *Three Renaissance Classics*, ed. Burton A. Milligan, Charles Scribner's Sons, p. 102

Therefore, in devising his Utopian government, More rejects kings and like Plato adopts republic. His ideal society is a peaceful system of communism, where the distribution of wealth is equal, which means that every man may have his share of wealth, but only by working for it. There are people nowadays who claim that More was a supporter of imperialism but in his Utopia he mentions the possibility of armed interventions only when the neighbouring country asks for help against the foreign aggressor.⁹

Another Renaissance thinker who opposes Machiavelli's theory of 'might is right' is Michel Eyquem de Montaigne. He is the originator of the personal essay, devoted to the journey of the mind, as he himself called it. His *Essays* are explicitly against the main assumption of imperialism - the superiority of European man. *Of Coaches* and *On Cannibals* in fact are his most eloquent denunciation of Europe's narrow-minded self-centredness, its arrogance, its Machiavellian dishonesty and cruelty.

Since Europe's knowledge of the world, though extensive, is incomplete, the discovery of Americas might represent a glorious event in its history, a possibility to expand European knowledge by studying the ways, customs and beliefs of the people of the New World. Thus, in contradiction to orthodox view of them as savages, Montaigne insists that the native peoples of America, who have built magnificent cities like Cuzco in Peru and Mexico City, have plenty of things to teach the conquerors. But the conquerors, instead of benefiting from their culture, impose on it their own prejudiced and arrogant views and thus corrupt it:

I am much afraid that we shall have very greatly hastened the decline and ruin of this new world by our contagion, and that we will have sold it our opinions and our arts very dear. It was an infant world; yet we have not whipped it and subjected it to our discipline by the advantage of our natural valor and strength, nor won it over by our justice and goodness, nor subjugated it by our magnanimity. Most of the responses of these people and most of our dealing with them show that they were not at all behind us in natural bright of mind and pertinence.¹⁰

Far from civilized, that is, magnanimous or even tolerant response to those peoples, the conquerors used methods against them that could only

⁹ Needless to say, this kind of intervention has nothing to do with cynical humanitarian wars waged by US and its European satellites in 20th century in a true Machiavellian fashion. As for slavery, More allows for it only as forced labour - a punishment for those who refuse the opportunity to earn their living by working freely. Even then the conditions in which those slaves lived were such that citizens from neighbouring countries would rather become slave in Utopian than remain free in their native lands.

¹⁰ Michel Eyquem de Montaigne, "Of Coaches", in *The Bedford Anthology of World Literature*, Bedford, St. Martin's, New York, Boston, 2004, p. 104

be called savage and which resulted in the ‘extermination of all the brutes’, as, at the much later phase Conrad’s Kurtz summed up the truth of the European ‘civilizing mission’ in the Belgian Congo. About three centuries earlier, Bartolome de las Casas, the first defender of human rights for Indians, reported on the effect of Spanish colonisation of the Indies in much the same terms:

We are assured that our Spaniards, with their cruelty and execrable work, have depopulated and made desolate the great continent, and that more than ten kingdoms, larger than all Spain...although formerly full of people, are now deserted. We give as a real and true reckoning, that in the said forty years, more than 12 million persons, men and women, and children have perished unjustly and thorough tyranny, by the infernal deeds and tyranny of the Christians.¹¹

Marlowe might have read Montaigne, and Machiavelli he certainly did read. In the following discussion on *Tamburlaine* and Western imperialism, I hope to demonstrate that his views cannot be identified with Machiavelli’s, as many critics seem to believe, and that on the contrary, they are much closer to Montaigne’s scepticism about political power and colonial expansion.

As for the Elizabethan conquerors, for *Tamburlaine* the vast expenses of the still unexplored world, which the Renaissance audience would unmistakably identify as the newly discovered Americas, are a lure for conquerors, to be reduced to a map and inscribed with their own names:

I will confute those blind geographers
That make a triple region in the world,
Excluding Regions which I mean to trace,
And with this pen reduce them to a Map,
Calling the Provinces, Cities and towns
After my name and thine Zenocrate. (I, 4.4.1715-20)

At his death, the map still stretches before him, but nothing bears his name except the play:

Give me a Map, then let me see how much
Is left for me to conquer all the world,
That these my boys may finish all my wants. (II, 5.3.4516-18)

¹¹ Bartolome de las Casas, “Very Brief Account of the Destruction of the Indies”, in *The Bedford Anthology of World Literature*, Bedford, St. Martin’s, New York, Boston, 2004, p. 106

But as I already suggested, the *Tamburlaine* plays do not support but question and invalidate the idea of imperialism: in the words of Francis Yates, they demonstrate that the imperial triumph does not establish justice and peace¹². In this, he is in stark contrast to the Elizabethan imperialist cult, so ardently supported by Spenser. Spenser's idealisation of the Empire is undermined by Marlowe's description of imperial cruelty and tyranny. This contrast, writes Yates, was probably enforced by Marlowe on purpose, so that the audience could recognize various elements on the stage from courtly ceremonies performed in the honour of the Queen in the staging of *Tamburlaine* and respond to it critically.

Like Francis Yates, most of the New Historicists consider *the Tamburlaine Plays* subversive of the English imperialist politics. For example, Stephen Greenblatt starts his essay *Marlowe and the Will to Absolute play* with the documentary account of John Sarracoll, the merchant, in whose report of the voyage to the South Seas, casual, unexplained violence of the English crew towards the natives of Sierra Leone is described. Greenblatt ironically refers to this enterprise as 'one of the glorious achievements of Renaissance civilisation' (193), the achievement which is in stark contrast to the humanist trust in man's innate goodness and creative potential that More and Montaigne were pleading for. He claims that if the same crew, on returning to England, went to see the performance of *Tamburlaine the Great* they would have seen the meditation on the roots of their own behaviour. Indeed, the seemingly unmotivated violence in Saracoll's reports sounds very much like *Tamburlaine's* excesses of cruelty.¹³

Marlowe's significance today is certainly bound up with the fact that imperialist tradition, far from being the thing of the past, persists in new and more insidious guises - he is the spiritual and literary ancestor of such modern heroes like Joseph Conrad's Kurtz and J.M.Coetzee's Jacobus Coetzee and Eugene Dawn. The mad ambition of mastering the wilderness led Conrad's Kurtz to the point of savagery where he exhibited severed

¹² See Frensis Jejts, *Hermetička filozofija i elizabetansko doba*, SKC Beograd, 1999, p. 115

¹³ The description is very important and must be quoted in full:

The fourth of November we went on shore to a town of the Negroes, which we found to be but lately built: it was of about two hundred houses, and walled about with mighty trees, and stakes so thick, that a rat could hardly get in or out. But as it chanced, we came directly upon a port which was not shut up, where we entered with such fierceness, that the people fled out of the town, which we found finely built after their fashion, and the streets of it so intricate that it was difficult for us to find the way out that we came in at. We found their houses and streets so finely and cleanly kept that it was an admiration to us all, for that neither in the houses nor streets was so much dust to be found as would fill an egg shell. We found little in their houses, except some mats, gourds and some earthen pots. Our men at their departure set the town on fire, and it was burnt (for the most part of it) in a quarter of an hour, the houses being covered with reed and straw. (quoted in Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning*, The University of Chicago Press, Chicago, 1980, p. 193)

heads of the natives as his trophies; this was his personal contribution to what he came to see as the white man's mission in Africa: it is contained in the outcry "Exterminate all the brutes!", that he scribbled at the end of otherwise dignified and noble pamphlet on the suppression of savage customs. Just as in the case of Tamburlaine or Faustus, his intelligence remained lucid all the time, it was his soul that had gone mad.

Another contemporary example is provided in J.M.Coetzee's novel *Dusklands*. Coetzee wrote this novel in an attempt to show the continuity between historically distant aggressions. The time references in the novel are the 18th century colonization of South Africa on the one hand, and the Vietnam War on the other. The characters from the two novellas are completely different, both in their experience and in character. But what they have in common with each other, as well as with Kurtz, and Heaney's Hercules is a dissociated sensibility: they both possess a cold, calculating intelligence divorced from emotion and guided instead by the Machiavellian principle that the aim justifies the means no matter how cruel and heartless those means are.

In *The Narrative of Jacobus Coetzee*, the protagonist, the explorer and "the tamer of the wild", goes on a hunt for elephants and unexplored territories of South Africa. His meeting with the Hottentots, the fever and exhaustion provoke lucid and at the same time demented meditations on the relationship between white man and the wilderness. In a delirious state of mind, the objective reality is completely denied and he sees the world as the subjective reality of his consciousness. He feels threatened by the vastness of the space, strangeness of the experience and the unbearable solitude to the point at which he starts to fear that all his "life might be a dream"¹⁴, that he is just "a transparent sack with a black core, full of images, and a gun"¹⁵. The physical need for the gun becomes metaphysical and he starts shooting at everything he sees, for "the gun saves us from the fear that all life is within us".¹⁶ In the annihilation of all that is "not I" he hopes to find a proof of his own existence. As a result, he causes a massacre of an entire Hottentot tribe, claiming that he is "a tool in the hands of history"¹⁷. White man's mission is "to open what is closed, to bring light to what is dark"¹⁸, and if he fails to do so with his mind, he has to resort to the gun. He considers the Hottentots barbaric, ignorant people whose souls are without the light of Christian faith just as dark as their skin and their continent. Far from feeling any guilt, he calls the murders of "the dark folk" a "God's judgement" hypothetically asking: "Who knows for what unimaginable crimes of the spirit they died through us?"¹⁹

¹⁴ J.M. Coetzee, *Dusklands*, Harmondsworth, Penguin Books, 1983, p.78

¹⁵ Ibid., p.78

¹⁶ Ibid., p.79

¹⁷ Ibid., p. 106

¹⁸ Ibid., p.106

¹⁹ Ibid., p.106

Two centuries later, Eugene Dawn, a specialist in psychological warfare, writes his life work "The Vietnam Project" with the purpose of defeating the combatant Vietnamese. After all the American bombing runs, brutal killings, massacres and propaganda services have failed to make the enemy yield, Dawn comes up with a more powerful strategy – the conversion into a new myth which would break the spirit of the Vietnamese. The original Vietnamese myth is that of sons of the land who fight the sky-god, the father, but are given a refuge by the earth mother who "hides her sons in her bosom, safe from the thunderbolts of the father"²⁰ until they "emerge to unman him and initiate a new fraternal order".²¹ The strength of the myth lies in the fact that despite all dangers and attacks, the mother is protected and must not be annihilated. Realizing this, Dawn suggests a counter strategy by which the mother Demeter will not be destroyed but turned into Athene, the goddess of technical skills who voted for the father principle being herself bred not from the female womb but from the male head. As in Heaney's *Hercules and Antaeus*, here too the replacement of the matriarchal by the patriarchal world view is represented as a moral disaster. The Renaissance Marlowe's *Tamburlaine*, standing half way between Hercules and Eugene Dawn, is about the consequences of this victory.

REFERENCES:

- Bond Edward, *Plays: 8*, Methuen Drama, London, 2006.
Coetzee J.M., *Dusklands*, Harmondsworth, Penguin Books, 1983.
De las Casas Bartolome, "Very Brief Account of the Destruction of the Indies", in *The Bedford Anthology of World Literature*, Bedford, St. Martin's, New York, Boston, 2004.
Greenblatt Stephen, *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, The University of Chicago Press, Chicago, 1980.
Jejts Frensis, *Hermeticka filozofija i elizabetansko doba*, SKC Beograd, 1999.
Machiavelli Niccolo, "The Prince", in *Three Renaissance Classics*, ed. Burton A. Milligan, Charles Scribner's Sons, New York, 1953.
Montaigne Michel Eyquem, "Of Coaches", in *The Bedford Anthology of World Literature*, Bedford, St. Martin's, New York, Boston, 2004.
More Thomas, "Utopia", in *Three Renaissance Classics*, ed. Burton A. Milligan, Charles Scribner's Sons.
Suhodolski Bogdan, *Moderna filozofija čoveka*, Nolit, Beograd, 1972.

²⁰ Ibid., p. 25

²¹ Ibid., p. 25

Milena Kostic

**TAMERLAN VELIKI KRISTOFERA MARLOA
I IMPERIJALISTIČKA TRADICIJA ZAPADA**

Rezime

Mnogi kritičari povezuju drame Kristofera Marloa, a naročito dramu *Tamerlan Veliki*, sa makijavelističkom političkom teorijom. Predmet ovog rada jeste da se pokaže da je Kristofer Marlo bio mnogo bliži stavovima koje je zastupao Montenj, a koji su se zasnivali na skepsi vezanoj za ostvarivanje političke moći i kolonijalne ekspanzije. Kroz problematizaciju odnosa između Marlovljevog Tamerlana i imperijalističke tradicije zapada, u radu će se posebno istaknuti značaj Kristofera Marloa danas – kolonijalna praksa ne samo što nije ostala u prošlosti, već se danas javlja u novim, skrivenijim oblicima. Konradov Kurc i Kucijevi junaci Džejkobus Kuci i Judžin Don su samo neki od savremenih književnih junaka čiji je duhovni i književni predak Marlovljev Tamerlan Veliki.

ИСТРАЖИВАЊА

Соња Петровић¹

Филолошки факултет Универзитета у Београду

Катедра за српску књижевност с јужнословенским књижевностима

ЖЕНИДБА КНЕЗА ЛАЗАРА: ЕПСКИ МОДЕЛ И ВАРИЈАНТЕ

САЖЕТАК: У раду се говори о структурном моделу и варијантама *Женидбе кнеза Лазара*. Песме се тумаче са становишта фолклорне поетике, а модел се разматра у кругу тема о јуначкој женидби с препрекама, у односу на митски образац и херојски модел, с обзиром на косовску епику и традицију као целину, и из перспективе идеологије сижеа.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Епске народне песме, кнез Лазар, јуначка женидба, косовска епика, последње време, пад царства, владарска светост и јуначка бесмртност

Епске песме о женидби кнеза Лазара саставни су део комплекса косовске традиције. Модел женидбе одређује Лазара као епског јунака и објашњава његову везу с царем Стјепаном и династијом Немањића. У песмама се конкретизују и психолошки нијансирају друштвени и породични односи, оживљава се симболика свадбеног ритуала, деловање ликова везује се за обичајне и етичке законе, а сам чин женидбе може да се чита и у митолошком и есхатолошком кључу, као свети брак „у оно време” и као најавна последњег времена и смака света који се изједначавају с падом царства.

Сачувано је пет записа епских песама о женидби кнеза Лазара. Најстарији сачуван запис добио је Вук Караџић од старца Рашка Колашинца (Вук II, 32, 164 стиха).² Следи запис Ђорђа Којанова Стефановића добијен од непознатог певача из Срема (Вук Пр, 26, 75 стихова).³ Сима Милутиновић Сарајлија је записао једну песму од непознатог, вероватно сремског певача (Милутиновић 18Д, 153 стиха).⁴ Богољуб Петрановић забележио је варијанту Илије Дивјановића из Црне Ријеке код Јахорине (Петрановић II, 15, 390 стихова).⁵ Последњи фрагмент

¹ sonjapetrovic@sbb.rs

² В. С. Караџић, *Српске народне пјесме*, књига друга (Беч 1845), *Сабрана дела Вука Караџића*, књ. 5, прир. Р. Пешић, Београд 1988, бр. 32.

³ В. С. Караџић, *Српске народне пјесме из необјављених списа Вука Стеф. Караџића*. Књ. 2, Пјесме јуначке најстарије, прир. Ж. Младеновић и В. Недић, Београд 1974, бр. 26.

⁴ С. Милутиновић-Сарајлија, *Пјеванија црногорска и херцеговачка*, прир. Д. Арнитовић, Универзитетска ријеч, Никшић 1990, Додатак, бр. 18.

⁵ Б. Петрановић, *Српске народне пјесме из Босне и Херцеговине*. Књ. 2, Епске пјесме старијег времена, Сарајево 1989, бр. 15.

добрио је Аксентије Георгиев од Давида Илиева из Куманова, а објавио га је Петар Данилович Драганов (Драганов 1, фрагмент, 42 стиха).⁶

Песме о женидби кнеза Лазара

У кругу сачуваних варијаната о Лазаревој женидби, песма старца Рашка из Караџићеве збирке издваја се по високој уметничкој вредности, успелој стилизацији и психолошкој карактеризацији ликова. Посебна пажња посвећена је вазалним односима. Старац Рашко слика епску феудалну етикецију: цар награђује слугу коњем, рухом, благом; Југовићи хоће да дарују Лазара као јунака: „У нас доста коња и сокола, у нас доста пера и калпака.” Ликови и амбијент су идеализовани у духу „најстаријих времена”, што се испољава у детаљима: после вечере разговара се највише о томе „како који добар јунак јесте”; у описима: софра и послужење су раскошни и отмени, доминира златно (златни столови, купа, јабука). Судбински лов одвија се на свети дан, у „свијетлу неђељу”, наговештавајући судбоносност и чинећи догађај још свечанијим.

Будући да је у основи песме драмски сукоб, пасивност ликова превладана је захваљујући понирању у психолошке односе. У дијалогу цара Стјепана и Лазара осећају се блискост и присност упркос статусним разликама. Милица је сликана топло, с нежношћу („мила сеја девет Југовића, баш Милица, мила мљезиница”), а Југовићи и Југ Богдан супротстављени су према особинама младост – старост, наглост – мудрост. Песму одликује свечан, достојанствен тон, а представа прошлости је идеализована.

Песма коју је Вук добио од Ђорђа Којанова Стефановића нестабилна је на плану именовања јунака и локализације. Чињеница да су као Лазареви родитељи именовани Ђурађ и Јерина, а Лазар се одређује као „дијете”, упућује на мешање с песмама о Бранковићима,

⁶ П. Д. Драгановъ, *Македонско-славјанскій сборникъ*. Выпускъ I, С.-Петербургъ, 1894, бр. 1.

⁷ У једној лирској песми која се певала у Нишу седамдесетих година XIX века говори се о госпођи Јерини, ”старој мајки Лазиној”, која покушава да заштити своју снају од Лазаревог бича:

Не ударај, Лазо, своје верне љубе,
Сузе су јој, Лазо, лице огрубиле,
Косе су јој, Лазо, плећа прешибале,
Све жалећи, Лазо, далекога рода,
Далеко је, Лазо, градак Смедерево,
А још даље, Лазо, црква Раваница,
Где смо вас два венчали итд.”

Записивач ове песме Милан Ђ. Милићевић је приметио: ”Ова песма, ова немила сцена, пада јамачно на спомен потомака косовскога издајника. Она нас подсећа на сву ону унутрашњу несрећу, која је најзад затрла злосретну кућу Смедеревских Бранковића” (*Кнежевина Србија*, Београд 1876, 158). У песми су просторни односи изокренути: црква Раваница одређује се као место Лазаревог венчања, а Смедерево као постојбина невестиног рода.

па се асоцијације проширују на деспота Лазара и пад Смедерева. Овакве замене нису усамљене у традицији, нарочито на подручју Срема.⁷

На плану композиције ова песма се знатно разликује у односу на Рашкову. Јерина наговара Ђурђа да ожени нејаког Лазара и избор пада на Милицу. Али, пошто се Југу овакав предлог не сме ни поменути, Лазар сам преузима иницијативу и налаже Јерини да припреми вечеру и позове сву господу. Каталог званица изостаје – пажња је усредсређена на Југовиће. За трпезом Лазар узима „златну чашу црвенога вина” и наздравља Југ Богдану:

„Здрав да си ми, стари Југ-Богдане,
Ни у моје ни у твоје здравље,
Већ у оне код бијела двора,
Која везе царева дарове.”

Много употребљавани еписки образац напијања здравице служи да се драмски суоче актери и изоштри проблем. У овој варијанти Југ се противи венчању и „плане ватром” на синове:

„Шта сте стали, девет Југовића,
Зар је мало коња и волова?”

Алузија се односи на давање харача Јерини. Иако се она у песми не назива „проклетом” нити се спомиње кулук, реч је о подразумеваном деловању традиционалног знања и стереотипа Јеринине негативне улоге на конструисање лика. Југовићи умирују оца и траже да се донесу „књиге разборничке”, које ће тумачити протопоп Лука:

„Бог је дао, Богом је суђена
Царства круна на главу Лазара,
А Милица нуз Лазу царица!”
Кад је Југ пренео синовима вести, они благосиљају брак:
„Кад је тако Богом наређено,
Нека буде за Лазу Милица,
А ми браћа сестри на обрани!”

Измена узајамних односа Југа, Југовића и Лазара настаје због укључивања Јерине.

У Додатку Милутиновићеве збирке под бр. 18. објављена је песма *Женидба цара Лазара* из рукописа АСАНУ који не припада рукопису *Пјеваније*. Спевана је на екавици, вероватно у Срему. По садржини она се мало разликује од Рашкове песме и песме из збирке Ђ. Којанова. Мотив преслуживања чаше замењен је невеселошћу слуге названог „Лаза дете младо”. Цар приказује Југовиће као главну препреку („Ал’ не могу Југу да споменем / од његово девет Југовића”) и износи план врло сличан оном у Рашковој песми, али с више појединости. Уочава се сличност с препознатљивим маниром сремских певачица (мешање екавског и ијекавског изговора, описи јутрења, етикеције, купе вина):

„Док не дође присвета недеља,
Удариће звона на јутрење,
Сам ћу ићи у бијелу цркву,
А ти, сине, остати у двору,
Па готови госпоцку ужину
И приправи вина и ракије
И госпоцке сваке ђаконије,
Зваћу Југа итар лов ловити,
Кад се, сине, из лова повратим,
Па кад будем спрам нашега двора,
Ја ћу звати Југа на ужину,
И његови девет Југовића,
Ти ћеш Југа дочекати лепо,
Старца Југа целивај у руку,
С Југовићи у бијело лице,
Пак јунаке за трпезу сиђај,
Коње води доле у чаире
Коњма зоби и зелена сена,
А јунаком вина и ракије,
Па кад Јуже буде задовољно,
Онда ће нам [...]
Од првога па до последњег,
Ти наслужи једну купу вина
Која ј' у дну сребром заливена,
А по вр'у бисер и камење,
Дршкови су од сувога злата
Поклони се Југу богатоме,
Пак ти реци старом Југ-Богдану:
– На част вама и купа и вино,
Вино попиј, купу носи двору!
Онда ће се Јуже забринуту,
Чим ће тебе даривати, Лазо,
Онда ћемо Југу споменути
За убаву госпођу Милицу.”

Сцена лова код Милутиновића је обогаћена новим поједино-стима. Иако се каже да „од лова ништа не добише”, већ у наредном стиху је то исправљено: цар Степан уловио је утву и кошуту, „пак је утву Југу поклонио, а кошуту себе оставио” – плен се дели на равне части, покрећући читав низ асоцијација. Опис дарова које Југовићи спремају Лазару у знак захвалности је сличан Рашковом (они нуде „коња и сокола, небројена блага, чое немерене”). Исказујући поштовање, цар Степан церемонијално поздравља Југа („скида клапац, Југу се поклања”) и моли га да Лазару поклони Милицу. Другачији стале-

шки поредак исказује се и реакцијом Југовића – они нападају Лазара, а не цара Степана. Сцена је стилски независна и упечатљива:

„Ал’ ђипише девет Југовића
И сви девет ноже потргаше
Да уморе Лазу на трпезу:
– Ми не дамо сестрицу Милицу
За Лазара слугу царевога!”

Југ умирује синове („Децо моја, не замећ’те кавгу! Пак је ласно приметити кавгу, ал’ је мучно цевап дати кавги”) и предлаже да се најмлађи Југовић, дете Божидар, пошаље Самодрежи цркви по „књигу закониту, времениту и приповедиту”. Занимљив је опис начина тумачења књига: Божидар „седе у столицу царску и раскрили књигу преко крила”. Садржај тумачења само се препричава:

„Како нама ситна књига каже
Да ће доћи већ последње време,
Да нам оће царе погинути,
На Лази ће царство останути,
Цар ће бити, звати ће се књазом,
А Милица госпођа кнегиња.”

Изречена судбина прихвата се моментално („Ал’ ђипише девет Југовића, пак Лазар у лице целују: Мили зете, баш нам јеси суђен!”), и крунише се свадбеним весељем.

Мада има сличности с варијантама старца Рашка и Ђ. Којанова, ова песма је независна од њих, на моменте успела. По драматизацији односа, смислу за појединости и описе, лирском ублажавању, по томе што стихови теку глатко, рекло би се да је реч о искусном певачу који добро познаје усмени фонд и влада традиционалним епским поступцима.

Илија Дивјановић је *Женидбу кнеза Лазара* певао по угледу на Рашкову, развукавши је описима и понављањима, али и мењајући је. Он проширује и прилагођава традиционалне односе и семантику ликовна теми о којој пева. Тако је однос слуга – господар приказан као однос поочим – посинак. Цар Стјепан хвали Лазареву памет која „море царовати” и обећава да ће му оставити царство пошто нема „од срца евлда”. Лазар захваљује на части јер „није царство за мене козара”. Положај козара, нижи од положаја слуге, унижава Лазарев почетни епски статус као потпуно нејуначки. Мотивација за женидбу је промењена: цар се сам досети да Лазара ожени и поново му нуди царство, при чему се искорачује у будућа збивања („на тебе ће круна останути, / тако наше књиге показују”), али Лазар по други пут одбија. Тек после тога цар потанко износи план који се од оног у Рашковој и осталим варијантама разликује по томе што не помиње лов у недељу, него

литургију после које треба Југовиће свратити царевом двору. Замена лова литургијом одговара идејном прекодирању традиције. У сличном духу је и то што се Југовићи карактеришу сугестивно, ненаклоно:

„Стаће јека поља широкога,
Хоће наљећ стари Југ-Богдане
А за њиме девет Југовића,
Југовићи силни и бијесни,
Све уз поље коње пријечају,
Низ бедрице показују ћорде,
На прсима токе позвекују,
Сваки момак фесић накривио...”

Остварење плана се нашироко описује (поклањање златне купе, просидба Милице), с поновним искораком у будућност – Југ ће Лазару даровати ћерку, а цар златну круну. Детаљно антиципирање умањује драмске акценте – цар предвиђа понашање Југо-вића и саветује Лазару да се сакрије у одају с „челикли манда- лима” и дубровачким бравама док он не подсети Југа на књиге староставне, па се његово излагање плана акције завршава тек с коначним расплетом и благословом. Пошто је садржај већ саопштен, у другој половини песме царев план се готово дословно понавља. Преко тумачења књига староставних прелази се брзо, па тумач није ни именован. После измирења и женидбе, Лазар наслеђује царство чија се судбина резимира у завршници као идејно-историјска поента. Да би се извукла директна линија од Неманића до Лазара традиција се опет прилагођава, при чему се игнорише раздобље Уроша и Мрњавчевића:

„Кад ожени Неманић Лазара,
Вакат дође, цар умират пође,
За живота круну му поклони,
Да му од ког поговора нема;
На њем оста до Косова царство
С њега су га прихватили Турци,
С Неманића на Отмановића.”

Дивјановићева песма, претерано раширена, делује тромо услед понављања царевог плана и његовог остварења. Израз и стил нису избрушени. Идејно прекодирање умањује идеализацију ликова, па су они лишени херојског (Лазар је прости козар који се пред Југовићима скрива иза гвоздених реза, цар Стјепан је старац који највише полаже на лепе хаљине – „ђузел ђеисије”) и помало наивно стилизовани (цар је спреман је да преда царство Југовићима и буде погубљен са својим слугом ако књиге „царороставне” случајно погреше).

На основу фрагмента песме о Лазаревој женидби који је објавио Драганов не може се наслутити како би се одвијала радња, али почетак одговара Рашковој варијанти: Лазар верно служи цар-Силног Стевана девет година, а десете му чашу препуњује „и катъ му гу празну оставуе, отсипуе свилени skutове, и го криво погледнуя”. У развијеној словенској антители цар пита слугу има ли доброг коња, рујног вина, жежене ракије, амбара с пшеницом, светлог оружја, а он одговара да му се сва дружина поженила и синове изродила, а за њега „абера си нема”. Онда цар и слуга полазе да траже невесту и једва нађу одговарајућу прилику, „слика спрема него”, у „Лозана града”, „ту и најдоше Латинче дъвойче, що си грѣ како ясно слънце”. Пошто се Лазарева невеста означава као Латинка, вероватно да следи сиже о јуначкој женидби с препрекама.

Приказане варијанте су блиске структурно и садржински. Заједнички композициони модел има следеће мотиве:

1. уводна ситуација: пијење вина

1а. *повод за женидбу*

1б. слуга Лазо скреће цару Стјепану пажњу на себе: *преслуживање чаше*

1в. царев одговор: *избор девојке и план просидбе*, карактеризација односа слуга – господар

2. *реализација плана (условно: просидба)*

2а. лов

2б. вечера и остварење плана

2в. тумачење књига староставних: *најава последњег времена*

2г. *даривање чаше* Југ-Богдану као ритуализација просидбеног чина

3. *препреке*: Југовићи се противе царској одлуци (драматизација односа своје - туђе и високо - ниско)

3а. *савладавање препреке*: Југ Богдан спречава да Југовићи насрну на цара јер би на њима остала клетва / омели би судбински брак; да би умирли Југа, Југовићи траже да се донесу књиге и пресуде да ли девојку треба дати Лазару

3б. *књиге староставне потврђују да су брак и царство суђени*

4. срећан исход

4а. цар дарује будућу невесту уобичајеним свадбеним даром, дукатима и јабуком.

Модел женидбе кнеза Лазара у кругу песама о јуначкој женидби с препрекама: мотивски односи

Песме о женидби кнеза Лазара формално припадају кругу песама о женидбама јунака „најстаријих времена” (песме типа *Женидбе Душанове*) и проучаваоци их називају „јуначким бајкама” (Жирмунски, Путилов).⁸ Карактерише их релативно стабилан сиже који се прилагођава специфичној природи ликова и садржаја. Према Нади Милошевић-Ђорђевић, у овом моделу „препреке добијају историјске димензије” утолико што цар Стјепан уздиже слугу Лазара у феудалном поретку на највиши ниво. Сталешке разлике надилазе се обичајима даривања и уздарја, па се „брак озакоњује у сфери божанској”.⁹

Песме о женидби кнеза Лазара разликују се од уобичајене схеме мотива у моделу јуначке женидбе с препрекама. Типичан сиже јуначке женидбе с препрекама има следеће мотиве:

просидба надалеко,
тазбина поставља услове с прикривеном преваром,
увођење заточника или расподела сватовских улога (кум, девер, стари сват и др.),
окупљање сватова и полазак по невесту,
савладавање препрека које поставља тазбина,
повратак младожењином дому и венчање.¹⁰

У песмама о Лазаревој женидби неки од наведених мотива изостају, а неки су измењени. Среће се мотив избора суђене невесте, мотиви просидбе надалеко и препрека су прилагођени, сукоб између своје и туђе стране одвија се формално унутар свог рода и испољава се као сукоб између високог и ниског рода (Југ и Југовићи : царев слуга Лазар).

Мотив избора суђене невесте среће се најчешће у баладама, али и у предањима и бајкама. Жирмунски, Проп и Путилов су уочили да се потврда избора суђене невесте у књигама староставним среће у споменицима архаичног епа, у биљинама *Дунај* и *Иван Годинович*. Суђена невеста („чаробна лепотица”, „небеска дева која живи на крају света”) припада древном, бајковно-фантастичном типу јуначке женидбе.¹¹ У моделу Лазареве женидбе мотив суђене невесте укључен је у судбински сплет догађаја: прорицање из књига староставних и на-

⁸ В. М. Жирмунский, *Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса* (IV Международный съезд славистов. Доклады), Москва 1958; Б. Н. Путилов, *Русский и южнославянский героический эпос: Сравнительно-типологическое исследование*, Москва 1971.

⁹ Н. Милошевић-Ђорђевић, *Косовска епика*, Београд 1990, 31.

¹⁰ О јуначкој женидби с препрекама у епици писано је много; уп. М. Детелић, *Митски простор и епика*, Београд 1992, с прегледом старије литературе.

јаву последњег времена – смака света са којим се изједначава Косовска битка.

У јуначкој женидби с препрекама мотив просидбе надалеко је окосница ритуалне и социјалне драматизације опозиције своје – туђе. Сукоб између младожењине и невестине стране обично се одређује и етнички (нпр. Срби и Латини). У песмама о Лазаревој женидби опозиција се остварује на плану свог (на)рода, па се мењају и други структурни и семантички односи. Поништава се најпре просторна опозиција: девојка се не проси надалеко, нити младожења одлази по девојку, него тазбина долази у младожењин род и просидба се одвија у „својој” сфери. Динамични спољни сукоб, који се обично у јуначким песмама приказује као савладавање препрека и разоткривање преваре (мегдан, прескакање коња, стрељање кроз прстен јабуке, препознавање девојке), у моделу Лазареве женидбе преноси се на унутрашњи план, чиме се разлике у статусу испољавају као затечени, друштвено задати односи. Уједно се тиме драматизују релације међу ликовима – статусне разлике постају извор напетости која ће се разрешити божанском интервенцијом. Напрасита реакција Југовића и спремност да „погубе цара у столици” кореспондира с осиношћу великаша уочи наступања последњег времена.¹² Уобичајени су прикази великаша који улазе у цркве на коњима и нафору узимају копљима. Последње време је праћено суновратом морала: „Настануће пошљедње вријеме... Кум ће кума по суду ћерати, а брат брата звати по мегдану.”

Мотиви невесте суђенице и последњег времена мењају структуру модела женидбе. Просидба и прстеновање потиснути су на крај ланца мотива, где су заменили окончање препрека и срећан повратак с девојком какви су уобичајени у моделима јуначке женидбе. Улоге младожење и заточника су прилагођене контексту. У Рашковој песми цар Стјепан, мада иступа као иницијатор женидбе, у ствари се понаша као заточник који Лазару омогућава да добије девојку (смишља план, обезбеђује чашу за дар Југ-Богдану). Улога заточника је самим тим измењена, па је цар ближи типовима даривалаца и помоћника, односно ритуалној улози проводације. Отуд је и поклањање чаше Југ Богдану у блиској вези с обредним радњама током веридбе. Устаљени тешки задаци, чији је број у епским песмама променљив (обично их је три, али може их бити више), сведени су овде на један (негативна реакција тазбине, покушај Југовића да погубе цара) и прилагођени ситуацији и ликовима противника. Борба је спречена интервенцијом Југ Богдана односно Југовића (код Рашка мотивисана страхом од греха царе-

¹¹ Б. Н. Путилов, нав. дело, 126.

¹² В. Чајкановић, Представе српских епских песника о смаку и обнови света, *Студије из српске религије и фолклора 1925-1942*, Сабрана дела из српске религије и митологије, књига друга, Београд 1994, 353-374.

убиства), а разрешена је увођењем судбинске предодређености. Тако су брак и будућа владавина сакрализоване и померени у сферу хришћанске фантастике. Легитимитет догађаја појачан је свешћу о историјском, чињеничном поклапању између историје и традиције. Традиционално народно знање певача и публике потврђује да је брак реално постојао, што судбинском избору даје реалистичну димензију.

Варијанте о Лазаревој женидби садрже неке мотиве који представљају константе модела јуначке женидбе с препрекама.

1) Мотив преслуживања чаше чест је у служби покретања радње и мотивације. Мотивисање женидбе и избора невесте, како је показао Путилов, увек је секундарно.¹³ Преливање чаше је начин да јунак привуче пажњу других, па је обично то подстицај за радњу. Старац Рашко је исти мотив, у истом контексту, употребио и у песми *Женидба Грујице Новаковића*. Епски певач има релативно утврђен фонд мотива и образаца које развија увек другачије, у сагласју с темом, типом јунака, жанровским и поетичким законитостима.

2) Избор тазбине и невесте (Југ-Богдана као „добра пријатеља” и Милице) је стереотипан, обично укључен у уводну ситуацију: јунак разговара с мајком или пријатељем, жали се да не може да нађе одговарајућу девојку, добија предлог и одмах полази по девојку.

3) Тема лова у епици може да добије различите структурне облике. Мирјана Детелић је показала да се у лову збива „сусрет са Судбином”. Уместо плена долази до „замењене ловине”, па је слика лова „само једна од стилизација којима се епика служи да тематизује сусрет са судбином”.¹⁴ У Рашковој песми лов је одабран као позадина сусрета цара Стјепана и Југовића, односно добијања невесте. У лову се не стиче никакав плен: „Ни добише, ни шта изгубише.” Описан след догађаја, међутим, одговара епском клишеу: „формула одласка у лов + формула неуспешног лова + формула замењене ловине”. У Рашковој песми уместо ловине стичу се „слутња и наговештај будућих догађаја од државног значаја”¹⁵ – пропаст српског царства.

Анализа клишеа упућује на митску основу фабуле. „Сусрет са Судбином” огледа се у остварењу светог брака са суђеном невестом и наступању последњег времена и пада царства. Свети брак је, на митском нивоу, део периодичне обнове космоса.

4) Обичаји даривања и уздарја омогућују да се оствари обредна семантика. Културна реалија уткана у опис – даривање чаше – улази у мотивацију деловања ликова: цар Стјепан се ослања на то да ће Југ поштовати обичаје уздарја, па ће тако Лазару испросити невесту.

¹³ Б. Н. Путилов, нав. дело, 127-128.

¹⁴ М. Детелић, нав. дело, 286-287.

¹⁵ М. Детелић, нав. дело, 188; уп. и: М. Детелић, *Урок и невеста. Поетика епске формуле*, Београд 1996, 67-69.

Девојка се не добија јуначким надметањем него домишљатошћу, при чему се подвиг гради имплицитно и заснива се на неприкосновености традиционалног обичајног кодекса. Иако је ова просидба специфична због природе ликова и ситуације, приповедни механизам, сам по себи, није непознат усменој поезији. Он се среће у другачијем контексту у новелистичким сужеима, нпр. у песми *Девојка надмудрила Марка* или у новели *Девојка цара надмудрила*, где јунаци не могу да одбију позив на кумство односно да порекну дату реч.

Женидба кнеза Лазара у кругу песама о Косовском боју

Веза између модела женидбе и косовске епике на садржинском плану остварује се преко мотива клетве и последњег времена. Ова веза је посебно изражена у верзији старца Рашка, где се једино срећу мотиви моралне покварености уочи смака света и мотив клетве. Југ Богдан умирује Југовиће:

„Нете, синци, ако Бога знате!
Ако данас цара погубите,
На вама ће останути клетва.”

Страх од клетве повезује различите теме и ликове косовске епике: мотиве одвраћања од боја, закаснелог јунака, каталоге погинулих. У овом тематском комплексу упозорење да ће клетва снаћи царубицу везује се за преступе и грехове и јасно алудира на легендарно Вукашиново убиство цара Уроша које означава физичко гашење лозе Немањића. Исту тему, с другим актерима, Рашко драматизује у песми *Урош и Мрњавчевићи*. Она пева о отимању великаша о царство и владарском легитимитету који Урошу потврђује Марко Краљевић. Рашко се и у песми *Зидање Раванице* дотиче легитимитета и континуитета царске власти. Зидање задужбина је обавезан атрибут светог владара, па Милица прекорева Лазара што не зида цркве и манастире као „Немањићи стари”, јер је он њихов неоспорни наследник: „Ти остаде у столу њиноме”, каже она, истичући везу између Немањића и Лазара. Династичка смена у Рашковој интерпретацији део је јединствене епско-историјске приповести о постанку, трајању и апотеози српског царства. У том светлу посматрано, умесно је истаћи лични удео Рашка Кола-шинца у повезивању *Женидбе кнеза Лазара* с косовском легендом. Релативно мали број варијаната женидбе и њихова очигледна зависност од Рашкове песме указују на узајамну тесну идејну и тематску повезаност. Проучаваоци су запазили да је Рашко варирао неке фор-

муле у различитим песмама (преслуживање чаше, клетва и др.), на основу чега су аргументовали јединство певачевог стила.¹⁶ Уочена је Рашкова заокупљеност националном судбином,¹⁷ као и његов трагичан доживљај српске историје у песми *Маргита дјевојка и Рајко војвода*.¹⁸ Наговештени су и сремски утицаји: Светозар Матић покушао је да докаже како је Рашко косовске песме примио у Срему.¹⁹

Кад се модел Лазарева женидбе посматра у оквиру косовске епике у целини, његова идејна функција нарочито долази до изражаја. Он садржи назнаке идеолошког програма светости немањићког царства, који се ишчитава пре свега из култних списа посвећених кнезу Лазару.²⁰ На свој начин песма понавља идеје списа о успостављању династичког континуитета (на Лазару је „остануло царство”) и устоличује новог цара „у Крушевцу код воде Мораве”.

Родослови и култни списи с једне стране и предања с друге везују порекло кнеза Лазара за Немањиће, па је и обликовање епског сижера засновано на истој идеологији – на схватању да је настављање светородне лозе Немањића неопходно да би се обезбедила божанска благодет.²¹ Према патријарху Данилу Бањском, Лазарев отац Прибац био је Душанов логотет („велики слуга”), веома близак цару, а Милица је била „од корена неког царског”.²² Летописци Лазара чак проглашавају за Душановог ванбрачног сина (Руварчев родослов) или за потомка Немањића и Палеолога (Троношки родослов).²³ Према Смиљи

¹⁶ Уп. В. Недић, *Вукови певачи*, Београд 1990, 121; Р. Меденица, *Наша народна епика и њени творци*, Цетиње 1975, 98-99.

¹⁷ Ј. Деретић, *Српска народна епика*, Београд 2000, 316.

¹⁸ Н. Милошевић-Ђорђевић, *Маргита дјевојка и Рајко војвода*, Летопис Матице српске 155, 424, 6 (дец. 1979), 1709-1721.

¹⁹ Матић је мислио да у Рашковој песми о женидби кнеза Лазара заправо ”имамо песму певачице из Јарка, једну од оних песама које је послао поп-Филип [Петровић, парох земунски] после 17. новембра 1821. године”, С. Матић, Четири белешке о народном епу. II Слепа певачица из Јарка у Срему, Зборник Матице српске за књижевност и језик, XVIII/1, 1969, 110; С. Матић, *Наш народни еп и наш стих*, Нови Сад 1964, 61-70.

²⁰ Ђ. Трифуновић, *Српски средњовековни списи о кнезу Лазару и косовском боју*, Багдала, Крушевац 1968.

²¹ О политичкој идеологији Немањића в.: Д. Богдановић, *Политичка философија средњовековне Србије*, *Студије из српске средњовековне књижевности*, Београд 1997, 98-127; С. Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија Немањића*, Београд 1997.

²² Патријарх Данило III пише у *Слову о светом кнезу Лазару*: кнезу Лазару ”родитељ беше велики слуга Лазарев Прибац, који великом овом цару Стефану преблизу беше усрдношћу и љубављу, телесним узрастом и доброћудном нарави, те се чинило као да су једно, или боље речи, везом љубави као да су били једна душа у два тела”, *Стара српска књижевност. Хрестоматија*, прир. и прев. Т. Јовановић, Београд, Крагујевац, 2000, 74.

²³ Према Руварчевом родослову: ”И Лазар не беше от законије царице рожден, на от некторије кнегиње блудом роди цар Стефан”, Љ. Стојановић, *Стари српски родослови и летописи*, Сремски Карловци 1927, бр. 89. Троношки родослов казује да

Марјановић-Душанић, разлози за овакво повезивање леже у потреби да се успоставе идејна и политичка спона између Немањића и Лазаревића и тиме легитимишу владајућа династија или владајућа црква.²⁴

Идеја о вези између Лазара и Немањића, онако како је приказана у средњовековној и барокној историографији, исказана је и у сизижу о Лазаревој женидби, само што је уклопљена у тему о паду царства и последњем времену која је била есхатолошка транспозиција Косовске битке.

У песмама верни слуга Лазо као награду за одану службу и врлине добија од цара Стјепана љубу високог рода²⁵ и улази у царску породицу. Песме желе да покажу да је брак судбински уговорен, а тиме се на сакралном плану потврђује не само Лазарева нова улога него и улога владарског пара и високородне тазбине у будућим догађајима. Овако осмишљена програмска подлога епског сизижа чини саставни део косовске есхатологије. Тема о Лазаревој женидби у Рашковој интерпретацији је вид уметничке допуне и тумачења у комплексу косовске традиције. У индивидуалној стваралачкој визији епског певача повезани су мотиви Лазаревог порекла, женидбе, последњег времена и пада царства, што је допринело да се значење, симболика и поетски израз косовске епике прошире и обогате.

Женидба кнеза Лазара и херојски модел

Посматран у контексту херојског модела (парадигме животног циклуса митских, фолклорних и других јунака), сизижа Лазарева женидбе указује се као етапа тежње хероја ка бесмртности. Са становишта фолклорне семантике женидба је ритуал прелаза, на социјалном и аксиолошком плану то је помак на друштвеној лествици посредством орођавања, док на нивоу фолклорне поетике пратимо сазревање лика. Женидба означава почетак Лазаревог епског живота утолико што се у народној традицији не третирају његово рођење и младост. Није необично што ове секвенце изостају из херојског модела – не постоји модел који би садржао све секвенце, а њихов број и комбинација зависе од многих чинилаца (тип хероја, жанр, тип традиције, спољашњи разлози итд.). У митовима и херојским причама често читамо

је Лазар „от двух кровеј царских, по матери Милутина краља дштери, јејаже матери била Андоника великаго дштер”, Ј. Шафарик, Србскій лѣтописаць изъ почетка XVI-гъ столѣтя, Гласник V, Београд 1853, 60. Уп. и: Р. Михаљчић, *Лазар Хребељановић – историја, култ, предање*, Београд 1989, 16-17.

²⁴ С. Марјановић-Душанић, Династија и светост у добра породице Лазаревић: стари узор и нови модели, Зборник радова Византолошког института, XLIII, 2006, 80.

²⁵ Овај тип модела Максимилијан Браун назива „награђена верност”, уп. М. Браун, *Српскохрватска јуначка песма*, Београд, Нови Сад, 2004.

да по рођењу родитељи одбацују хероја или се он сам издваја или пак нестаје на неки други начин. У детињству он борави далеко од света, скривен или изолован, не знајући свој прави идентитет. То је доба кад јунак акумулира снагу или развија посебне склоности, знања, вештине. Први херојски подвиг везан је за иницијацију која се остварује борбом са чудовиштем. После победе, јунак осваја жену или плен и спреман је за нове подухвате – освајање града, потрагу, суочавање са смрћу и сл. У Лазаревом случају, „служба за девојку” може се схватити као испит, кушање јер за верну службу следи награда. Лазарева иницијација је пријем у племићке кругове, али и више од тога: он женидбом симболично стиче снагу предака оличених у лози Немањића и то ће му омогућити владарску светост и јуначку бесмртност.

Епска тема и митски образац

Ако би се трагало за аналогјама са старијим митско-обредним облицима везаним за свети брак, у основи сижеа *Женидбе кнеза Лазара* може се назрети неколико прича. Ако се као окосница узме мотив брањене девојке (сестре), сиже има сличности с причом о Данаји. Још је Веселовски проучио сижее везане за партеногенезу,²⁶ а Проп расправљао о изолацији царске деце и заточењу девојке у склопу заплета бајке.²⁷ У бајкама се заточење никад не мотивише и има улогу да штити децу од отмице. Појава мотивације означава прелаз у новелистички жанр (нпр. муж куша верност жене затварајући је у дворач с једним прозором) или у хагиографску књижевност (заточене жене су свете мученице, нпр. Ирина и Варвара).

Структурни акценат може бити и на браћи заштитницима, па би сиже био сродан митовима о близанцима који спасавају сестру (Сунчеву кћи) од отмичара, или је обојица просе (нпр. Диоскури и Хелена).²⁸ Браћа у улози заштитника сестре типични су јунаци бајке, али се могу срести и у другим врстама. У лирским песмама и баладама у којима је обредна основа замагљена, мотивација иде у правцу љубавне лирике – заштита браће може да буде препрека сестриној љубави. Управо о томе пева лирска песма *Драгојло и Јела Југовића* (Вук Љр, 389).²⁹ Нежењен Драгојло се зарекао да ће узети сеју Југовића, па је браћа узудају у кулу. Сестрица Јелица их прокуне и умоли Громовника Илију да разори градове њене браће и кулу у коју су је затворили, па срећно

²⁶ А. Н. Веселовски, *Историјска поетика*, Београд 2005, 630-635.

²⁷ V. J. Prop, *Historijski korijeni bajke*, Sarajevo 1990, 61-75.

²⁸ Нпр. у песми *Јакшићима двори похарани*, уп. А. Лома, *Пракосово: словенски и индоевропски корени српске епике*, 2002, 59.

²⁹ Уп. варијанту *Росанда девојка и дели Радивоје*, у: Ј. М. Продановић, *Женске народне песме, Антологија*, Београд 1925, бр. 127.

оде са Драгојлом. Лирски јунаци добили су имена Југовића вероватно према асоцијацијама на њихове улоге у песмама *Женидба кнеза Лазара* и *Зидање Раванице*. Као Божји изасланик, Громовник Илија кажњава Југовиће исто као што кажњава великаше због њихове обести (нпр. у косовским песмама Лавров-Верковића, Ј. Хаџи-Васиљевића и неким предањима која објашњавају Марков изостанак из Косовског боја).

У песмама о Лазаревој женидби унапред записан брак може се довести у везу и с мотивом изоловане сестре. Заточење или уклањање девојке ради спречавања брака и рођења њеног сина – будућег јунака, асоцијативно се везује, с једне стране, за мит о Персеју, а с друге стране за симболику Благовести. Из визуре митске логике, Југовићи насрћу на Лазара (у Милутиновићевој и Петрановићевој варијанти) јер њихову власт може да угрози рођење сестриних синова.³⁰

Ка идеологији епског модела Лазареве женидбе

Почетком XIX века Андра Гавриловић је констатовао да се „старији тон народнога певања” у *Женидби кнеза Лазара* огледа у пророчтву књига староставних да ће на Лазару „останути царство”; ипак, сама песма потиче „несумњиво из познијега доба епскога стварања”. Мотив Душановог преношења царске власти на Лазара могао је, према Гавриловићу, бити одраније познат: „Могућно је, да је народ, само по том мотиву, имао епско-лирску песмицу, која је ушла у састав ове епске и позније песме у којој је главна прича о томе како се Лазар оженио. А да је тај мотив већ раније у народу могао постојати, сведоче старији књижевни споменици: похвално слово кнезу Лазару (...). Тај елемент судбински и чини да се песма о женидби Лазаревој може мешати с песмама о смрти његовој и о косовској катастрофи.”³¹

Наша анализа потврђује Гавриловићево мишљење о утицају списа о кнезу Лазару на епске песме и предања о њему. То се види у приказивању кнеза као будућег светог владара, нарочито у вези с темама о женидби, зидању задужбина, опредељењу за небеско царство,

³⁰ Према А. Ломи (нав. дело, 212), у духу нове компаративне митологије, Југовићи не одобравају Лазареву просидбу јер ”један скоројевић повредио је понос припадника најстарије божанске лозе, а плаховитост коју они при том испољавају може се, рекли смо, схватити као одблесак њихове првобитне атмосферске природе. Сам Лазар би у овом контексту могао заступати неко божанство новог нараштаја, предрешено да након пропасти дотадашњег света успостави нови космички поредак.”

³¹ А. Гавриловић, *Историја српске и хрватске књижевности усменог постања*, Београд 1912, 94.

посвећењу. На обликовање сижеа о женидби могле су утицати и манастирске легенде које у епску песму уносе елементе судбоносног, тајанственог и мистичног.

Кад је реч о времену настанка модела, Гавриловић добро претпоставља да је реч о новијем епском стварању. Вероватно да је модел настао у крилу цркве и кнежевог култа, можда и у Срему после преноса моштију, а можда и раније – незахвално је нагађати. Постојање малог броја варијаната о Лазаревој женидби упућује на закључак да је сиже релативно стабилно везан за Лазара, али и да долази до замена с Лазаром Бранковићем. Мада је тема о женидби распрострањена, нису познате варијанте о другим епским јунацима које су интегрисале мотиве књига и последњег времена у сиже о јуначкој женидби.

Чињеница да Лазар женидбом почиње епски живот и прераста из слуге у владара царевеј наклоности и божанском провиђењу посредованом преко књига староставних, тема женидбе може се схватити и као вид кнежевог посвећења у сакралну сферу. Он узраста стазом врлине од верног слуге ка владарском (полубожанском) достојанству, да би хришћанским опредељењем и јуначком смрћу („Боља нам је смрт у подвигу, неголи живот са стидом, боље нам је у боју мачем окончање поднети, неголи плећа непријатељима нашим показати”)³² заслужио небеско царство и постао свети владар. Сакрализација је у епици представљена спајањем главе и тела, чиме се затвара круг живота.

Модел о Лазаревој женидби у усменој епици претрпео је утицаје историографије, хагиографске и литургичке књижевности, али је и епска поезија са своје стране развијала форме и симболе за приказивање женидбе и наследних односа. Српска и јужнословенска епика дају разне примере владарске инаугурације у којима су кандидати по статусу више или мање слични Лазару. За угарског краља Матијаша се везује тема о избору владара помоћу круне која, бачена под облаке, пада на главу изабраника.³³ Други тип сижеа говори о Матијашу као слуги који из боја доноси вест будимској краљици о погибији њеног мужа; краљица Матијаша узима за мужа, па слуга постаје краљ.³⁴ За деспота Вука везују се два сижеа који га издижу на друштвеној лествици, мада по рангу он остаје нижи од Лазара. У једној бугарштини опева се Вукова женидба Барбаром, „сестром бана босанскога”,³⁵ која

³² Из Похвале кнезу Лазару од архиепископа Данила III, уп. Т. Јовановић, нав. дело, 77.

³³ В. Богишић, *Народне пјесме из старијих, највише приморских записа*, књ. 1, Београд 1878, бр. 30 и 31.

³⁴ Г. Геземан, *Ерлангенски рукопис старих српскохрватских народних песама*, Сремски Карловци 1925, бр. 73.

³⁵ В. Богишић, бр. 12.

му је омогућила да побољша свој положај код краља Матијаша и поврати „очине баштине” – наследне поседе. Према песми о царици Милицы и Змају од Јастрепца (Вук II, 43), Змај Огњени Вук има улогу Лазаревог заточника који ослобађа владарски пар насилника Змаја од Јастрешца. За тај подвиг Лазар награђује Змај Огњеног Вука „сићаним верманом” – повелом о даривању Сремске бановине, и орођавањем – Вук постаје Лазарев посинак, чиме се симболички између њих утврђује вазална веза.

Модел Лазареве женидбе има извесних сличности с поменути-м сижеима о деспоту Вуку и Матијашу али је и специфичан, прилагођен кнежевом фолклорном и историјском лику и тематици косовске традиције. У контексту косовске епике као целине овај модел утемељује лик епског Лазара као богоизабраног, светог владара и изводи његово порекло од светородне лозе Немањића, покреће асоцијације на предодређеност пада царства у Косовском боју, продубљује феудалне, друштвене и породичне везе међу ликовима.

БИБЛИОГРАФИЈА

- Богдановић 1997: **Богдановић, Димитрије**. Политичка философија средњовековне Србије, *Студије из српске средњовековне књижевности*, Београд 1997, 98-127.
- Богишић 1878: **Богишић, Валтазар**. *Народне пјесме из старијих, највише приморских записа*, књ. 1, Београд 1878.
- Браун 2004. **Браун, Максимилијан**. *Српскохрватска јуначка песма*, Београд, Нови Сад, 2004.
- Веселовски 2005. **Веселовски, А. Н.** *Историјска поетика*, Београд 2005.
- Гавриловић 1912: **Гавриловић, Андра**. *Историја српске и хрватске књижевности усменога постања*, Београд 1912.
- Геземан 1925: **Геземан, Герхард**. Ерлангенски рукопис старих српскохрватских народних песама, Сремски Карловци 1925.
- Деретић 2000: **Деретић, Јован**. *Српска народна епика*, Београд 2000.
- Детелић 1992: **Детелић, Мирјана**. *Митски простор и епика*, Београд 1992.
- Детелић 1996: **Детелић, Мирјана**. *Урок и невеста. Поетика епске формуле*, Београд 1996.
- Драганов 1892: **Драгановъ, П. Д.** *Македонско-славјанскій сборникъ*. Выпускъ I, С.-Петербургъ, 1894.
- Жирмунский 1958: **Жирмунский, В. М.** *Этическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса (IV Международный съезд славистов. Доклады)*, Москва 1958.
- Јовановић 2000: *Стара српска књижевност. Хрестоматија*, прир. и прев. **Томислав Јовановић**, Београд, Крагујевац, 2000.
- Карацић 1974: **Карацић, Вук Стефановић**. *Српске народне пјесме из необјављених списа Вука Стеф. Карацића*. Књ. 2, Пјесме јуначке најстарије, прир. Ж. Младеновић и В. Неђић, Београд 1974.
- Карацић 1988: **Карацић, Вук Стефановић**. *Српске народне пјесме*, књига друга (Беч 1845), *Сабрана дела Вука Карацића*, књ. 5, прир. Р. Пешић, Београд 1988.

- Лома 2002: **Лома, Александар**. *Пракосово: словенски и индоевропски корени српске епике*, 2002.
- Марјановић-Душанић 1997: **Марјановић-Душанић, Смиља**. *Владарска идеологија Немањића*, Београд 1997.
- Марјановић-Душанић 2006. **Марјановић-Душанић, Смиља**. Династија и светост у добра породице Лазаревић: стари узор и нови модели, Зборник радова Византолошког института, XLIII, 2006.
- Матић 1964: **Матић, Светозар**. *Наш народни еп и наш стих*, Нови Сад 1964.
- Матић 1969: **Матић, Светозар**. Четири белешке о народном епу. II Слепа певачица из Јарка у Срему, Зборник Матице српске за књижевност и језик, XVII/1, 1969, 110.
- Меденица 1975: **Меденица, Радосав**. *Наша народна епика и њени творци*, Цетиње 1975.
- Милићевић 1876: **Милићевић, Милан Ђ**. *Кнежевина Србија*, Београд 1876.
- Милошевић-Ђорђевић 1979: **Милошевић-Ђорђевић, Нада**. Маргита дјевојка и Рајко војвода, Летопис Матице српске 155, 424, 6 (дец. 1979), 1709-1721.
- Милошевић-Ђорђевић 1990: **Милошевић-Ђорђевић, Нада**. *Косовска епика*, Београд 1990.
- Милутиновић-Сарајлија 1990: **Милутиновић-Сарајлија, Сима**. *Пјеванија црногорска и херцеговачка*, прир. Д. Аранитовић, Универзитетска ријеч, Никшић 1990.
- Михалчић 1989: **Михалчић, Раде**. *Лазар Хребелановић – историја, култ, предање*, Београд 1989.
- Недић 1990: **Недић, Владан**. *Вукови певачи*, Београд 1990.
- Петрановић 1989: **Петрановић, Богољуб**. *Српске народне пјесме из Босне и Херцеговине*. Књ. 2, Епске пјесме старијег времена, Сарајево 1989.
- Продановић 1925: **Продановић, Јаша М**. *Женске народне песме, Антологија*, Београд 1925.
- Проп 1990: **Проп, V. J.** *Historijski korijeni bajke*, Sarajevo 1990.
- Путилов 1971: **Путилов, Б. Н**. *Русский и южнославянский героический эпос: Сравнительно-типологическое исследование*, Москва 1971.
- Стојановић 1927: **Стојановић, Љубомир**. *Стари српски родослови и летописи*, Сремски Карловци 1927.
- Трифунуовић 1968: **Трифунуовић, Ђорђе**. *Српски средњовековни списи о кнезу Лазару и косовском боју*, Крушевац 1968.
- Чајкановић 1994: **Чајкановић, Веселин**. Представе српских епских песника о смаку и обнови света, *Студије из српске религије и фолклора 1925-1942, Сабрана дела из српске религије и митологије*, књига друга, Београд 1994, 353-374.
- Шафарик 1853: **Шафарик, Јанко**. Србскій лѣтописаць изъ почетка XVI-гъ столѣтја, Гласник V, Београд 1853, 17-112.

Sonja Petrovic

**”THE WEDDING OF PRINCE LAZAR”:
EPIC MODEL AND FOLK SONGS**

Summary

The paper deals with the epic model and variants of ”The Wedding of Prince Lazar”. Five poems had been recorded during the 19th century by Vuk Karadzic, Djordje Stefanovic Kojanov, Sima Milutinovic, Bogoljub Petranovic

and Aksentije Georgijev. They are analyzed in the view of folklore poetics and their specific features were discussed. The epic model is explored from different aspects: in the context of the epic type "heroic weddings with barriers"; with respect to mythological and heroic model; in the context of the Kosovo epic and tradition; from the aspect of ideology of the sjuzhet. Although similar in some elements to other familiar themes, the model of Prince Lazar's wedding is specific, adapted to Lazar's folklore and historical figure and to the Kosovo tradition as a whole. The wedding enables Prince Lazar to gain the strength of the royal Nemanjic family and achieve ruler's sanctity and heroic immortality. In the scope of the Kosovo epic, the wedding model founds epic Lazar as God's chosen, sacred ruler and traces his origin from the holy house of Nemanjic, it brings up allusions of predestination of the fall of the Serbian kingdom in the Battle of Kosovo 1389, and it deepens feudal, social and familial ties and relations among the characters.

Данијела Поповић¹

Филозофски факултет у Нишу

Департман за српску и компаративну књижевност

РАД ТИХОМИРА Р. ЂОРЂЕВИЋА НА ПОКРЕТАЊУ ЧАСОПИСА КАРАЦИЋ

САЖЕТАК: У раду су представљени резултати истраживања активности Тихомира Ђорђевића на покретању и одржавању часописа Карацић. Посебна је пажња посвећена програмским текстовима којима се расветљава однос Т. Ђорђевића према значају проучавања народног живота и бележења усмене и етнографске грађе.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Ђорђевић, Тихомир Р., часопис Карацић, усмена књижевност, фолклор, етнологија.

Објављивање књига и покретање часописа приступачних и занимљивих широкој читалачкој публици у Србији с краја 19. и почетком 20. века представљало је само једну од разних форми просветитељског деловања. Активирање углавном необразованих и недовољно заинтересованих² читалаца свакако је имало важно место у пословима значајним за читаво друштво. Поред настојања да однегују образоване читаоце и буду покретачи духовног препорода, уредници часописа и листова морали су, под притиском преовлађујућег неукуса, нудити и јефтине (поучне и забавне) часописе и којима је доминирала тривијална литература (када је литаратуре и било).³ Покретање часописа попут Српског књижевног гласника и Босанске виле, који су у овом периоду више од других били васпитачи књижевног укуса и активатори културног живота, показује, међутим, да је у културној јавности Србије ипак постојала свест о значају периодике. Од посебне је важности свакако била чињеница да часописи образују читалачку публику и представљају одраз времена и друштва. Босанска вила и Српски књи-

¹ danijelapop@filfak.ni.ac.rs

² Говорећи о стању и српској књижевности и новинарству, Јован Скерлић је 1905. године истакао како је читалачка публика услед „рђавих прилика наших, опште непросвећености, мало развијене писмености” наклоњена лакој литератури: „Наша публика, необразована, без виших интереса, без воље, без прегнућа, без широких видика, тврда када треба одвојити који динар од својих материјалних уживања, већма воли дати по пет и десет пара дневно за ма какав бедан листић, који је пародија правог листа, но положити тромесечну претплату на какав књижевни лист или дати неколико динара за добру књигу.” (Јован Скерлић, *Књиге и новине*, Одјек, IV/151, Београд, 1905; наведено према: Јован Скерлић, *Српске теме*, изабрали и приредили Јован Пејчић, Милован Витезовић, Београд, 2000, стр. 25).

³ Видети: Слободанка Пековић, *Модел часописа на почетку века, у: Традиционално и модерно у српским часописима (1895-1914)*, Нови Сад, Београд, 1992.

жевни гласник, у складу са својим књижевним и идеолошким усмерењима, морали су бити окренути писаној књижевности и новим критичким и естетичким тенденцијама. За разлику од писане књижевности која је, крајем 19. и почетком 20. века, имала достојну презентацију, научну и стручну, у овим и другим часописима, усмена књижевност је објављивана, са ретким изузецима (каквим се сматрају Босанска вила, Вила, Браство), без критичког приступа у одабиру материјала, у бројним часописима, алманасима и календарима који се нису првенствено бавили њоме. Тако значајна област српске књижевне и националне културе морала је имати другачији простор за представљање – не место у листовима који су, поред етнографске, објављивали и другу грађу, већ у часопису који ће читав бити посвећен етнографији, етнологији или само усменој књижевности. Захваљујући ондашњим приликама, књижевност која је у 19. веку усмерила поглед књижевне и културне европске јавности ка српском народу и његовом животу и стваралаштву, крајем тог истог века као да се нашла у запећку, управо на просторима на којима је настајала и трајала.

У узроке који су до таквог стања довели Стојан Новаковић је убрајао и чињеницу да се, након деловања Вука Караџића и формирања класичних зборника српске усмене књижевности, нису могли наћи ни сакупљачи који би се са њим могли поредити нити је грађа која је још живела у народу била тако репрезентативна. Истичући чињеницу да се грађа усмене књижевности почела немарно бележити и штампати по „календарима, ситним листовима, по свакојаким угловима, као свака нижа врста књижевности”⁴, Новаковић је истицао да још увек има довољно живе и вредне грађе која би употпунила постојећи фонд народног стваралаштва. Мада су у овом периоду објављивани стручни радови (самим тим и грађа) из области етнологије у оквиру Српског етнографског зборника, према мишљењу Тихомира Ђорђевића, то, ипак, није био резултат организованог и ширег друштвеног ангажовања на прикупљању и проучавању етмолошких садржаја. Бавећи се проучавањем народног живота, његових обичаја и стваралаштва, он је, будући ближе изворима, још интензивније осећао колико се под утицајем другачијег начина живљења драгоцену грађу неповратно губи. Није било много користи од појединачних акција и спорадичног објављивања етмолошког материјала и Ђорђевић је, свестан тога, у раду под називом *Једна наша потреба* (Дело, 1899), указао на потребу другачијег, активнијег и организованијег приступа питањима фолклористике у Срба. Такав приступ подразумевао је, пре свега,

⁴ Стојан Новаковић, *Саопштење на скупу Српске краљевске академије 9. марта 1892. године*, Годишњак Српске краљевске академије, VI, 74, Београд, 1893. Наведено према: Тихомир Р. Ђорђевић, *Зашто се Караџић покреће*, Караџић, бр. 1, Алексинац, 1899, стр. 1.

оснивање засебне интитуције – фолклорног друштва које би бринуло о прикупљању, објављивању и проучавању материјала из свих области народног живота. Примере таквог организовања налазио је у Европи и нашем ближњем окружењу (у Хрвата и Бугара). Како на његов апел, као ни на сличне апеле других,⁵ није било одговора у виду ангажовања одговарајућих институција или појединаца, нити се много тога променило у приступу питањима од значаја за развој етнологије и очувања традиције, Ђорђевић је 1899. године у Алексинцу покренуо часопис *Караџић*.⁶ Издавач и уредник, Ђорђевић је већ именом часописа означио оквире делања свога гласила – наставити путем којим је ишао Вук Караџић, систематичан и посвећен српској народној култури, језику и књижевности. За мото часописа⁷ узео је стихове из спева *Пут* Бранка Радичевића: „*Пут раскрчен, горе њиме 'ајте, / 'ајте горе, ал' се и сећајте, / ко 'но славна пута вам ограда*”. Они су, у овом контексту, упућивали на постојање ослонца и узора, али и на обавезу да оно што се на Вуковом путу чини мора бити достојно његовог дела. Какви послови су очекивали оне који су желели да крену Вуковим трагом? На који начин их треба обављати и каквим средствима? На ова и друга бројна и, за етнологију и фолклористику у Срба, важна питања, Ђорђевић је покушао да одговори у уводном чланку *Зашто се покреће Караџић* и студији *Српски фолклор* која је објављена у другој години излажења часописа. У првом су раду одговори на питања били сажети и готово да су представљали само тезе о којима ће се опширније говорити у другом, обимнијем и садржајнијем. У овим радовима изложени су, пре свега, његови ставови о српској науци о фолклору и правцима којима би се требало кретати како би та наука имала резултате којима су се, у оно време, на овом пољу могли поносити неки балкански и европски народи. У формалном смислу, ни један од ових радова не би се могао назвати програмским када је *Караџић* у питању. Први је превише сажет, са истакнутом идејом и без аналитичког приступа питању њене реализације (организација, средства, институције, итд.). Други је штампан годину дана након покретања часописа. Ипак, садржај њихов у непосредној је вези са оним што је Ђорђевић желео да

⁵ Видети о томе: Тихомир Р. Ђорђевић, *Етнолошка наука у Јужних Словена*, у: Тихомир Ђорђевић, *Наши народни живот*, књига прва, приредио Ненад Љубинковић, Београд, 1984, стр. 9-22.

⁶ Власник је публикацију одредио као лист за српски народни живот, обичаје и предања. Треба имати на уму да је термин лист у времену појављивања *Караџића* означавао новине и часописе, за разлику од садашње употребе која се односи само на новине. (видети: Јеремија Д. Митровић, *Грађа за историју и библиографију српске периодике до 1920. године*, Београд, 1984.).

⁷ Мото и слика Вука Караџића нашли су се на насловној страни часописа у новембру 1899. године (Љубица С. Јанковић, *Тихомир Р. Ђорђевић као покретач, издавач и уредник Караџића*, Библиотекар, год. , бр. 5-6, стр. 225).

постигне својим фолклорним часописом: *Караџић* је био покушај појединца да одговори суштинским потребама српског народа, његове науке и културе. Чланком *Зашто се покреће Караџић* указао је на њих, док је у *Српском фолклору* покушао да да одговор на питање о каквим је потребама реч, како их треба задовољити и у чему је њихов значај. Оснивање центра коме би један од најважнијих послова била брига о постојећој грађи из разних области народног живота, према мишљењу Тихомира Ђорђевића, представљало је најзначајнију активност у оквиру новог, другачијег, активнијег и организованијег приступа проучавању народног живота у Срба. Посао на прикупљању и објављивању грађе тако би био уређен а истраживачи и записивачи упућени у процес бележења и одабирања. Већ поменутом гласилу Српске краљевске академије, Српском етнографском зборнику, Ђорђевић је замерао основне принципе: штампана је само одабрана грађа. Тиме се губила могућност подстицања на већ омаловажен и стихији препуштен посао прикупљања података о народном животу. Стога је у чланку *Зашто се Караџић покреће* предложио да се у Србији (по узору на сличне центре у Хрватској и Бугарској) „оснује друштво које ће прикупљати, проучавати, штампати и спасавати од пропасти ствари из српског народног живота и тиме учинити услуге и српском народу и Српској Краљевској Академији и њеном зборнику који ваља да остане на висини Академије.”⁸

Незадовољан чињеницом да грађа из Србије налази место у публикацијама других народа (*Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena, Zagreb; Сборникъ за народни умотворения, наука и книжнина, София*), Ђорђевић је намеравао да окупи што већи број оних које занимају српски народни живот, обичаји и предања – широка база сарадника омогућавала би прикупљање веће количине материјала. Грађа би, тако била усмеравана на публикације у Србији. Иако у уводном чланку није говорио о уређивачким принципима, он је, судећи по замеркама Српском етнографском зборнику, у *Караџићу* видео гласило које ће без изузетно строге селекције објављивати грађу коју пошаљу сарадници. Поред тога, у његовом часопису би се објављивали и тзв. ситнији прилози, записи који нису налазили места у целинама које су објављиване у СЕЗ-у. Попут Стојана Новаковића, и он је сматрао да још увек има података о народним обичајима, народној уметности и животу који нису забележени и проучени. Задатак који је себи поставио уредник новог (и тада јединог) фолклорног часописа у Србији био је, тако, усмерен на оба поља – проучавање и објављивање грађе.

У сукобу са новим временом које интензивно утиче на разне области (државно уређење, култура, саобраћај итд.), специфичности

⁸ Тих. Р. Ђорђевић, *Зашто се Караџић покреће*, Караџић, бр. 1, 1899, стр. 4.

наше народне културе (народна књижевност, право, медицина, музика, обичаји) бивају све мање изразите и постепено се губе. Пресек тренутног стања усменог стваралаштва, према Ђорђевићевој оцени, није показивао ништа добро – песме, проза и кратке говорне творевине замиру и по селима која су, иначе, простори на којима је усмена књижевност живела интензивније и одржавала се дуже него на урбаном простору: „По насељеним и истакнутијим местима народна муза једва животиари, а на многим је местима и сеоска муза већ промукла”⁹

Одумирање оригиналног и утицаји страних култура видљиви су у народној музици, и одевању, начину рада, обичајима итд. Такав процес није локалног карактера. „Измицање из старе културе”, сматра Ђорђевић, карактерише и развој других народа који, за разлику од српског, брину о остацима народне културе: оснивају фолклорна друштва, објављују и настоје да проуче грађу.

Говорећи о младој науци која се бави проучавањем фолклора и термилошким неусаглашеностима (фолклор је израз који се користи да именује науку али и предмет проучавања), Ђорђевић предлаже увођење нових термина – *народословље* и *народознaнство*. Народознaнство би означавало „знање о народу”¹⁰, а народословље науку која се бави проучавањем тога знања. У намери да појасни употребу термина фолклор, он истиче да се под њиме може подразумевати само знање о народу (грађа) које може бити предмет проучавања различитих наука – историје књижевности, етнологије, етнопсихологије итд. Тако се термини фолклор и народознaнство могу сматрати еквивалентним, док би се други, већ прихваћени, називи користили да именују научне дисциплине које се баве проучавањем фолклора/народознaнства.¹¹

Буђење свести о вредностима народног и националног у 19. веку учинило је презентацију фолклорних садржаја бројних народа

⁹ Тих. Р. Ђорђевић, *Српски фолклор*, Карацић, бр. 2. и 3, год. II, Алексинац, 1900, стр. 27.

¹⁰ „Све народне умотворине (песме, приповетке, загонетке, пословице, предање у опште, народни хумор, философија), језик као огледало народнога мишљења и суђења, музика, игре и забаве; веровања и празноверице, обичаји, живот у кући и ван куће, рад у кући и у пољу, правни обичаји, народна медицина, народна техника и уметност, све је то предмет фолклора. – У Енглеза многи већ заступају фолклор као науку, но правилније ће бити оно мишљење да *фолклор није наука већ је то назив само за знање о народу* а систематско изучавање тога знања долази у обим других наука.” *Исто*, стр. 29.

¹¹ Мада у тексту уистину користи, како му је замерано, термин фолклор у више значења, Ђорђевић објашњењима у првој фусноти рада јасно одваја фолклор као предмет од наука које се њиме баве и сматра да фолклор није наука („правилније ће бити оно мишљење да *фолклор није наука*”). Стога сматрамо недовољно прецизним суд Душана Недељковића према коме Ђорђевић користи израз фолклор „уједно као предмет и као посебну научну дисциплину” (Др Душан Недељковић, *Значај научног дела Тихомира Ђорђевића*, Народно стваралаштво, св. 28, Београд, 1968, стр. 220).

интензивном и до те мере важном да се, у поједним случајевима, прибегавало фабриковању материјала из народног живота (усмене књижевности нарочито). Тихомир Ђорђевић је појаву Вука Караџића сматрао посебно важном не само због тога што је, захваљујући њему, свету представљена српска фолклорна грађа већ и због чињенице да је Вук својим радом поставио основе српској науци о народу. Послови у тој области нису, након Вука, обављани онако како је ваљало. Прихватајући мишљење Стојана Новаковића према коме „после првих великих зборника Вукових ни посао око њих није могао бити ни бољи ни онолико издашан ни онолико знаменит”, Ђорђевић закључује да, ипак, у народу још увек има материјала коме треба посветити пажњу.

Значај српског фолклора за науку уопште Ђорђевић је видео, између осталог, и у чињеници да су у њему могли бити сачувани „трагови заједничког живота народа који су у других народа ишчилели”. Компаративна изучавања би захваљујући новом материјалу била потпунија и заснована на ширим корпусима. За народ сам, фолклор би био од великог значаја пре свега због могућности повезивања са другим наукама (историјом, књижевношћу, музиком, медицином, правима). Грађа коју би ове научне дисциплине могле користити налазила се у свим сферама народног живота, нарочито у народној књижевности. Она је у својим жанровима сачувала бројна сведочанства о српском народу и његовом животу: „Наше народне умотворине сачувале су у себи најстарије трагове митологије; оне су израз народнога појимања и разумевања многих ствари, народнога суда, народне философије, народне историје. Оне су народна литература, која обухвата целокупни живот и мисли народне, целокупну историску свест, целокупне тежње и национално осећање.”¹² Иако говори о потреби да народ буде упознат са сваке стране како би се упознала „душа народна,... представе и идеје које га покрећу, појмови које је наследио или створио или позајмио”, Т. Ђорђевић, ипак, највише истиче народну књижевност. Идући за Вуковим идејама о усменом стваралаштву као здравој основи на коју треба поставити „нову” српску књижевност, он у благотворним утицајима фолклора види могућност за коначни препород књижевности која ће тек онда постати српском када се буде напајала из народних извора. Пример европске књижевности чији су најзначајнији ствараоци (Шекспир, Гете, Пушкин) у своја дела уносили фолклорну грађу говори о интересовању за фолклор и животворности његових тема и мотива. Светле тренутке историје српске књижевности, према мишљењу Ђорђевићевом, треба такође сагледавати у контексту плодних веза усмене и писане литературе (дубровачки песници, Бранко Радичевић). У деловању Вука Караџића,

¹² Тих. Р. Ђорђевић, *наведени рад*, стр. 31.

кога је сматрао утемељитељем српске уметничке поезије, видео је модел који треба применити на процес оживљавања интересовања за српски фолклор који је од огромног значаја за просперитет и очување идентитета српске нације, њене науке, културе и уметности. Један од начина за адекватну примену Вуковог модела било је оснивање посебне институције која ће се бавити прикупљањем, објављивањем и проучавањем још постојеће и драгоцене фолклорне грађе. Етнографски зборник који је основала Српска краљевска академија, како је сматрао Ђорђевић, није био ни једино ни право решење управо због превисоких критеријума за одабир грађе, као и недовољно живе активност на штампању одабраног. Судаћи по користи коју су од фолклорних друштава имали народи у Европи, оснивање српског фолклорног друштва могло би бити од користи, између осталог, и самој Академији наука и њеном зборнику.

Снажни покретачи оваквој акцији у српском друштву морале би бити националне тежње и потребе савремене науке. Адекватан приступ питањима фолклора допринео би развоју науке у складу са европским и светским мерилима. Истовремено, снажније дефинисано и од пропасти сачувано било би све оно што чини суштину српског националног и културног бића.

Караџић је, како је речено, покренут у Алексинцу 1899. године и излазио до 1903, са паузом у 1902. години.¹³ У 1899, 1900. и 1901. години излазио је као једномесечник (једноброј или двоброј) док је у 1903. години четири пута изашао у тромесечним свескама.¹⁴ Том приликом промењени су цена претплате и број табака.¹⁵ Штампан је у Београду, прво у штампарији Мате Јовановића а затим, од другог броја за 1903. годину, у штампарији Андре Петровића.¹⁶ Главни уредник, издавач и власник био је Тихомир Ђорђевић. Мада су, осим уводног чланка и осврта на прву годину излажења које је потписао уредник, саопштења и обраћања читаоцима потписивана у множини као Уред-

¹³ У литератури се различито објашњавала ова пауза у излажењу часописа (од недостатка материјалних средстава (Љубица С. Јанковић, *наведени рад*, стр. 227) до одсуства уредничког због одбране дисертације (Ненад Љубинковић, *Живот и дело Тихомира Р. Ђорђевића*, у: *Наш народни живот*, Београд, 1984, стр. 283). Чини нам се да је најсигурније судити према сведочењу самог власника: „Караџић је излазио три године узастопце, па је, због слабих материјалних средстава, обустављен. После годину дана, 1903, кренут је понова, али је крајем године, из истих разлога дефинитивно престао излазити.“ (Тихомир Ђорђевић, *Етнолошка наука...*, стр. 20).

¹⁴ Недовољно прецизни подаци презентирани су, тим поводом, у попису српске периодике од 18-19. века, у коме је *Караџић* одређен само као лист који излази једном месечно. (Вид. *Српска књижевна периодика 1768-1941: попис и други прилози*, Београд, 1984, стр. 39).

¹⁵ Цена годишње претплате била је иста, пет динара, а од 1903. уведена је и полу-годишња која је износила три динара. Са пола динара, колика је била цена за појединачне примерке, повећана је на 1,5 динар. Број табака је са 1-1/1½ повећан на 4-6 табака.

¹⁶ Судаћи према томе да су обе штампарије биле на истоветној адреси, Кнез Михајлова 24, могло би се закључити да је иста штампарија само променила власника.

ништво, у часопису нема података о томе ко је, поред Ђорђевића могао учествовати у уредничким пословима.

У време покретања *Караџића*, Тихомир Ђорђевић је био професор Учитељске школе у Алексинцу. Материјална средства којима је омогућено издавање часописа обезбеђивао је углавном сам, из сопствених извора.¹⁷ То га је често спутавало у раду, угрожавало опстанак часописа и уводило у дугове. Ђорђевић ни на почетку свога посла на *Караџићу* није имао илузија да ће часопис бити прихваћен од шире читалачке публике. Жеља за покретањем публикације којом ће бити актуелизован рад на проучавању етнологије, књижевности и језика српског народа била је већа од очекиваних проблема. Почео је полетно, „не разбирајући о тешкоћама”. Свестан специфичног садржаја, вероватно није очекивао да ће за ту област заинтересованих читалаца бити толико да би се могли покрити бројни трошкови око издавања (ауторски хонорари, штампање итд.). Ипак, интересовање је било мање него што је очекивао. Резимирајући резултате рада (о успесима није говорио, остављајући другима да то чине) након прве године излагања, он, не без разочарања, констатује да је његова вера била неоснована. Публика која „слабо прихвата и оне ствари из књижевности које су јој приступачније и од већег интереса за укус”, није осетила значај постојања таквог часописа какав је био Караџић. Колика је велика била Ђорђевићева жеља да се фолклором Срби почну бавити озбиљније и организованије и колико је веровао да Караџић представља један од корака ка том циљу, показује и чињеница да наставља са издавањем иако јасно изражава сумњу у успех: „...ми ћемо продужити издавање и уређивање Караџића и од Нове Године, ма да знамо да ни у њој не можемо очекивати ништа много.”¹⁸ Материјалне тешкоће су бивале веће да би се крајем 1901. учиниле непремостивим, а 1903. године то заиста и постале. Како помоћи није било (претплатника је мало, нередовно плаћају, а о молбе се оглушавају и они за које се очекивало да ће разумети од каквог је значаја Ђорђевићев подухват,¹⁹ Уредништво је у другом броју за годину 1903. покушало да још једном упути апел. Обратило се претплатницима и читаоцима молбом да пронађу нове претплатнике (школе, библиотеке) и понуђени су на продају комплети

¹⁷ У једном од обраћања читаоцима и претплатницима наводи се податак да три четвртине трошкова уредништво „плаћа из своје кесе”. Остатак је, вероватно, долазио од претплатника и плаћених огласа.

¹⁸ Тих. Р. Ђорђевић, *Читаоцима*, Караџић, бр. 12, 1899, стр. 250.

¹⁹ Према сведочењу самог власника, нико се није одазвао (институције и појединци) захтевима за новчану помоћ. У једном од обраћања читаоцима и претплатницима (бр. 2, 1903), он каже и ово: „Караџић преживљује тешке дане. Све наде полагане на претплатнике остале су безуспешне. Све молбе за потпору остале су неуслишане. Од свуда је одговорено да се не може ништа учинити, и ако се увиђа да се овакво предузеће треба да помогне. Лист је остао и даље на приватним средствима уредниковим, који се упорно бори са недаћама, али ће их мучно моћи савладати”. У самом тексту није било података о томе коме се обраћао за помоћ. Да ли је имао довољно вере и храбрости да се обрати држави, министарствима? Помоћ државе није била безначајна чак ни онда када није била материјалне природе (Видети о томе у: Жарко Рошуљ, *Час описа часописа*, Београд, 1995, стр. 171).

старих бројева *Караџића*. Да ова настојања нису уродила плодом било је јасно већ у четвртом и последњем броју – кратким саопштењем: Уредништво је објаснило да часопис неће више излазити. Пожелевши више среће другом, сличном подухвату, Тихомир Ђорђевић је угасио свој лист. Ни тада, међутим, није пропустио прилику да укаже на значај који листови таквог садржаја имају за српски народ и његову традицију, културу и науку.

ЛИТЕРАТУРА

- Тихомир Р. Ђорђевић, *Зашто се Караџић покреће*, Караџић, бр. 1, Алексинац, 1899, стр. 1.
Тих. Р. Ђорђевић, *Српски фолклор*, Караџић, бр. 2. и 3, год. II, Алексинац, 1900, стр. 27.
Тихомир Ђорђевић, *Наш народни живот*, књига прва, приредио Ненад Љубинковић, Београд, 1984.
Љубица С. Јанковић, *Тихомир Р. Ђорђевић као покретач, издавач и уредник Караџића*, Библиотекар, год. , бр. 5-6.
Ненад Љубинковић, *Живот и дело Тихомира Р. Ђорђевића*, у: *Наш народни живот*, Београд, 1984. *Српска књижевна периодика 1768-1941: попис и други прилози*, Београд, 1984.
Јеремија Д. Митровић, *Грађа за историју и библиографију српске периодике до 1920. године*, Београд, 1984..
Др Душан Недељковић, *Значај научног дела Тихомира Ђорђевића*, Народно стваралаштво, св. 28, Београд, 1968.
Слободанка Пековић, *Модел часописа на почетку века*, у: *Традиционално и модерно у српским часописима (1895-1914)*, Нови Сад, Београд, 1992.
Жарко Рошуљ, *Час описа часописа*, Београд, 1995.
Јован Скерлић, *Српске теме*, изабрали и приредили Јован Пејчић, Милован Витезовић, Београд, 2000.

Danijela Popovic

THE ACTIVITIES OF TIHOMIR R. ĐORĐEVIĆ ON INITIATING THE JOURNAL *KARADŽIĆ*

Summary

The Journal *Karadžić*, owned and edited by Tihomir R. Đorđević, was established in Aleksinac in 1899, and came out until 1903, with a pause during 1902. By opting for its name already Đorđević decided on the framework for his journal – to follow in the footsteps of Vuk Karadžić, in a systematic fashion devoted to Serbian folk culture, language, and literature. Đorđević thought of *Karadžić* as a journal to publish living materials from the domain of folklore, without extensively strict selection criteria: he held that there were still data on folk customs, folk art and life which had not been studied and recorded by that time. The task that the editor of this new (and then only) folklore journal in Serbia set before himself was to include both the study and publication of materials. The fact that institutions and the audience were not particularly interested in the project resulted in the discontinuation of this journal, in spite of its huge importance for Serbian oral literary studies, ethnology and cultural history.

Софија Божић¹
Институт за новију историју Србије
Београд

ПОЕЗИЈА МИЛАНА ЋУРЧИНА: ИЗМЕЂУ ОСПОРАВАЊА И ПРИЗНАВАЊА

САЖЕТАК: У чланку је размотрена рецепција поезије Милана Ћурчина у време његове појаве на српској културној сцени.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: модерна, српско песништво, књижевне полемике, књижевна историја, књижевни часописи

Др Милан Ћурчин (1880–1960) био је, по много чему, једна од занимљивих личности српског и југословенског културног и политичког живота прве половине 20. века. Рођени Панчевац, син богатог трговца Васе Ћурчина, он се већ као гимназијалац интересовао за литературу. Импресиониран Богданом Поповићем, прочитавши његово предавање „О књижевности”, млади Ћурчин почео је помно да прати књижевна струјања у Београду. Писао је и сам, али је у бечком друштву „Зора”, где је вероватно први пут јавно прочитао своје стихове, наишао на оштре критике колега студената. Нимало обесхрабрен, Ћурчин, један од првих претплатника тек покренутог – и то управо под уредништвом његовог књижевног узора Богдана Поповића – *Српског књижевног гласника* (1901), покушао је да постане и сарадник тог, како се убрзо показало, нашег најзначајнијег часописа из области литературе почетком 20. века. Своју намеру је и реализовао. Ступивши у везу са уредником, млади Панчевац слао му је поштом своја песничка остварења.² Препознавши у њима таленат, еминентни књижевни критичар и професор Београдског универзитета објавио је најпре један Ћурчинов прилог у рубрици „Уметнички преглед”, а затим и његове песме, иако аутора није лично познавао.³

Ћурчинове песме нису се подједнако допадале свима који су пратили поезију. Појединци су се одушевљавали његовим стиховима и чак их учили напамет, док су их други, како каже сам песник, називали „будалаштинама”. Подстакнут тако противречним судовима које су му читаоци саопштавали у неформалним разговорима, Ћурчин је решио да „заметне кавгу у појмовима о лирици” на неуобичајен

¹ sofijamisa@lycos.com

² Милан Ћурчин, „Богдан Поповић (фрагменти)”, *Српскохрватски алманах*, Београд–Загреб 1911, 160–161.

³ „Од старе уметности ка ‘Сецесији’”, *Српски књижевни гласник* (даље: *СКГ*), 1901, књ. II, бр. 6, 472–478; „На балу”, „Карневал у шуми”, „У троје”, *СКГ*, 1902, књ. V, бр. 5, 1. III 1902, 362–364.

начин: једним чланком о сопственим песмама у *СКГ*. У том програмском тексту он је идентификовао два типа лирских песама код Срба: оне које су написане у народном духу и уметничке које се пишу по одређеном шаблону. Млади Панчевац своје стихове није сврставао ни у прву нити у другу групу, препознајући као разлог што његове песме не наилазе на добру рецепцију то што су читаоци навикли на већ утврђену форму и не могу лако да прихвате нову. Он је био мишљења како његова необична расположења и сложена осећања уопште не могу да се изразе према унапред постављеном клишеу и „нису за сваког”. Тачније, нису „за оне који се не могу дићи на моју висину” нити „за оне који у другом правцу осећају”. Зато је Ђурчин препоручивао читаоцима да трагају за својим песницима, односно за онима чији су стихови блиски њиховом личном сензибилитету.⁴

Тако карактеристичан, помало изазивачки чланак, *СКГ* није објавио без свог коментара. У истом броју појавио се и краћи осврт редакције. У том непотписаном тексту, чији је аутор био проф. Богдан Поповић, уважени српски књижевни критичар благо је прекорео младог сарадника који је већ на почетку свог чланка самоуверено истакао: „скромност као врлину нисам никад прецењивао”. Проф. Поповић му је добронамерно скренуо пажњу како „скромност има више вредности но што се њему чини” и да „има ступњева у нескромности”, како су новине често само ствар моде, а не израз правих вредности, те да не треба по сваку цену стављати знак једнакости између новог и доброг; затим, како негативна рецепција неког дела не мора бити само последица читаоачеве инфериорности у односу на писца и друго. Аутор знамените *Антологије новије српске лирике* ипак се у нечему сложио са М. Ђурчином. И он је био мишљења да сваки аутор има своју публику и да сваки читалац треба да пронађе писца по свом укусу.⁵

У свом напису М. Ђурчин је, између осталог, прозвао Милорада М. Петровића, као песника који пише у народном духу. М. Петровић осетио се погођен Ђурчиновим речима, а зашто их је доживео као увреду постаје јасно кад се има у виду контекст у коме је поменут. Ђурчин је, наиме, написао следеће: „Ја имам, да тако кажем, и компликованијих осећаја, које не може свако разумети и саосећати; јер да су у мојим песмама осећаји прости и наивни, здрави и једри, које сваки смртни воли и жели, биле би моје песме у народном духу, као ‘Селанчице’ г. Петровића”.⁶ Из те изјаве могло би се закључити да су осећања М. Петровића „проста и наивна”, преко чега тај песник, по свему судећи, није могао да пређе. М. Петровић је сматрао да је

⁴ М. Ђурчин, „О мојим песмама”, *СКГ*, књ. X, бр. 3, 1. X 1903, 196–200.

⁵ „Белешка. ‘О мојим песмама’”, *СКГ*, књ. X, бр. 3, 1. X 1903, 234–235.

⁶ М. Ђурчин, „О мојим песмама”, *н. д.*, 198.

исповест његовог млађег колеге, објављена у *СКГ*, била непотребна, а да се њено тежиште налази у реченици која помиње „заметате кавге”. То што су постојали опречни ставови о Ћурчиновим песмама није био никакав разлог, према Петровићевом мишљењу, да држи лекције онима којима се његови стихови не допадају. Уместо тога, требало је прво да објави збирку песама и затим сачека суд критике. Пошто је Ћурчин, међутим, позвао на мегдан, било би срамно да му се нико не одазове, утолико пре што би онда он остао победник. Прихватајући зато изазов, М. Петровић је најпре истакао да маса воли народну поезију јер се васпитава у љубави према њој и да је, према томе, природно што воли и уметничке песме испеване у народном духу. Исто важи и за образоване слојеве друштва, који у народној и, по узору на њу насталој уметничкој, поезији уживају из естетских разлога. Али то што се такве песме свима допадају нимало не умањује њихову вредност већ је, напротив, подиже.

Аутору „Сељанчица” уопште није било јасно зашто је Милан Ћурчин толико узнемирен и откуда у њему „толико очајање” кад, као сарадник *СКГ* и других еминентних часописа, око којих је окупљена српска интелектуална елита, има све разлоге за задовољство. Извесна релативизација у вредновању поезије, коју је Ћурчин афирмисао у свом чланку тиме што је упућивао читаоце да се опредељују за песнике према личном афинитету, према М. Петровићу није оправдана јер многи песници којима је публика била веома наклоњена, у историји књижевности остали су потпуно маргиналне појаве. Управо међу такве ствараоце он је убрајао и Милана Ћурчина, не оспоравајући му да има много занимљивих идеја, али му пребацујући да не уме да их разради у добре песме. Према М. Петровићу, Ћурчин ствара поезију која се своди само на ређање факата јер нема, песнику неопходну, способност изражавања осећања и, самим тим, читаоце оставља равнодушним. Зато је Петровић младом Панчевцу препоручивао више скромности, а мање сујете (алудирајући на његове речи у чланку „О мојим песмама” да не прецењује скромност као врлину) и још много рада не би ли се од обичног стихотворца претворио у песника од формата.⁷

Од Петровићеве критике Милан Ћурчин бранио се тврдњом како га аутор „Сељанчица” није разумео и да му је замерио због онога што уопште није рекао; како га је Ћурчин у ствари похвалио, истакавши његове песме као узор уметничке поезије писане у народном духу; затим, да о „простом” није говорио у негативном смислу већ да је ту реч употребио као супротност изразу „компликовано”. Прово-

⁷ Милорад М. Петровић, „О песмама М. Ћурчина”, *Бранково коло*, бр. 42, 16(29) X 1903, 1331–1338.

цирајући Петровића питањем да ли се и Ракићеве и Дучићеве песме могу сврстати међу оне које су писане у истом маниру као „Сељанчице” или су и аутор „Симониде” и кнез српских песника само стихотворци (пошто њихови стихови не спадају у корпус који подражава народну поезију), Ђурчин је остао при термину који је сметао његовом критичару, не трудећи се да га замени неким прикладнијим, који не би деловао увредљиво. Између осталог, Петровићу је пребацио да је своју одбрану „Сељанчица” саградио на рушевинама његовог песништва. Примедбу због „заметања кавге” Ђурчин је одбацио, правдајући се да је то српски израз за „започињање дискусије”. Осврнуо се и на питање скромности, због прекора који су му у том погледу упућени и од стране *СКГ* и од стране М. Петровића. Против савета да буде скромнији није био спреман да се буни (али није рекао ни да ће га прихватити) кад он долази од „књижевне елите” (Ђурчинови знаци навода – прим. С. Б.), већ једино да негодује у себи или, како сам каже, „мумла”, али му је сметало када га упућује колега песник који му неоправдано пориче вредност и омаловажава га. Свој одговор Петровићу Ђурчин је завршио речима: „скромност не ценим високо, али понос не дам ни за што на свету”.⁸

Док је Милан Ђурчин тврдио да му није била намера да чланком у *СКГ* рекламира своју поезију, Милан Л. Поповић констатовао је управо супротно: пошто његове песме нису изазвале никакву реакцију,⁹ млади Панчевац је решио да „заметањем кавге” скрене пажњу на њих. На тај план насео је Милорад М. Петровић и уместо да ћутке пређе преко Ђурчинових провокација, он је одговорио и тако омогућио једном готово безначајном аутору да постигне циљ: да се о његовим песмама коначно проговори, да оне постану предмет спорења и да се он на тај начин прочује и задобије популарност. М. Поповић је био још оштрији према Ђурчиновим стиховима од писца „Сељанчица”. Он их је сматрао потпуно безвредним и није се устручавао да то и каже. На Ђурчина је гледао као на декадентног песника који користи „неуљудне” и „одвратне” изразе, који пише „без душе и без срца” и који се не одушевљава ничим узвишеним, племенитим и моралним. Његову лирику карактеришу „подивљале идеје, ограничена друштвеност, празни, млаки, лени и блазирани осећаји”, у њој нема „полета, уметности, лепоте, бујне фантазије”, нема „дубљих мисли ума” нити „уздрхтане, потресене душе”. Зато она не буди читаочева осећања, већ га оставља хладним и равнодушним. М. Поповићу је сметало и што Ђурчина, за разлику од његових претходника, не инспиришу родо-

⁸ М. Ђурчин, „О песмама М. Ђурчина (Г. Милораду М. Петровићу)”, *Бранково коло*, бр. 44, 30. X(12. XII) 1903, 1405–1406.

⁹ У даљем тексту Поповић се исправио, подсећајући да је у београдском листу *Штампа* ипак објављена једна пародија на Ђурчинову песму „На селу”.

љубље, српска национална идеја и православна вера, хуманистички идеали и фундаменталне људске вредности попут слободе, правде, једнакости. Као најгору у целокупном дотадашњем Ђурчиновом невеликом опусу – и не само његовом већ свих савремених песника – издвојио је песму „На селу”, те му је поручио да одустане од певања, као што је обећао да ће учинити уколико схвати да се налази на последњем месту међу свим сарадницима који су, поред њега, објављивали у *СКГ* и *Бранковом колу*. Уместо поезијом, која код невештог Ђурчина прелази у прозу и представља само израз моде једног времена, саветовао му је да се посвети научном раду где ће, сходно свом знању, сигурно имати много више успеха.¹⁰

И поред свих тих појединачних негативних оцена његовог стваралаштва, Милан Ђурчин одлучио се да објави збирку песама. Прва вест о томе да је Светислав Цвијановић¹¹ издао *Песме М. Ђурчина* из периода 1902–1905. појавила се у *СКГ* 16. јула 1906.¹² Већ у следећем броју објављена је информација из књижаре С. Цвијановића како „издање није успело по жељи те се неће растуривати”.¹³ Да разлог за повлачење књиге из слободне продаје није био само естетске природе убрзо је признао сам песник. Такође у *СКГ*, он је написао да се у последњем тренутку уплашио критике („незваних критичара, који у нашој јавности неоправдано тако несразмерно велику улогу играју”), односно сопствене реакције на њихове, како је очигледно очекивао, негативне оцене: „нисам се толико поплашио њих и онога што ће писати, колико себе сама и оних часова док будем њихов суд о својим песмама читао”. Због тога је одлучио да књигом обрадује само појединце до чијег мишљења му је стало, а издавача је овластио да је бесплатно пошаље свима заинтересованима који је затраже под својим именом.¹⁴

Један од оних који су добили збирку био је Јован Скерлић. У свом осврту на књигу, угледни књижевни критичар прогласио је Ђурчина „песником од талента, од једног оригиналног, ни мало баналног талента”. Допала му се његова „искреност мисли и осећања, та оригиналност изражавања, смелост идеја и младо и охоло презирање старих форми и конвенција”. Ђурчинову „чудну” поезију, у којој има и ничеизма и паганизма, „и бизарности и снобизма”, треба читати без

¹⁰ Милан Л. Поповић, „‘Поезија’ М. Ђурчина”, *Дело*, књ. 31, св. 2, мај 1904, 166–182.

¹¹ Ђурчина и Цвијановића не само што је зближила љубав према књизи већ их је повезала и породица: Вера Верига, свастика песниковог брата Николе удала се за Светислава Цвијановића (1907). Мирјана Ђурчин, *Сјај грађанске и уметничке елите*, Панчево 2003, 165.

¹² *СКГ*, књ. XVII, бр. 2, 16. VII 1906, 158.

¹³ *СКГ*, књ. XVII, бр. 3, 1. VIII 1906, 240.

¹⁴ *СКГ*, књ. XVII, бр. 10, 16. XI 1906, 798.

¹⁵ *Одјек*, бр. 196, 13. VIII 1906. Јован Скерлић, *Писци и књиге III*, Београд 1920, 119–123.

предрасуда, слободног духа и без робовања традицијама, сматрао је Скерлић, па ће се открити њена вредност и лепота.¹⁵

И поред мера предострожности, прва збирка младог песника доспела је у руке „незваних критичара”, тако да се већ после неколико месеци од објављивања у часопису *Нова искра* појавио њен приказ. Ђурчинова изјава о разлозима повлачења књиге из слободне продаје била је, према аутору приказа, јединствена у српској књижевности. Управо због те изјаве приказивач се, по сопственом тврђењу, тешко одлучио да збирку представи јавности. Пошто књигу није добио од самог песника значи да не спада међу оне до чијег мишљења је Ђурчину стало, већ међу „незване критичаре”. А пошто нико од „незваних” није хвалио поезију младог Панчевца, приказивач је закључио да песник сваки неповољан суд сматра за некомпетентан. Ипак, он се одлучио да представи збирку због читалаца који очекују да добију основне информације о њеном садржају. Подробно – можда чак „на крајње ситничав и омаловажавајући начин”, како каже Драгиша Витошевић¹⁶ – анализирајући скоро све песме из књиге, приказивач није показао нимало разумевања за Ђурчинове стихове. Ниједну песму, а самим тим ни збирку у целини, није оценио позитивно.¹⁷ Ако знамо да се иза иницијала К., којим је био потписан приказ објављен у *Новој искри*, крио Риста Одавић,¹⁸ онда је јасно како је он искористио прилику да настави обрачун са Миланом Ђурчином, започет годину дана раније поводом превода *Утопљеног звона* Герхарта Хауптмана. Ђурчин, тек стасали, бечки доктор наука из области германистике и славистике, оборио се тада на Одавићев превод Хауптмановог дела, налазећи му многе грешке и недостатке.¹⁹ Иако није остао дужан Ђурчину, бранећи своје дело како је најбоље знао и умео,²⁰ преводилац *Утопљеног звона* очигледно није заборавио да га је доктор извргао руглу и решио је да му узврати истом мером.

Ђурчинову збирку, назвавши је с омаловажавањем „књижурак”, на нож је дочекао и Војислав Илић Млађи, под псеудонимом Павле Златић. Према том приказивачу, она је „проткана најбаналнијом пикантеријом и цинизмом, снабдевена особинама које одају блазираност њеног аутора, надахнута једном врстом бонвиванске, немоћне ироније на све што је узвишено и појетско”. За разлику од Скерлића, необичну форму којој је Ђурчин био склон он није сматрао лепом, већ је у таквом начину уобличавања стихова видео песникову досетку којом камуфлира недостатак оригиналности. Ђурчинову љубавну поезију П. Златић, односно В. Илић Млађи је жигосао као вулгарну, не препознајући у њој искрена и дубока осећања.²¹

¹⁶ Драгиша Витошевић, *Српско песништво 1901–1914: раздобље, развој, обележја*, књ. I, Београд 1975, 307.

¹⁷ *Нова искра*, бр. 11–12, новембар–децембар 1906, 371–377.

¹⁸ Ž. P. Jovanović, „Ćurčin Milan”, *Leksikon pisaca Jugoslavije I*, Novi Sad 1972, 553.

¹⁹ *СКГ*, књ. XIV, бр. 7, 1. IV 1905, 549–552.

²⁰ *СКГ*, књ. XIV, бр. 8, 16. IV 1905, 617–621.

²¹ *Босанска вила*, бр. 3, 15. II 1907, 46–48.

На Антуна Густава Матоша врло непријатан утисак оставила је Ћурчинова одлука да књигу повуче из продаје. Сматрао је да је млади Панчевац имитирао неке француске и немачке, недовољно познате али богате, песнике који су, познајући природу човека, схватили да све што је недоступно буди његову радозналост и да зато кључ за постизање успеха лежи у извесној тајанствености и неприступачности. Матош се, међутим, подсмевао таквом резонувању назвавши га његовим правим именом: снобизам. Ћурчинове „експерименталне лирске дангубице”, како је крстио стихове младог песника, ионако су већ биле објављене у периодици, па шта се онда постиже повлачењем збирке? Иако је све требало да остане у дискрецији, у *Одјеку* се већ појавио приказ, из пера Јована Скерлића. Хрватски књижевник није се слагао са Скерлићем у погледу Ћурчинових стихова. У њима није налазио паганско осећање света јер је Ћурчин, за разлику од класика, љубавни песник, атеиста и индивидуалиста. Не може се сматрати ни „ничеоцем” јер је велики филозоф, насупротив нашем песнику, „анти-еротичар”. Матош је одбацио и Скерлићев став о Ћурчиновој искренности, постављајући питање како уважени књижевни критичар може знати да ли је песник искрен или не. Зачудило га је и што Скерлићу, као демократи, нису засметали Ћурчинови стихови из песме „Пучина је стока једна грдна”. Затим, по Матошевом уверењу, цртице које је песник унео у збирку могу послужити као материјал за писање сонета, али још не могу понети то име – иако га је песник већ употребио – док постоје у форми у којој их је Ћурчин уобличио. Хрватски књижевник није уважавао Ћурчинов стил; тврдио је, такође, да је он песник који лоше римује. У његовим стиховима препознавао је Хајнеов утицај, а у Ћури Јакшићу видео је јединог српског песника коме је Ћурчин донекле био сличан. И поред тога што је имао бројне примедбе на његову поезију, Матош је Ћурчина сматрао за најоригиналнијег (али не и најбољег) српског модернисту.²²

Поводом поезије новог нараштаја песника, коме је припадао Милан Ћурчин, огласио се и Драгутин Илић. Он је Ћурчина сматрао не само припадником већ најистакнутијим представником те групе „еманципованих” песника, пошто његови стихови најуверљивије оличавају недостатке и неозбиљност једног покрета који је претио да повуче све младе, даровите људе склоне књижевности. Пребацивао му је, између осталог, да га тежња за новим изразом по сваку цену води у баналност и да лирици, која треба да узбурка емоције, не приступа као уметник већ као научник који решава компликоване математичке проблеме.²³

²² А. Г. Матош, *Есеји и фелџони о српским писцима*, Београд 1952, 275–285.

²³ Драгутин Ј. Илић, „Нови правци у српској књижевности”, *Летопис Матице српске*, књ. 256, св. IV, 1909, 19–29.

Драгутин Илић дотакао је Милана Ђурчина и у *Бранковом колу*, бавећи се критиком оновремене српске поезије. Заједно са Ракићем и Дучићем он је Ђурчина сврстао у „тројство” водећих песника „интелектуалаца” који раскидају с традицијом и прошлошћу и индивидуално стављају изнад колективног. Уместо да песме пишу под утицајем надахнућа, они их стварају „логиком разума” у својим радним кабинетима као што научници у лабораторијама истраживањем долазе до нових открића. Пошто њиховим стиховима не претходе искрена осећања, којима таленат омогућава да дођу до изражаја, оне не делују на читаоце. У недостатку даровитости, „интелектуалци” су се усредсредили на форму како би песми дали изглед савршене архитектонске конструкције, у којој су њихове мисли прецизно изражене пажљиво бираним речима. Ђурчин, међутим, „ни у томе није показао никакве способности”, па га је Д. Илић изгледа сматрао најнеуспешнијим представником свог правца.²⁴

Пред крај живота, о Ђурчиновим песмама поново је проговорио Јован Скерлић. У својој *Историји нове српске књижевности* из 1914. године он је поновио да је Ђурчин у српску поезију унео „нечег новог и оригиналнога”, да је његова поезија „чудна”, чак „чудњачка по идејама, осећањима и облику”. Скерлић је истицао његов смео, пркосан и занимљив израз, али и афектирање, лош стих, несигуран језик, „охоло презирање ранијег и туђег, презрив тон и борбен став”.²⁵

И поред тога што није дочекан аплаузима (у чему није био изузетак), Милан Ђурчин доживео је већ тада, недуго пошто се појавио на културној сцени, велико признање: најистакнутија личност књижевног живота Србије с почетка 20. века, Богдан Поповић, не само што је омогућио Ђурчинову афирмацију објављујући његове песме у *СКГ* већ га је и уврстио у своју *Антологију*, дело које је извршило изразиту културну мисију у српском друштву.²⁶ Ђурчин се тако нашао међу само 26 песника за које се определио проф. Поповић, заузевши по броју одабраних песама високо осмо место, после најзаступљенијих: Дучића, Змаја, Војислава Илића и других. Иза себе је оставио чак и Лазу Костића, Његоша, Бранка Радичевића, Симу Пандуровића и друге знамените српске песнике. Деценијама касније, Ђурчин је са шеснаест песама ушао у књигу о песницима у оквиру едиције „Српска књижевност у сто књига” у издању Матице српске и Српске књижевне задруге.²⁷ Поједине његове песме нашле су се у антологијама посебних поетских родова: „Родољубива песма” у двама антологијама

²⁴ Посматрач, „Наше песништво”, *Бранково коло*, св. XIII, 15. јул 1912, 385–389.

²⁵ Јован Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Београд 1921,² 462–463.

²⁶ Према Милославу Шутићу, писцу поговора за једно од бројних издања *Антологије*, то је дуго била „једина песничка лектира у многим породичним библиотекама”. Богдан Поповић, *Антологија новије српске лирике*, Београд 1997, 332.

²⁷ *Песници I*, приредио Бошко Петровић, Нови Сад–Београд 1964, 211–230.

српског родољубивог песништва,²⁸ песма „У троје” у антологији љубавне поезије,²⁹ а седам песама у избору Гојка Тешића у антологији српског авангардног песништва.³⁰ Ипак, у антологијама општег карактера Милан Ђурчин није успео да заузме место, и поред компетентних мишљења да он то заслужује квалитетом свог стваралачког опуса:³¹ Зоран Мишић, Миодраг Павловић нити Леон Којен³² нису се одлучили да својим избором обухвате ма и једну песму Милана Ђурчина.

ЛИТЕРАТУРА

- Мирјана Ђурчин, *Сјај грађанске и уметничке елите*, Панчево 2003.
Драгиша Витошевић, *Српско песништво 1901–1914: раздобље, развој, обележја*, књ. I, Београд 1975.
Зоран Гавриловић, *Антологија српског љубавног песништва (XVIII–XX век)*, Београд 1967.
Владимир Јовичић, *Српско родољубиво песништво*, Београд 1976, 434.
Леон Којен, *Антологија српске лирике 1900–1914*, Београд 2001.
Миодраг Павловић, *Антологија српског песништва*, Београд 1998.
Песници I, приредио Бошко Петровић, Нови Сад–Београд 1964.
Богдан Поповић, *Антологија новије српске лирике*, Београд 1997.
Јован Скерлић, *Писци и књиге III*, Београд 1920.
Јован Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Београд 1921².
Гојко Тешић, *Антологија песништва српске авангарде 1902–1934*, Нови Сад 1993, 31–36.
Зоран Мишић, *Антологија српске поезије*, Београд 1956.

²⁸ Зоран Гавриловић, *Антологија српског родољубивог песништва (XIV–XX век)*, Београд 1967, 239–240; Владимир Јовичић, *Српско родољубиво песништво*, Београд 1976, 434.

²⁹ Зоран Гавриловић, *Антологија српског љубавног песништва (XVIII–XX век)*, Београд 1967, 160–161.

³⁰ Гојко Тешић, *Антологија песништва српске авангарде 1902–1934*, Нови Сад 1993, 31–36.

³¹ О томе је било помена у разговору с темом „Модерно српско песништво и његова историја”, одржаном у организацији Српског књижевног друштва и Народне библиотеке Србије поводом антологије Леона Којена. *Књижевни магазин*, бр. 5–6, новембар–децембар 2001.

³² Зоран Мишић, *Антологија српске поезије*, Београд 1956; Миодраг Павловић, *Антологија српског песништва*, Београд 1998; Леон Којен, *Антологија српске лирике 1900–1914*, Београд 2001.

Sofija Božić

**THE POETRY OF MILAN ĆURČIN: BETWEEN REFUTATION
AND ACKNOWLEDGMENT**

Summary

Dr. Milan Ćurčin (1880-1960), poet, critic, Germanist and publicist, appeared in the public scene as a student already, having published lyrical poetry in *Serbian Literary Gazette* and other literary journals. His verses induced numerous reactions among poets and literary critics (Bogdan Popović, Jovan Skerlić, Antun Gustav Matoš, Milorad M. Petrović, Milan L. Popović, Risto Odavić, Vojislav Ilić Jr, Dragutin Ilić), which ranged from refutation to acknowledgment of Ćurčin's literary work. On the one hand, the value of his poems was fully denied, he was declared an untalented author who camouflaged his lack of talent with breakup with traditional poetry, whose clumsy verses did not arouse emotions in the readers, and who would leave no mark in Serbian literature. On the other hand, there were opposite views: that Ćurčin was an artist of original, daring, and interesting expression, whose unusual poetry was not deprived of beauty, and which should be neither ridiculed nor rejected as insignificant and ephemeral.

Борис Булатовић¹
 Универзитет у Новом Саду
 Филозофски факултет
 Одсек за српску књижевност

ЕСЕЈИ МИРОСЛАВА ЕГЕРИЋА О РОМАНИМА ДОБРИЦЕ ЋОСИЋА

САЖЕТАК: Истраживачки рад у овом тексту је пре свега усмерен на утврђивање значајних могућности актуелизације и реинтерпретације романескног опуса Добрице Ћосића, при чему је Мирослав Егерић такву могућност превидео. Такође, исказано је и образложено уверење да би Егерић – као критичар наглашене етичке инспирације – актуелизујућим видом проучавања Ћосићевих дела и анализом упоредивости света његових романа са садашњим временом (крајем 20. и почетком 21. века), остварио значајан критичарски домет у контексту новије српске критике.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Есеј, књижевна критика, српски роман, актуелизујућа рецепција, идеолошка критика, комунизам, антикомунизам

Проучавајући српску прозу друге половине 20. века, критичар Мирослав Егерић је највише истраживачког напора посветио романима Добрице Ћосића. Горан Максимовић бележи да је реч о срећном сусрету писца и критичара, те да Егерићево проучавање Ћосићевог дела представља потврду да су „снажним умјетничким дјелима неопходна упечатљива тумачења и непоткупљива вредновања”.² Пре објављивања монографије о Ћосићевом стваралаштву (*Време и роман*, 2001), Егерић је у својим књигама штампао десет текстова о његовом књижевном раду: „У знаку ножа, зрело доба” (*Портрети и памфлети*, 1963), „Ћосићева алегоријска визија” (*Људи, књиге, датуми*, 1971), „Роман као субјективна епопеја” (*Дела и дани*, 1975), „Земља, људи и језик у *Коренима*” (*Дела и дани II*, 1982), „Роман као субјективна епопеја” (*Дела и дани II*), „Комунистичка матрица и ‘грешници’” (*Дела и дани III*, 1990), „Национално значење романа *Време смрти* Добрице Ћосића” (*Дела и дани IV*, 1997), „Велики механизам зла у циклусу *Време зла* Добрице Ћосића” (*Дела и дани IV*), „*Моћ и стрепње*: књига есеја Добрице Ћосића” (*Дела и дани IV*) и „Роман као трагање за спасењем: Добрица Ћосић: *Време власти*” (*Дела и дани V*, 2002). У књизи *Време и роман*, која је до сада доживела три издања (прво – 2001. године, а друго и треће – 2002), појавило се такође десет есеја.³

¹ bulatovic_boris@yahoo.com

² Горан Максимовић, „Мирослав Егерић као критичар романескног дела Добрице Ћосића”, у: Радомир Ивановић (ур.), *Из српске књижевности: зборник радова посвећен Мирославу Егерићу*, Филозофски факултет – Змај, Нови Сад, 2003, 79.

³ Условно говорећи, чак се и Егерићев текст завршних напомена („Реч на крају”) у књизи *Време и роман* може сматрати критичким есејом.

Међу њима, три текста („*Далеко је сунце* – или о борби за слободу по цену живота”, „*Деобе* – еп и драма о трагици подељеног српског народа” и „*Човек и историја у делу Добрице Ћосића*”) претходно нису била објављивана у Егерићевим књигама.⁴ За нашу анализу у овом раду, од важности су управо есеји који се налазе унутар корица монографије *Време и роман*.

Оно што је Егерић апострофирао као једну од највећих врлина Ћосићевог књижевног и интелектуалног рада – ризик храбрости да о друштвено-историјским проблемима проговори отворено и „без дозволе официјелне историје”⁵ – критичари су истакли и као вредност његових интерпретација Ћосићевих романа, имајући у виду да је их је сачињавао „онда кад је било паметније ћутати”.⁶ Ненад Грујичић тврди да „Егерића нису поколебали ни анимално-бирокуратски свежњеви дисквалификација, ни јавна набијања на колац”.⁷

У есејима о Добрици Ћосићу, Витомир Вулетић препознаје Егерићев „смисао за проналажење енергетских језгара у делу о коме пише, ковибрирање с естетским доживљајима живота и света писца, интелектуалну и моралну зрелост, смелост суда и оцене, дар изворног књижевног израза”.⁸ Такође, по Вулетићу, Егерићева есејистичка промишљања о Ћосићевим романима су „скоро увек у сазвучју са тематиком тих романа”.⁹ Уз то, Максимовић запажа Егерићево „проницање у логику времена и простора из којег су те творевине проистекле”¹⁰ и сматра да га „у грандиозном Ћосићевом романескном дјелу испред свега интересује однос између умјетничког времена и објективне датости”.¹¹ У том смислу, Иван Негришорац уочава да Егерић схвата феномен романа „пре свега као облик непосредног приказивања и сазнавања друштвене, историјске, политичке, психолошке стварности”,¹² те да највећу пажњу посвећује „идејним чиниоцима”.¹³ Назначићемо да Егерићево тумачење Ћосићевих романа у великој мери садржи и његову властиту критику политичког (партијског) система и намета-

⁴ Есеји о романима *Далеко је сунце* и *Деобе* су почетком 1980-их година штампани у периодици.

⁵ Мирослав Егерић, „Национално значење *Времена смрти*”, у: *Време и роман*, Задужбина „Петар Кочић”, Бања Лука – Београд; Змај, Нови Сад – Бања Лука, 2001, 140.

⁶ Горан Максимовић, *нав. дело*, 84.

⁷ Ненад Грујичић, „Жар многогородне духовности”, *Летопис Матице српске*, год. 167, књ. 447, св. 1, 1991, 136.

⁸ Витомир Вулетић, „Мирослав Егерић о Добрици Ћосићу, романсијеру”, у: *Из српске књижевности*, 66.

⁹ *Исто*, 57.

¹⁰ Горан Максимовић, *нав. дело*, 79.

¹¹ *Исто*

¹² Иван Негришорац, „Критичар и његов романописац: есеји Мирослава Егерића о књижевном делу Добрице Ћосића”, у: *Из српске књижевности*, 75, 80.

¹³ *Исто*, 76.

них идеолошких заблуда. Тако, Егерић се на појединим страницама својих есеја мање бави анализом конкретног романа, а више пише о репресивном друштвено-политичком контексту (као што је то случај на примеру есеја „Национално значење *Времена смрти*“) и потреби за моралном и људском одбраном и непристајањем на „тиранију лажи“.¹⁴ Стога, и Ћосићеви романи (како их Егерић види) и критичарски рад Мирослава Егерића представљају својеврсно стваралачко морално „сведочанство о природи отпора критике према репресивним обрасцима времена“.¹⁵ Критика, по Егерићевом схватању, не може бити „неутрално и пасивно огледало; своје право на трајање она осваја и изврсношћу настојања, одбраном вредности, међу којима је слобода – *вредност вредности* [подвукао М.Е.]“.¹⁶ Славко Гордић наводи да „Егерићева етичка и друштвена критика ововремених и вечних видова дехуманизације засењује и надмаша, својим опсервацијама и крилатицама, перцепцијама и рефлексцијама, све сличне узорке наше савремене есејистике“.¹⁷

За Егерића Ћосићеви романи имају не само велику уметничку, него и ванлитерарну вредност, будући да су одиграли „ослободилачку улогу у времену“¹⁸ и „отворено претресали природу ауторитарног поретка у којем смо живели“,¹⁹ за шта је била потребна храброст и спремност за личну жртву. У виду асоцијативно-рефлексивног коментара, Егерић је записао: „Ми који смо живели у то доба идеолошких комисија, једног корумпираног режима који се покривао идеолошком доследношћу, и братством и јединством уливаним у људске главе одозго, знамо како су лако писци непослушне нарави одлазили у самице због памфлетских чланака и ‘недијалектичких дискусија’“.²⁰ Са изразитим афинитетом за етички вид истраживања књижевних дела, и то оних која – као неодвојиву компоненту – садрже духовну и моралну непомирљивост писца према друштвено-политичком „тоталитарном поретку који по природи ствари не брине о деликатним питањима морала и вредности“,²¹ Егерић дели блиска уверења са Добрицом Ћосићем.

За разумевање разлика у појединим Ћосићевим становиштима (на пример, гледиште у роману *Деобе*, насупротив гледишта у *Времену зла* и *Времену власти*), потребно је раздвојити две његове позиције: као учесника у Другом светском рату на страни комунистичког по-

¹⁴ Мирослав Егерић, „Реч на крају: неколико напомена о настанку и природи ове књиге“, у: *Време и роман*, 215.

¹⁵ *Исто*, 215.

¹⁶ *Исто*, 215.

¹⁷ Славко Гордић, „Критика као мисао о човеку“, *Летопис Матице српске*, год. 152, књ. 418, св. 5, 1976, 629.

¹⁸ Мирослав Егерић, „Реч на крају“, у: *Време и роман*, 216.

¹⁹ *Исто*, 218.

²⁰ *Исто*, 217.

²¹ *Исто*, 216.

крета, и као сведока потоњих консеквенци комунистичке власти. Сличну дихотомију позиција имали су и други српски писци, међу којима ћемо споменути Антонија Исаковић, Михаила Лалића и Бранка Ћопића. За њихову измењену послератну визуру су карактеристични накнадни људски и стваралачки увиди који су писце испуњавали скепсом, те су они временом постали разочарани и огорчени револуционари. Иако Ћосић и други поменути аутори говоре са позиције накнадне памети, слободољубивост и истинољубивост у њиховом стваралачком раду се не могу порећи. Због тога, две различите наведене позиције у односу према комунизму ипак нису сасвим неусаглашене. Тако, премда је – по Егерићевом наводу – Ћосић водио „стратешку борбу против титоизма од 1968. године”,²² он је то чинио „не оспоравајући темељна начела у име којих је као млад човек са пушком у руци учествовао на партизанској страни, у борби против окупације земље”.²³

Да Ћосић није био пуки глорификатор комунистичке борбе, Егерић посведочује у предговору своје књиге, као и у есеју „*Далеко је сунце* – или о борби за слободу по цену живота”, износећи запажање да Ћосићев први роман „разбија шеме о безгрешним партизанима, али романсијер није нигде угрозио примарну етичку основу борбе”.²⁴ По Егерићу, роман *Далеко је сунце* представља „прво дело које мисли револуцију у ономе што је чини дубински трагичним феноменом у историји нашег тла”.²⁵ Креирајући лик Гвоздена који баца пушку јер види да јуначење по сваку цену пред бројнијим окупатором води националном истребљењу (и затим бива стрељан), Ћосић је раскинуо (1951. године, када је објавио свој први роман) са црно-белом аксиологијом у књижевној интерпретацији комунистичког отпора фашизму. Егерић, стога, иако увиђа да се Ћосићев роман *Далеко је сунце* налази „по артистичким вредностима далеко испод других његових, сложенијих романа”,²⁶ сматра да је кључна вредност овог дела „у етичкој одважности [подвукао М.Е.] писца да постави једно од најпроблемскијих питања: има ли смисла борба за слободу по сваку цену”,²⁷ оспоравајући тако тумачења појединих критичара по којима се централно питање романа сажима у дилему „да ли је Гвоздена требало стрељати или не”.²⁸ Као врсту централне поруке овог романа Егерић је, у виду својеврсне гномске поенте, подвукао властити суд да „они који лако

²² Исто, 216.

²³ Исто, 217.

²⁴ Мирослав Егерић, „Уместо предговора”, у: *Време и роман*, 8.

²⁵ Мирослав Егерић, „*Далеко је сунце* – или о борби за слободу по цену живота”, у: *Време и роман*, 17.

²⁶ Исто, 20.

²⁷ Мирослав Егерић, „Уместо предговора”, у: *Време и роман*, 7.

²⁸ Мирослав Егерић, „*Далеко је сунце* – или о борби за слободу по цену живота”, у: *Време и роман*, 17-18.

посежу за укидањем туђег живота, макар га правдали високим начелима, не могу бити ослонац будуће слободе”.²⁹

О већини Егерићевих есеја писали су темељито и Негришорац, и Младен Шукало, и Вулетић и Максимовић. Зато, остављајући по страни неке од Егерићевих текстова (међу којима и есеј под насловом „Корени визије: земља, људи и језик у *Коренима*”,³⁰ који није типичан егерићевски, с обзиром на то да више задире у структурне елементе романа), у средиште нашег разматрања ћемо поставити поједина мање проучена подручја Егерићевог истраживања Ћосићевог књижевног опуса.

Витомир Вулетић је, наиме, утврдио да је Ћосић у својој трилогији *Време зла* и роману *Време власти* устукнуо као уметник, те да ова дела у знатној мери чине идеолошке расправе будући да је дошло до „судара у Ћосићу између уметника, на једној страни, и идеолога, политичара и публицисте, на другој”.³¹ Због тога су, како пише Вулетић, „Егерићеви есеји о њима писани са извесним напором и претварали се у неку врсту заступања романсијера пред судом књижевне јавности”.³² Са последњом тврдњом, која се тиче Егерићевог приступа овим Ћосићевим прозним делима, ипак се не бисмо могли сложити. Наиме, текст „Велики механизам и роман” (са поднасловима „Комунистичка матрица и грешници”, „Отпадник као издајник који је издао издајнике” и „*Верник*: слика великог механизма”) је, међу Егерићевим радовима о Добрици Ћосићу, репрезентативан у смислу „успостављања рефлексивног дијалога са дјелима која носе у себи јасни или притајени позив на размишљање и узбуну”.³³

Егерић, тако, на креативан начин промишља идејни свет Ћосићеве трилогије *Време зла* (за коју Максимовић бележи да представља пишчево „потпуно разрачунавање са комунистичком идеологијом”³⁴), дефинишући и истражујући проблемске феномене у овом роману: „ко су људи једне истине”,³⁵ „однос циља и средстава у по-

²⁹ Мирослав Егерић, „Уместо предговора”, у: *Време и роман*, 8.

³⁰ У свом тексту „Време и роман”, приказу истоимене Егерићеве књиге (*Летопис Матице српске*, год. 178, књ. 469, св. 5, 2002, 793-801) који је прештампан у зборнику *Из српске књижевности*, Витомир Вулетић је највише места посветио управо Егерићевом есеју о Ћосићевим *Коренима*.

³¹ Витомир Вулетић, „Мирослав Егерић о Добрици Ћосићу, романсијеру”, у: *Из српске књижевности*, 63.

³² *Исто*, 63.

³³ Зорица Турјачанин, „Темељни садржај живота и стварања: Мирослав Егерић: *Дела и дани IV*, Матица српска, Нови Сад 1997”, *Летопис Матице српске*, год. 174, књ. 462, св. 1/2, 1998, 193. Егерић је у књизи *Дела и дани IV* објавио чак три текста о Добрици Ћосићу (сва три су прештампана у монографији *Време и роман*), међу којима и есеј „Велики механизам зла у циклусу *Време зла* Добрице Ћосића” (80-106) о коме говоримо (једина разлика је у томе што је Егерић изменио наслов овог текста).

³⁴ Горан Максимовић, *нав. дело*, 83.

³⁵ Мирослав Егерић, „Велики механизам и роман”, у: *Време и роман*, 149.

литичкој борби”³⁶ и „питање мисли и акције, духа и чина у историјском процесу”.³⁷ Даље, Егерић је у извесној мери и актуелизовао идејну раван поменуте трилогије, проблематизујући низ питања: „да ли је могућа правда тамо где циљ оправдава средства, да ли је могуће помирити мисао и акцију; да ли су у свету и у времену нетрпељивих могући односи толеранције, питомости, цивилизованог обзира или пут ка победи подразумева непоштовање, гажење, укидање тих квалитета људске природе?”.³⁸ Уз то, Егерић истражује специфичан „манихејски” језик Ћосићевих јунака (који види као одјек утицаја большевичке реторике) и износи уметнички уверљиве поруке дела које сажима у гномском виду („сваки се живот да водити ако човек себе не изгуби, све човек може изгубити ако се полакоми на сваку врсту победе”³⁹).

С друге стране, у нешто штуријој анализи романа *Време власти*, Егерић уочава његову кафкијанску тематику и издваја лик „четвороструког робијаша” Ивана Катића за кога наводи да је „јунак можда најтужније судбине у српској књижевности”.⁴⁰ Судбина овог лика (слична судбини Кафкиног Јозеа К.) – који носи у себи трагизам и немоћ пред злом које руководи људским поступцима, али који истрајава у томе да остане усправан и достојанствен – чини по Егерићу потврду „терора историје као процеса и испуњења казне без кривице”.⁴¹ На начин есејисте, слободније се односећи према интерпретираном делу, Егерић у виду асоцијативно-рефлексивног коментара износи реторско питање поводом Катићевог страдања: „Ако је овај век створио толике и такве дијаболичне облике унижења и сатирања људи, у чему је онда прогрес према претходним вековима људске историје и бивања”.⁴²

Међутим, иако Егерић тврди да је Ћосић „својим истраживањем заменио читав ред наших писаца којима бисмо морали да дугујемо изузетно драгоцену сазнања о природи једноумног живота у епохи пред рат и после рата, све до наших дана”,⁴³ без обзира на то што даје одговоре на нека од битних постављених питања – о томе да су људи истине они чија је „вера саздана на одбијању сваког питања о истини вере”,⁴⁴ те да уколико су сва средства дозвољена и оправдана, тада „циљ добија карактер примењених средстава”⁴⁵ – сматрамо да његовим есејима недостаје развијенији вид проблематизације, и, пре свега, шира актуелизација назначених проблема. Ова замерка, или пре

³⁶ Исто, 157.

³⁷ Исто, 160.

³⁸ Исто, 149.

³⁹ Исто, 174.

⁴⁰ Мирослав Егерић, „Време власти: роман као трагање за спасењем”, у: *Време и роман*, 183.

⁴¹ Исто, 183.

⁴² Исто, 187.

⁴³ Мирослав Егерић, „Велики механизам и роман”, у: *Време и роман*, 174.

⁴⁴ Исто, 155.

⁴⁵ Исто, 157.

сугестија, могла би се упутити и у вези са његовим тумачењем српске сатири (пошто догматизам и систем контроле у друштвено-политичкој и књижевној области јавног живота није у свету нестао са падом комунизма). Затим, Егерићевој интерпретацији недостаје и већа полемичка нота, с обзиром на то да се не препознаје непосредно Егерићев став у новом стварносном контексту, у последње две деценији 20. и првој деценији 21. века. Имајући у виду да Егерић пише о такозваној стварносној прози Добрице Ћосића бавећи се проблемима из домена историје, политике, идеологије и морала (и одбране моралног достојанства човека), таква врста реактуелизације не би значила прелазак на поље публицистике. Напротив, сматрамо да би Егерићеви увиди тако добили не само на актуелности, него и на универзалности и аутентичности. Већина есеја који су се нашли у монографији *Време и роман* је у претходним деценијама (у другачијем друштвено-историјским приликама) већ била штампана у часописима и *Делима и данима*. Ипак, како је књига *Време и роман* објављена у 21. веку, у новом времену и историјском контексту (када је комунизам у Србији и Европи увелико нестао) Егерићеви текстови – оставши у неизмењеном облику у односу на своју првобитну текстуру – не казују довољно о данашњем времену (нити расветљавају неусаглашене и супротстављене видове критике комунизма). При томе, од краја 20. века (после рушења Берлинског зида 1989. године [уз истовремено подизање зида на Дрини међу Србима] и под утицајем распада Совјетског Савеза 1991), критика комунистичке идеологије попримила је и помодну димензију (користећи неретко искривљену и тенденциозну стереотипску интерпретацију, што се не односи на Егерића), нарочито од појаве тезе о „крају историје”⁴⁶ коју је конструисао Френсис Фукујама, један од главних идеолога америчког такозваног неоконзервативизма⁴⁷ и неолиберализма.⁴⁸

⁴⁶ Ову тезу Фукујама је најпре изложио у свом раду ”The End of History?”, *The National Interest* (Washington D.C.), vol. 16, Summer 1989, 3-18. Види српски превод Френсис Фукујама, „Крај историје”, превоо Владимир Лоренцин, *Трећи програм*, br. 84, Београд, 1990, 141-162. Три године касније, Фукујама је објавио књигу *Крај историје и последњи човек*, превоо Бранимир Глигорић, *Службени лист SRJ*, Београд, 1996 (оригинално издање Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, Free Press, New York, 1992).

⁴⁷ Као један од кључних учесника у формулисању „Реганове доктрине” (уперене, између осталог, на политички обрачун са Совјетским Савезом у последњим годинама Хладног рата), Фукујама се налази међу значајнијим представницима америчког неоконзервативизма.

⁴⁸ У вези са неолиберализмом (као својеврсној компромитацији изворног капитализма) и његовој спрези са спољним интересима водећих економских сила, са тежиштем на област економије и монетарне политике, апострофираћемо есејистичке текстове српског цензурисаног економског стручњака Бранка Драгаша, иницијатора и једног од оснивача Фонда „Борислав Пекић” (основаног 4. фебруара 1993. године), и аутора неколико драми и збирки прича. Као учесник међународне конференције из социо-економије у Паризу, аутор ове студије је своје излагање посветио управо раду Бранка Драгаша. Boris Bulatović, „Capitalism after the Breakdown of the Global Neoliberal Concept”, paper delivered at the 21st SASE’s (Society for the Advancement of Socio-Economics) Annual Meeting, Paris, July 2009 [<http://www.sase.org/SASE09/SASEprogram.pdf>].

Оваквим критичким односом немамо намеру да сугеришемо како је Егерић требао да истражује различите типове критике комунистичке стварности,⁴⁹ него да укажемо на значајну могућност реинтерпретације и актуелизације Ћосићевих романа (који за то пружају заиста добру прилику), што је у Егерићевим есејима остало непроблематизовано. У том смислу, могла би се поводом Ћосићевог књижевно-уметничког опуса поставити бројна недовољно истражена питања: у каквој мери су његови увиди о тоталитаристичкој природи комунистичке власти (из антиутопије *Бајка*, трилогије *Време зла* и романа *Време власти*) примењиви на данашње време?, ко би у новом контексту био парадигма тоталитаризма?, да ли су могуће манипулације и инструментализовање критике комунизма?, јесу ли су са падом комунизма нестали облици тоталитаристичке власти и свести?, на које начине се може оспорити теза о „крају историје“?, шта би, као одговор на претходно питање, било ближе истини: тврдња да комуни-

⁴⁹ Антикомунистичка критика може бити подстакнута потпуно опозитно мотивисаним побудама, те и антикомунизам може да буде ознака за схватања о природи комунистичке праксе која су међусобно суштински супротстављена. Наиме, упућенији критичари тога времена су у комунизму на време наслутили смишљену анти-српску политику (Егерић је такву свест испољио нешто доцније, у својим текстовима од краја 1970-их година). Насупрот томе, носиоци пропагандистичке реторике управо комунизам у садашњем времену представљају као еквивалент српском национализму. Овакав парадокс је изражен и у данашње време (почетком 21. века), када поједини писци (рецимо Добрица Ћосић, па и Мирослав Егерић) и књижевне формације (авангарда је оптуживана и као болшевичка и као десничарска) и културно-научне институције (Српска академија наука и уметности, Матица српска) бивају на мети критике која их оспорава или као „националистичке“ или као анационалне (односно недовољно у складу са захтевима конкретног времена).

Као доказ оваквим опозитним „антикомунистичким“ критичким виђењима истог феномена, могли бисмо се осврнути на начин на који се америчка критика (универзитетска, политичка, књижевна и медијска) бави проблемом комунизма у некадашњем СССР-у. Наиме, академско интересовање за русистику (и славистику) у универзитетским истраживањима је у Сједињеним Америчким Државама нагло порасло са почетком Хладног рата. Од тада, на већини америчких универзитета постоје катедре за русистику, у оквиру којих се руска књижевност првенствено проучава као литература противника (слично као што су у 18. веку латинске школе у православном делу Европе служиле као отпор римокатоличком утицају, упознавањем са литературом „противника“ на латинском језику). Иако су бројни руски политички емигранти у Америци (међу којима је најистакнутији био Солжењицин) критиковали комунистички систем у Совјетском Савезу као антируски, великом броју америчких критичара је намера супротна – не да прикажу угроженост Руса од комунизма, него да приказом стаљинистичких логора Русију изједначе са некадашњом фашистичком Немачком (оваква тенденција је нарочита изражена у садашње време, и условљена је спољнополитичким, а не научним и књижевним разлозима). Аутор ове студије је, након вишегодишњег учешћа на међународним научним славистичким скуповима у Америци (у организацији најбројније светске славистичке организације American Association for the Advancement of Slavic Studies, као и Државног универзитета Охајо), стекао уверење да је начин тамошњег изучавања славистичке (ова констатација се првенствено односи на руску и српску литературу) књижевности и културе неретко више вид борбе за политичке интересе, него жеља за научним сазнањима. Међу америчким универзитетским професорима, изразити пример тенденциозног и идеолошког става у односу према српској књижевности представља писање Ендруа Вахтела, чије књиге су преведене и на српски језик. Види Endru Vahtel, *Stvaranje nacije, razaranje nacije: književnost i kulturna politika u Jugoslaviji*, preveo Ivan Radosavljević, Stubovi kulture, Beograd, 2001; *Književnost Istočne Evrope u doba postkomunizma: uloga pisca u Istočnoj Evropi*, preveo Ivan Radosavljević, Stubovi kulture, Beograd, 2006.

стичке тоталитаристичке методе још увек живе у посткомунистичким земљама или да у 21. веку постоје још заостренији видови тоталитаризма (под маском антитероризма, људских права и отвореног друштва)? да ли је сваки вид антикомунизма и књижевне и политичке приче о комунистичким логорима подстакнут истинољубивошћу?, да ли се, када актуелизујемо овај проблем, независност од Милошевићевог режима и истовремена зависност од Сорошевог може означити као слобода мишљења?, да ли сорошевски неолиберални модел антикомунизма баштини традицију егзистенцијалне борбе против неслободе, или представља континуитет са тоталитаристичким облицима владавине, на још универзалнијем нивоу?, ко су они који међу Србима у садашњем времену „модерно и нетрадиционално једначе са забором прошлости“?,⁵⁰ које су списатељске слободе дозвољене и где се, у трагању писца за истином, налази „граница која се не сме прекорачити“,⁵¹ и тако даље.

Анализирајући пажљиво Егерићеве текстове о Ћосићевим романима, истраживачу се намеће уверење – имајући на уму ваљаност Егерићевих интерпретација и уметничку повезаност и блискост писца и критичара – да је штета што у њима није први указао на могућност нове рецепције Ћосићевог опуса. Додуше, и на основу спорадичних назнака, попут оних о „диктатури Јосипа Броза“⁵² и „дугим и жилаво одржаваним политичким забранама да се о темама изразито српским говори језиком изразите афирмације оног што је српско у њима“,⁵³ може се претпоставити у ком смеру би се кретала Егерићева актуелизујућа рецепција Ћосићевих књижевних дела. У ту сврху, било би корисно видети могућу Егерићеву будућу анализу књиге Ћосићевих есејистичких записа под насловом *Време змија*.

⁵⁰ Мирослав Егерић, „Корени визије: земља, људи и језик у *Коренима*“, у: *Време и роман*, 45.

⁵¹ Мирослав Егерић, „Човек и историја у делу Добрице Ћосића“, у: *Време и роман*, 212. Један од најаутентичнијих примера режимског и медијског прогона књижевних уметника због прекорачења „границе у трагању за истином“ (овде је реч о прогону од стране аустралијског режима) представља случај писца Сретена Божића (његово аборицинско име којим потписује своја дела је Б. Вонгар), емигранта који живи у околини Мелбурна (у месту Карнеги), једне од најмаркантнијих личности српске књижевности, са несвакидашњом биографијом. У својим књижевним остварењима (чији кључни сегмент чини његов петотомни циклус романа *The Nuclear Cycle* и аутобиографија *Dingoes Den* [посветио је још једном цензурисаном писцу – Петеру Хандкеу]) Вонгар пише о геноцидном страдању којем су у садашњости и прошлости изложени Аборицини (нуклеарне пробе које је Велика Британија вршила на подручјима настањеним Аборинима су у Аустралији забрањена тема) и Срби, као и староседелачки народи у Северној и Латинској Америци и Јужноафричкој Републици. Као писац, Вонгар се већ деценијама суочава са државном цензуром, забранама објављивања, притисцима на издаваче, и одузимањем оригиналних рукописа (због чега је свој знаменити роман *Копонац [Raki]* писао поново, по сећању). У интернет преписци са овим у Србији занемареним аутором, добили смо његово сведочење о томе да сматра како његов књижевни опус припада корпусу и аустралијске и српске литературе. Заслугом професора Александра Петровића, Вонгар је у септембру 2009. године добио почасни докторат Универзитета у Крагујевцу.

⁵² Мирослав Егерић, „Уместо предговора“, у: *Време и роман*, 12.

⁵³ *Исто*, 11.

ЛИТЕРАТУРА:

- Славко Гордић, „Критика као мисао о човеку”, *Летонис Матице српске*, год. 152, књ. 418, св. 5, 1976, 627-629.
- Ненад Грујичић, „Жар многоградне духовности”, *Летонис Матице српске*, год. 167, књ. 447, св. 1, 1991, 136-140.
- Frensis Fukujama, *Kraj istorije i poslednji čovek*, preveo Branimir Gligorić, Službeni list SRJ, Beograd, 1996.
- Зорица Турјачанин, „Темељни садржај живота и стварања: Мирослав Егерић: *Дела и дани IV*, Матица српска, Нови Сад 1997”, *Летонис Матице српске*, год. 174, књ. 462, св. 1/2, 1998, 191-194.
- Endru Vahtel, *Stvaranje nacije, razaranje nacije: književnost i kulturna politika u Jugoslaviji*, preveo Ivan Radosavljević, Stubovi kulture, Beograd, 2001.
- Мирослав Егерић, *Време и роман*, Задужбина „Петар Кочић”, Бања Лука – Београд; Змај, Нови Сад – Бања Лука, 2001.
- Витомир Вулетић, „Мирослав Егерић о Добрици Ћосићу, романијеру”, у: Радомир В. Ивановић (ур.), *Из српске књижевности: зборник радова посвећен Мирославу Егерићу*, Филозофски факултет – Змај, Нови Сад, 2003, 57-66.
- Горан Максимовић, „Мирослав Егерић као критичар романеског дела Добрице Ћосића”, у: *Из српске књижевности*, 79-84.
- Иван Негришорац, „Критичар и његов романописац”, у: *Из српске књижевности*, 67-78.
- Endru Vahtel, *Književnost Istočne Evrope u doba postkomunizma: uloga pisca u Istočnoj Evropi*, preveo Ivan Radosavljević, Stubovi kulture, Beograd, 2006.
- Boris Bulatović, „Capitalism after the Breakdown of the Global Neoliberal Concept”, paper delivered at the 21st SASE's Annual Meeting, Paris, July 2009 [<http://www.sase.org/SASE09/SASEprogram.pdf>].

Boris Bulatović

MIROSLAV EGERIĆ'S ESSAYS ÜBER DIE ROMANE VON DOBRICA ĆOSIĆ

Summary

In diesem Text ist die Forschungsarbeit vor allem auf die Ermittlung von bedeutenden Möglichkeiten für die Aktualisierung und Reinterpretierung des Romanwerks von Dobrica Ćosić ausgerichtet, wobei Miroslav Egerić eine solche Möglichkeit übersehen hat. Dabei wird betont, dass die antikommunistische Kritik durch oppositär motivierte (gegenseitig entgegengesetzte) Beweggründe angeregt werden kann. Zudem wurde auch die Auffassung zum Ausdruck gebracht und begründet, dass Egerić als Kritiker mit einer besonders ausgeprägten ethischen Inspiration mithilfe einer aktualisierenden Form der Untersuchung von Ćosić's Werken sowie durch die Analyse der Vergleichbarkeit der Welt seiner Romane mit der Gegenwart (Ende des 20. und Anfang des 21. Jahrhunderts) eine bedeutende Tragweite der Kritik im Kontext der neueren serbischen Kritik hätte verwirklichen können.

Дубравка Поповић Срдановић¹

Универзитет у Нишу
Филозофски факултет

Департаман за српску и компаративну књижевност

ПОЕТИКА ЧАРЛСА ОЛСОНА: КА НОВОМ ПОЕТСКОМ ДИСКУРСУ

САЖЕТАК: Питањем новог поетског дискурса Чарлс Олсон бавио се и у својим поетским делима и у теоријским списима. Идеја поетског дискурса код овог песника обухвата одређивање природе пројективног стиха као „новог стиха”, одговарајућег језика као „новог језика”, као и „новог хуманизма” утемељеног у креирању моралне историје човека.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: нови поетски дискурс, пројективни стих, објектизам, поезија као чин говора, ревизија традиционалног језика, „метафраза” предмета, нови хуманизам

Олсонова (Charles Olson, 1910-1970) песничка теорија нераскидиво је повезана са Олсоновом поетском праксом. Његови теоријски списи не могу се поставити, као нешто пратеће, испод његових поетских дела, а у погледу испреплетености ова два аспекта унутар његовог књижевног деловања, Олсон се може схватити као претеча савремених тенденција у америчкој поезији. То је свакако један од разлога његовог изузетног утицаја на савремене америчке песничке праксе. Проблем одређивања новог поетског дискурса, један од значајних проблема којима се Олсон бавио, може се сагледати како у његовом великом поетском делу *Максимусове песме*, и осталим песмама, тако и у низу његових теоријских списа. Идеја новог поетског дискурса код Олсона обухвата и концепт дефинисања пројективног стиха као „новог стиха”, и концепт креирања за тај стих одговарајућег поетског језика као „новог језика”. Нови поетски дискурс је потом сагледан као производ новог хуманизма утемељеног у креирању моралне историје човека приказане најпре кроз моралну историју Олсоновог родног града Глостера. Покушаћу да у овом тексту покажем како Олсон схвата фундаменталне елементе сложеног концепта новог песничког дискурса.

Концепт пројективног стиха као „новог стиха” Олсон износи у чувеном есеју о пројективном стиху, на који се ослањају многа теоријска размишљања о савременој америчкој поезији.² У овом есеју

¹ dubravkaps@filfak.ni.ac.rs

² Овај есеј, први пут објављен у часопису *Poetry*, у Њујорку, 1950. превела је на српски Дубравка Поповић Срдановић за часопис *Дело*, 1989.

Олсон се залаже за пројективни или отворени стих супротстављајући га затвореном стиху, како он карактерише поступак којим су се служили његови претходници. Овај стари, затворени стих, креће се унутар строфе која се креира у оквиру одређене форме; насупротив њему, нови, отворени стих везује се за композицију у пољу. Песма је, у овом теоријском огледу, сагледана као поље, а композиција као активност која се у њему дешава. Тако је „поље” изједначено са „широком области целе песме” где се „свим слоговима и свим стиховима мора управљати с обзиром на њихове међусобне односе.”³

Аналогија песме и поља односно значај ове аналогије за модерног песника могао би се упоредити са значајем аналогије уметничког дела и организма који је био оперативан и популаран у теоријама романтизма. Идеја поља као попришта дешавања песме уобличена је, у извесној мери, у кругу песника на које се Олсон својим теоријским и песничким деловањем највише ослањао: код Паунда и Вилијамса. Паунд је у својим теоријским текстовима увек истицао да је оно што је значајно у уметности нека врста енергије, сила која се убризгава у дело, која у делу има уједињујућу функцију, и коју дело испољава.⁴ У чувеном есеју о Кавалкантију Паунд истиче да смо у савременом добу изгубили свет „покретне енергије”, где једна мисао пресеца другу, свет „магнетизама који се уобличују, који се сагледавају, или који оивичавају видљиво”.⁵ Вилијамс такође говори о песми као о „пољу акције” успостављајући паралелу са Ајнштајновом теоријом поља у физици. У песми, свест одређује поље под утицајем имагинације односно под утицајем силе сопства која у њему избија.⁶

Олсон иде корак даље од својих претходника одређујући поетско дело преко основна три елемента компоновања у пољу: кинетике, принципа, и процеса ствари. Говорећи о *кинетици*, Олсон дефинише песму као „енергију која се преноси оданде одакле ју је добио песник (он ће имати неколико узрочника) путем саме песме сасвим до читаоца”; песма је онда „конструкција високе енергије, и у свим тачкама емитовање енергије”.⁷ Одлучујући се за композицију у пољу, песник је на изванредан начин приморан да следи пут песме и да буде свестан разних снага енергије које почињу истовремено да делују на њега и у њему.

Принцип који влада композицијом у пољу јесте да „форма није никада више него продужетак садржине”, односно да је права форма

³ Ч. Олсон, „Пројективни стих”, *Дело*, 1989:8. Београд, стр. 161.

⁴ E. Pound, „Serious Artist”, *Literary Essays of Ezra Pound*, T. S. Eliot (Ed.), Norfolk, 1954, p. 205.

⁵ E. Pound, „Cavalcanti: Medievalism”, *ibid.*, p. 154.

⁶ W. C. Williams, „The Poem as a Field in Action”, *Selected Essays*, New Directions, New York, 1969, pp. 280-291.

⁷ Олсон, „Пројективни стих”, стр. 157.

у свакој песми једини могући продужетак праве садржине. *Процес* којим се ово остварује јесте процес следа перцепција: „Једна перцепција мора непосредно и директно водити даљој перцепцији”⁸ То значи да песник мора у компоновању своје песме следити перцепције онако како се оне јављају подређујући их свим другим захтевима компоновања.

Оваква песничко-теоријска позиција се по Олсону може назвати „објектизмом”; овај термин Олсон користи пре свега да одреди човеков однос према искуству:

„реч ... коју би песник могао поставити као неопходност: да ред (стих) или дело буду као дрво, да буду чисти као што је дрво изашло из руку природе, да буду обликовани као што може бити дрво кад човек положи на њега руку. Објектизам је ослобађање од лирске интерференције индивидуе као ега, „субјекта” и његове душе, те чудне претпоставке којом се западни човек поставио између онога што јесте као створење природе (са извесним налозима које треба да обави) и оних других створења природе, које без унижавања можемо звати објектима, јер и сам човек је објекат, шта год он мислио о својим предностима; и што је пре спреман да себе прихвати као таквог, то су му веће предности, посебно у оном часу када постигне *humilitas* довољну да га учини корисним”⁹.

По Вајтхеду, чије је дело Олсон одлично познавао, објективист сматра да ствари које су предмет искуства као и субјекат који сазнаје улазе у заједнички свет под једнаким условима¹⁰; за Олсона је објектизам, узимајући у обзир једнакост субјекта и објекта, и реакција против субјективизма и наравно, симболизма, али и покушај да се формулише естетичка теорија која би одговорила на изазове које уметности у 20. веку пружају научна мисао и технологија.

Занимљиво је, међутим, да Олсон објектизам не види као нову теоријску позицију у сагледавању било света било уметничког дела, већ као постојеће схватање потиснуто на маргине Западне цивилизације појавом Сократа, кога Олсон оптужује за умирање духа космоса на европској сцени. Човек је пре појаве Сократа живео у универзуму који је осећао као део себе. Међутим, Сократ је својим учењем ово преокренуо изолујући однос човек-време од односа простор-време.¹¹

⁸ *Ibid.*, стр. 157-158.

⁹ *Ibid.*, стр. 164.

¹⁰ Олсон је често цитирао Вајтхеда, на пр. у тексту *Bibliography on America for Ed Dorn*. У колеџу Блек Маунтин држао је о њему предавања.

¹¹ C. Olson, *The Special View of History*, Oyez, Berkeley, 1970, p. 27.

Сократ је наметнуо процес окретања самом себи, односно самоиспитивање, као пут до истине, а Платон је овај пут одрођавања човека од простора који га окружује у одређеном времену зацементирао показујући како се може мислити о вечности. Последица оваквог мишљења и његовог, по Олсону, погубног утицаја на западну цивилизацију била је да је човек издвојен од објеката осуђених на трајање у одређеном времену, и остао у празном простору. Олсон тражи од човека да се у новом људском универзуму креће у истом простору са свим предметима своје перцепције, као и да делује откривајући сам за себе значење своје акције. Концепт кретања, па према томе и промене, постаје средишњи Олсонов концепт:

„Било како било, то је моја естетика. И моја етика – просто – да ја сматрам да је то кретање – схватање историје – што је ознака људског духа – у прашини.”¹²

Дакле, као што је стари хуманизам заснован на учењу Сократа и Платона који су успоставили постулат да је човек центар антропоцентричног космоса, Олсон се залаже да нови хуманизам човека сагледава само као „један предмет у пољу силе који се појављује као сила”. Зато се он залаже за поновно враћање песника историји јер и песник и историчар морају поштовати модел сведока. Песник је самим својим постојањем историчар јер да би упознао сам себе, што је основни захтев који се поставља неком ко жели да буде песник, он мора бити историчар. А ако је историја памћење времена, песник историчар ствара сећајући се. Трагање за правом историјом јесте истовремено трагање за правом поезијом и за истином.

Олсон се, међутим, не опредељује да буде само историчар, већ, како он то каже и и „митолог историје”, будући да се у својој поезији креће ка сучељавању са пуном формом реалности онако како се она представља.¹³ Поезија као истинска историја треба свету да врати етички код правог, новог хуманизма.¹⁴ Тада, пошто испуни те захтеве, она се може дефинисати као логографија.

„Ја верујем да дискурс који омогућује логографију може такође и сам бити дефинисан као митолошки, а да ово може бити

¹² C. Olson: *Essays, Reminiscences, Reviews* (ed. M. Corrigan), Boundary 2, Suny Binghamton, 1974, p. 94.

¹³ То значи да жели да пронађе истину за себе тумачећи догађаје унутар културе у којој су се десили, не прихватајући их као апсолутну датост. О овоме види у: Дубравка Поповић Срдановић, „Схватање историје у епу *Максимусове песме* Чарлса Олсона”, *Књижевност и историја* (Зборник радова), Ниш, 1996.

¹⁴ Кроз глас Максимуса, Олсон у својим *Максимусовим песмама* износи историју рибарског градића Глостера као микрокосмоса савремене Америке и свега онога што доноси савремени живот. Глостер постаје *imago mundi*, модел идеалног, моралног *полиса* саздан кроз глас песника-историчара.

спецификовано тако да гест и акција рођени из земље могу заузврат спојити небо и пакао и могу се назвати проприоцепцијом”¹⁵.

Логографија је, дакле, као плод новог поетског дискурса, супротстављена старом дискурсу поезије. Логограф пише као да је „свака реч физичка и као да објекти оригинално мотивишу”. Тако да :

„Не може бити више имена него што има предмета
Не може бити више глагола него што има радњи”¹⁶

Олсонов нови поетски дискурс мора имати и етичку тежину и вратити се природи. Отуђење језика од природе условљено је, како то Олсон види, опет кривицом Сократа и Платона, односно падом човека у научни и телеолошки начин размишљања. У име рационалног трагања за апстрактним, они су упутили језик путем логике и класификације напуштајући оно што је за језик најбитније: чулно прихватање конкретног:

„... Грци су објавили да је размишљање затворено у „УНИВЕРЗУМУ дискурса”. То је прибежиште свих метафизичара – као да је језик, апсолутан, уместо инструмент (као што је и човек)... ми остајемо несвесни како два средства дискурса, која су чини се изумели Грци, огромно спречавају наше учешће у сопственом искуству, и тако спречавају открића. То су... логика и класификација. И рекао бих да су они ти који су се изузетно навикли на начин размишљања са којим је акција у супротности, и то потпуно.”¹⁷

Сличне идеје Олсон износи у тексту „Плеистоценски човек”. Оне су изнесене на начин који одлично илуструје како Олсон види дискурс новог хуманизма, као и шта очекује од читаоца дела која припадају новом хуманизму.

¹⁵ C. Olson, *Additional Prose*, Four Seasons Foundation, Bolinas, 1974, p. 38.

¹⁶ C. Olson, *The Maximus Poems*, UP California, Berkely, 1983 (1960), p. 36.

¹⁷ C. Olson, *Selected Writings*, New Directions, New York, 1966, pp. 54-55.

„WHY I HATE

Greeks & Italians
[The Vatican since Dante
[Grecian since
The earliest Renaissance
including in fact Thomas Aquinas at least]
is
the *Classical* ————— *Representational*, either one
THE STATE ————— COLORED TELEVISION”¹⁸

У нашој култури још увек, по Олсону, влада расцеп између мисли и делања:

„Дуго смо живели у доба уопштавања, бар од 450. пре Христа, и то је имало своје ефекте на најбоље људе и најбоље ствари. Логос, или дискурс, је на пример за то време толико уградио своје апстракције у наш концепт и употребу језика, да је другој функцији језика, говору, изгледа неопходна обнова, тако да смо се нас неколико вратили хијероглифима или идеограмима да успоставимо равнотежу. (Разлика је овде између језика као чина тренутка и језика као чина мисли о тренутку)”¹⁹.

Нови дискурс може се, по Олсоновом мишљењу о којем сведоче и поступци у његовој поезији, остварити враћањем језика његовим пресократским коренима, односно приближавањем језицима који не припадају западној цивилизацији, као што је језик Маја, чију је културу, као археолог, што је по професији био, Олсон и сам истраживао, или пак језик Индијанаца Хопи. Олсон верује да у ранија доба или у другим културама речи нису биле раздвојене од значења већ виталне пројекције места које је садржало енергију и вредности те културе. У том правцу, верује Олсон, показују истраживања савремених антрополога и лингвиста:

¹⁸ *Pleistocene Man: Letters from C. Olson*, Buffalo, 1965, p.17.

¹⁹ C. Olson, *Human Universe*, Grove Press, New York, pp. 3-4

„Живимо у доба у којем је наслеђена литература под притиском са две стране – савремених писаца који полажу темеље за нови дискурс у исто време кад ... научници чине доступним пре-хомерске и пре-мојсијевске текстове који нам отварају очи”.²⁰

Нови поетски дискурс треба да се темељи на потенцијалној животности изговорене речи. Избор речи се, по Олсону, не остварује интелектуалним процесом, већ процесом психолингвистичке емпатије, односно „послушношћу уха према слоговима”. Слогови, као „најмање логички ” део језика представљају могућност ослобађања од апстракција и повратак динамичком потенцијалу речи. Слог за Олсона постаје „краљ версификације”, влада стиховима и држи их заједно. Запостављање слога у креацији поезије допринело је, по Олсону, опадању стиха у енглеској књижевности од елизабетанских песника до Езре Паунда због окретања рими, „сласти метра”, „медености”. Ослушкивање слогова мора бити „непрестано и скрупулозно”, слог се рађа из „јединства духа и уха”.

Два најважнија фактора у процесу песничке креације постају за Олсона изоштрена чула вида и слуха²¹, као и дисање. Дисање разара традиционални концепт стопе што је за поезију новог хуманизма изузетно важно. Ослањање на дах и дисање представља прекид са традиционалним ослањањем на ишчекивање уобичајеног одвијања реченице. А Олсон верује да се реч која није утемељена у природном поретку чија је основа само тело, не сме изговорити. Олсон свој водећи поетички принцип исказује као норму:

„ГЛАВА путем УХА до СЛОГА
СРЦЕ путем ДАХА до СТИХА”²²

Разлика између пројективног и непројективног, објектистичког песника је у томе што је непројективни песник „одгојен на штампаној речи” („print bred”), ограничен штампаном речју („print bound”). Како је то сагледао још Маклуан, технологија књиге повезана је с вредностима које намеће визуелност кроз конвенције линеарности, секвенцијалности и регуларности. Супротстављајући се овој традицији, Олсон предлаже да нова поезија размотри могућности напуштене са појавом писане књжевности, и да се врати усменој поезији, односно да преиспита вербалност коју су истраживали песници неоптерећени техничким проблемом штампања.

²⁰ Ibid., p. 150.

²¹ О овоме видети: Дубравка Поповић Срдановић „Изоштрена чула као неопходност у сазнавању света: две песме Чарлса Олсона”, *Бура споредних ствари*, Институт за књижевност и уметност, 2007, стр. 165-199.

²² Олсон, „Пројективни стих”, стр. 160.

Олсонов захтев да поезију треба вратити њеним изворима, односно гласу и слушању, наравно не значи повратак усменој поезији у правом смислу те речи. Одбацавање писма у савремено доба је немогуће. Али, ослобођене контекста у којем су настале, а тај контекст дефинише непостојање писма, вербалне могућности усмених песника могу постати значајан извор инспирације за решавање проблема са којима се суочава песник 20. века. Савремени усмени песник, односно онај који у условима писмености пише нову поезију, може да забележи свој стих.

И то, каже Олсон, писаћом машином. Писаћа машина може за песника да значи оно што за музичара значе ноте и тактице, јер по Олсону, може да региструје „управо дах, паузе, устезање чак и у слоговима, јукстапозицију у деловима фраза које песник намерава изрећи... Први пут он може без конвенције риме и метра забележити слушање сопственог говора, и тим једним чином означити како би желео да читалац, у себи или другачије, изговори његово дело.”²³ Олсонови теоријски и поетски текстови управо показују колико је сам Олсон користио богатство типографских могућности писаће машине²⁴; (читалац са сетом мора да констатује да је Олсон умро пре него што је свет освојила компјутерска техника са свим својим могућностима). Бележењем, констатује Олсон, песник је ослобођен ограничења која намеће само слушање као искључиви начин преношења песме. Сада његов говор без проблема могу поновити његови читаоци.²⁵

Песници који стварају пројективни стих, „синови Паунда и Вилијамса” како их Олсон зове, компонују тако „као да се стих управо чита како је претпоставило његово писање, као да ће га мерити не око

²³ Ibid., стр. 163. Неопходно је напоменути да је реч која је преведена као „стих” у Олсоновом тексту „line”. У наслову текста, међутим, Олсон користи термин „verse”. Ја сам међутим сматрала да реч „ред” не преноси у потпуности Олсонову замисао, а уноси двозначност.

²⁴ Кетлин Фрејзер, савремена америчка теоретичарка објашњава: „Његов космос је био отеловљен текстовима писаним у два ступца, листама, бројевима, историјским битовима података, властитим именима, РЕЧИМА писаним великим словима, стрелицама >>>, косим цртама ///, звездицама*****, подвученим речима и другим увећаним графичким симболима, као и редовима слова (његова писаћа машина је била његов линотип & његов персонални компјутер) накривљених под чудним угловима или летећих преко страница папира који су сачињавали страховит миметички покушај да дочарају *динамику* физичког света као примарног текста. Kathleen Fraser, *Translating the Unspeakable – Poetry and Inovative Necessity*, Alabama UP, Tuscaloosa and London, 2000, стр. 183.

²⁵ Велики број савремених америчких песника и песникиња прихватио је Олсонову поетику поља, тиме ослободио своје визуелно схватање поезије и ослободио се концепта песме коју је, преко метафоре „добро обликоване урне”, наметала Нова критика у песничкој пракси четрдесетих и педесетих година. Такође, Олсонов захтев да се у новој поезији дистанцира од психолошког истраживања сопственог ја, на којем је изграђена исповедна поезија шездесетих, наметнуо је нову етику писања.

већ ухо, као да се интервали његовог компоновања могу забележити као интервали његовог регистровања. Јер ухо, које је једном имало товар сећања да га оживи (рима & регуларне каденце били су његови помоћници и само су животарили у штампи пошто су усмене неопходности окончане) може сада поново, када песник има своја средства, бити праг пројективног стиха”.²⁶

Свакако да је у овој Олсоновој теорији најбитније да се поезија не може схватити другачије него као чин говора. Олсоново схватање поезије, а не рецимо прозе, као чина говора, није толико превратничко колико се на први поглед чини. Чињеница да је савремени читалац доиста „print bred” и „print bound” спречава га да мисли о ономе на шта пажњу својим стиховима скреће Тедлок:

„нико, било у
писменом друштву или не НЕ ГОВОРИ У ПРОЗИ
изузев ако
изузев ако можда
не чита наглас
из ЗАПИСАНЕ прозе
и то најравнијим могућим гласом.
НАЈГОРА ствар у писаној прози је да у њој нема ТИШИНЕ.”²⁷

Да је заиста штампа одиграла преломну улогу у формирању нашег размишљања о природи текста, у његовој блискости говору или удаљености од њега, сведочи чињеница да се прозни наротив, какав данас познајемо, развио тек са Ренесансом. До тада су и писани текстови били читани наглас, па су и садржали све оне знаке који омогућавају усмено извођење.²⁸

У периоду пре појаве писмености поезија је била блиско повезана са музиком; Олсон са узбуђењем констатује како осећа да се механизми који их у савремено доба раздвајају – руше. Он указује на размишљање савременика, композитора Пјера Булеза о томе да дванаестотонска скала резултира у композицији која аранжира звучне феномене дуж две координате – трајања и ударца, да би констатовао да је серијална музичка структура условила нестајање мелодије, хармоније и контрапункта, који су, по његовом мишљењу, спречавали развој музике.

У *Максимусовим песмама* музика, односно певање (singing) је оно што може да разбије оклоп савременог друштва. У песми која се,

²⁶ Олсон, „Пројективни стих”, стр. 164.

²⁷ D. Tedlock, „Learning to Listen: Oral History as Poetry”, *Boundary*, 1977:3, p. 713 (превод Д. Поповић Срђановић).

²⁸ *Ibid.*, p.712. О овом проблему видети одличну књигу Алберта Мангела *A History of Reading*.

не без разлога зове „Максимусови певови” („The Songs of Maximus”) каже се:

„У земљи обиља, немај
ништа с тим
крени путем
најуниженијих
укључујући своје ноге, иди
насупротив, иди

певај”²⁹

Песник је изложен притиску традиције. Често му његов сопствени материјал постаје стран јер између песника и његовог материјала интервенише реченица намећући говору логику која му је туђа:

„Толико дуго колико је реченица остала ’довршена мисао’, а претпостављам да је то постала када су Грци наметнули идеју (гледати) на чин (*дран*, драма, дејствовати)... реченица је престала да буде моћна животиња...”³⁰

У „модерној” реченици предмети се крећу на основу апстрактне драме реченице, али она није непосредан песников говор. Да би се изградио нови поетски дискурс Олсон се залаже и за промене у постојећем. То најпре претпоставља радикалну промену природе синтаксе, јер Олсон верује да конвенционална синтакса изражава конвенционалне логичке обрасце знања: „конвенције које је логика наметнула синтакси морају се разбити мирно као што мора и претерано чврста стопа старог стиха”.³¹

Олсон се опредељује за паратаксички тип синтаксе какву налази код Хомера и Хесиода, где се пажња поклања односу индивидуалних перцепција без референце на апстрактну форму, а против хипотаксичког типа синтаксе која по Олсону карактерише реченице које омогућују рађање западне филозофије. Код овакве синтаксе „речи и акције постављене су једне крај других по реду појаве у природи, уместо по поретку дискурса, или ’граматике’, као што ми то кажемо. Прво у актуелном ослањању на вулгарно искуство и догађај”³².

Избегавајући конвенционалну синтаксу песник би, како то схвата Олсон, могао да зближи читаоца са објективном реалношћу. Исто важи и за граматику уопште. Именица у оваквом језику треба да се третира као активна снага, као симбол комплексне унутарње струк-

²⁹ C. Olson, *The Maximus Poems* (Ed. G.F. Butterick) (Превод Д. Поповић Срдановић), University of California Press, Berkeley, 1983 (1960), p.18.

³⁰ C. Olson, *Human Universe*, p. 65.

³¹ Олсон, „Пројективни стих”, стр. 162.

³² C. Olson: *Essays, Reminiscences, Reviews*, str. 45.

туре, а глагол као манифестација једног од њених потенцијала. Тек тада ће, што Олсон теоријски жели да образложи и чему тежи у свом епу *Максимусове песме*, унутарња структура језика рекапитулирати унутарњу структуру света:

„... сваки елемент у отвореној песми (слог, ред, као и слика, звук, смисао) мора да се схвати као учесник у кинетици песме, исто тако чврсто, као што смо навикли да схватамо оно што зовемо предметима стварности: и да ове елементе треба сагледати као оне који стварају напетост песме исто тако потпуно као што они други објекти стварају оно што знамо као свет.”³³

Олсон дефинише низ захтева које треба да испуни „нови језик”. Овде ћу се осврнути на неколико таквих захтева. Олсонов „нови језик” супротстављен је традиционалном најпре одсуством метафора. По његовом мишљењу, метафора евоцира категорију, оно што је механичко у духу и говору; она улива једну ствар у другу и разбија разлику између две ствари да би начинила једно. Олсон се слаже са Аристотелом да метафорисати значи видети оно што је једнако, па стога од новог песничког језика тражи да избегне метафору; у новом језику ништа не сме бити налик другом, све мора бити посебно и зато се све мора изнова именовати.

У језику којем Олсон тежи у *Максимусу*, а који теоријски покушава да образложи у низу текстова, такође је изузетно важан однос еуфонијског и семантичког аспекта: „речи, форма/ само продужетак/ садржине”. Олсон је, као и Паунд, увек инсистирао на изворном значењу речи, пуно улагао у студије етимологија, клонио се игре речи ради могућих непрецизности и као „фриволног метода”. Истицао је да је сада најпотребнији речник индоевропских корена речи, „тако да човек може да прати реч све до оних који су је први користили – шта су мислили, измишљајући је...”³⁴

С обзиром на то да је, као што је наглашено, у својој песничкој теорији посебан нагласак стављао на слог, ваља нагласити да је Олсон посебно значење придавао оним речима у језику (енглеском) које су сачињене само од слога – предлозима. Веровао је да предлози коришћени на традиционалан начин умртвљују језик, а да га предлози коришћени на оригиналан начин оживљују и развијају. С друге стране, желео је да помоћу предлога подвуче да је све део нечега, што је суштина како његовог личног убеђења тако и његове песничке теорије.³⁵

³³ Олсон, „Пројективни стих”, стр. 161.

³⁴ Цитирано у: Hallberg, „Olson’s Relation to Pound and Williams”, *Contemporary Literature*, стр. 45

³⁵ Као пример наводим Олсонову употребу предлога „of” у песми „Ја, Максимус глостерски, вама”:

„one loves only form,/ and form only comes/ into existence when/ the thing is born/
born of yourself, born/ of hay and cotton struts,/ of street-pickings, wharves, weeds/ you
carry in, my bird/ of a bone of a fish/ of a straw, or will/ of a color, of a bell/ of yourself,
torn” *The Maximus Poems*, p.7.

Да би разорио могућност традиционалног одговора на песничке текстове, Олсон захтева да песнички језик користи најразличитије поступке онеобичавања уобичајених речи. Због тога читалац овако презентирани речи, необичне оку, најпре мора искусити на/у језику. Олсонов песнички језик је управо такав; он не испуњава очекивања већ изненађује неочекиваним понављањима, отвореним заградама које се не затварају, густином па онда одсуством интерпункцијских знака, мноштвом имена и термина преузетих из различитих врста „археолошких” истраживања песникових.

Од песника, другим речима, Олсон тражи да буде изван домета било какве конвенције; тек тада ће он успети да оствари сопствену визију. Стога се ни нови језик не може схватити као огледало ерудиције (као код Елиота) већ мора да садржи непосредност изворног језика, мада онај који га ствара може бити ерудита, какав је несумњиво био Олсон. А речи овог језика морају се користити с крајњим опрезом, а не са површном лакоћом, како се то чини са језиком у рекламама, или повлађујући претенциозности или сентименталности како то чине неки песници.³⁶

Да би се створио нови језик, односно пронашле праве речи, свет се мора сазнавати активно, а не пасивно, путем уопштавања, како чине следбеници Сократа, модерни песници, подвлачи Олсон. У овом процесу мора се постићи прецизни вербални еквивалент предмета, његова „метафраза”, а не његова перифраза. У песми „Максимус, себи” Олсон описује потешкоће оваквог процеса сазнавања:

„Морао сам да научим најпростије ствари
на крају. Што је надокнадило тешкоће.
Чак и на мору бејаш спор да пружим руку или да пређем
мокру палубу.

Најзад, море не беше мој посао.
Али чак и мој посао, у њем бејаш туђ
ономе што ми беше најблискије. Каснио сам
И био незадовољан тврдњом
да је такво одлагање
сада природа
послушности,

³⁶ Познат је напад Олсонов на Феринија, уредника Глостерског књиженог часописа *Четири ветра*, који се налази у тексту *Максимусових песама*: „Грозни комад који си објавио/ са богом као заповедником/ брода! И то објављујеш/ у Глостеру, где људи/ имају разлог да знају где је бог/ кад су дрвени или гвоздени бродови/ на једра или мотор/ на мору послом/ на водама које су плиме, Ферини./ нису богови/ на таласима (а таласи/ нису што и дубина)/ и они сами, и њихови бродови/ у рукама ветрова: ветрова, Ферини./ којих никада није било четири, који носе своје велике опасности/ (као и писање)/ јер је време веома прецизно, такође/ четврт из које стиже (као писање)/ ако је добро као”, *The Maximus Poems* (превод Д. Поповић Срдановић), р. 25.

Да сви каснимо
у споро доба
да растемо у мноштво
А поједино
није лако
знати”³⁷

У песми је цитирана Хераклитова изјава да је ”човек отуђен од онога што му је најблискије” коју Олсон други пут цитира као епиграф есеју „The Special View of History”. У овом есеју Олсон показује да однос човека према свету не сме бити ни однос превласти ни покоравана, нити пак избегавања, већ однос срођивања, сједињавања, а то суштински зависи од правог сазнавања. Али, како песник у стиховима наглашава, тешко је одупрети се уходаним путевима, тешко је поред толико уобичајених начина на нови начин представити сопственост ствари. То се може постићи само оригиналном визијом исказаном у оригиналном језику, односно у новом поетском дискурсу.

ЛИТЕРАТУРА

- Fraser, Kathleen, *Translating the Unspeakable – Poetry and Inovative Necessity*, Alabama UP, Tuscaloosa and London, 2000.
- Olson, Charles, *The Maximus Poems*, University of California Press, Berkeley and London, 1983(1960).
- Olson, Charles. *Additional Prose*, Four Seasons Foundation, Bolinas, 1974.
- Olson, Charles. *Human Universe*, Grove Press, New York, 1967.
- Olson, Charles. *The Special View of History*, Oyez, Berkeley, 1970.
- Olson, Charles, *Selected Writings*, New Directions, New York, 1966.
- C. Olson: Essays, Reminiscenes, Reviews* (ed. M. Corrigan), *Boundary 2*, vol.II, Fall 73/Winter 74, SUNY Binghamton, 1974.
- Олсон, Чарлс: „Пројективни стих” (превод Дубравка Поповић Срдановић), *Дело*, Београд, 1989:8.
- Олсон, Чарлс, „Максимус, себи” (превод Дубравка Поповић Срдановић), *Дело*, Београд, 1989:8
- Поповић Срдановић, Дубравка, „Схватање историје у епу *Максимусове песме* Чарлса Олсона”, *Књижевност и историја* (Зборник радова), Ниш, 1996.
- Поповић Срдановић, Дубравка „Изоштреност чула као неопходност у сазнавању света: две песме Чарлса Олсона”, *Бура споредних ствари*, Институт за књижевност и уметност, 2007.
- Pound, Ezra, „Serious Artist”, *Literary Essays of Ezra Pound*, T. S Eliot (Ed.), Norfolk, 1954.
- Pound, Ezra, „Cavalcanti: Medievalism”, *Literary Essays of Ezra Pound*, T. S Eliot (Ed.), Norfolk, 1954.
- Tedlock, Dennis „Learning to Listen: Oral History as Poetry”, *Boundary*, 1977:3.
- Williams, William Carlos „The Poem as a Field in Action”, *Selected Essays*, New Directions, New York, 1969.

³⁷ „Максимус, себи”, *Дело*, 1989:8, стр. 144.

Dubravka Popović Srdanovic

**CHARLES OLSON'S POETICS: TOWARD
A NEW POETIC DISCOURSE**

Summary

This paper's intention is to outline Olson's poetics presenting his complex concept of a new poetic discourse which can be traced in his theoretical writings as well as in his capital poetic work *The Maximus Poems*. A project of defining a new poetic discourse includes Olson's concept of the projective verse as a new verse, and creation of a poetic language suitable to the projective verse as a new language. New poetic discourse is also interpreted by Olson as a fruit of the new humanism founded in creation of a moral history of the mankind firstly understood as a moral history of Gloucester, poet's home town.

Бранимир Станковић¹
 Универзитет у Нишу
 Филозофски факултет
 Департман за српски језик

О СЕМАНТИЧКО-ПРАГМАТИЧКИМ АСПЕКТИМА ШАЛЕ

САЖЕТАК: Рад се бави проблемом рецепције шале као когнитивног процеса. На основу интерпретације пет примера ове кратке усмене форме, указује се на неке од семантичко-прагматичких механизма којим се остварује комични ефекат: додељивањем ентитета погрешном скупу услед извођења нетачне семантичке импликације, хиперболичним ширењем домена скаларних структура фундираних у нашем енциклопедијском познавању света, те екстремним непоштовањем Грајсове максиме квантитета. Закључује се да је хумор често базиран на слушаочевом накнадном процесуирању **везе чињеница и целине дискурса-модела**, скриване вешто од локатора све до преокрета, којим се она коначно расветљава и изазива смех.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: шала, анализа дискурса, семантичке импликације, скаларне структуре, конверзационе максиме

КОРПУС²

1. У аутобусу је таква гужва да путници једва дишу. Старија жена случајно нагази Рома, а он јој љутито каже:

– Госпоца, згазиш ме!

2. У шуми се живот тотално променио откад је отворена нова дискотека. Све животиње би да уђу и буду виђене. Испред дискотеке је огроман ред. Животиње се гужвају, а Зека се сналажљиво провлачи уз речи „ја се извињавам, само мало”, „молим вас, мало простора”, „опрости, Лијо”. Међутим, први у реду је Медвед, који, кад год Зека допре до врата дискотеке, опаучи овог тако да Зека одлети назад на почетак реда. И сваки пут јадни Зека отресе прашину са крзна и крене поново у покушај доласка до улаза. Четири, пет пута се ово понови. Шести пут Зеки прекипи и љутито каже:

– Ма шта ме па брига, нећу ни да вам откључам дискотеку!

3. У шуми је најновија мода добијање сертификата од одговарајуће агенције. Сви се хвале – Лија сертификатом за мудрост, Лав уверењем

¹ branimirstankovic@filfak.ni.ac.rs

² Сва грађа добијена је интеракцијом „лице-у-лице”.

за храброст итд. Очекују још Носорога да им се придружи у колективној прославици датим поводом, а овај касни. На крају стиже Носорог – сав никакав, обесио нос, не личи на себе. Питају га животиње:

– Па шта је било? Ти имаш највећи нос, је л' да?

– Ма немам појма шта се десило... Него, кажите ми, молим вас... који је бре тај Владан Батић?!

4. – Шта је то: мало црвено, иде горе-доле?

– Парадајз у лифту.

5. – Шта је то велико црно са стотину дојки?

– Кеса за ђубре поред онколошке клинике.

УВОД

Шала или виц је кратка форма вербалног хумора чија се поента заснива на обрту – изневеривању очекивања слушалаца, чији се когнитивни механизам влада принципом минималног напора за добијање максималног когнитивног ефекта, како то Спербер и Вилсонова (Sperber, Wilson) теоријом релеванције претпостављају (Спербер-Вилсон 1995). Колокутор заузима специфичну интерпретативну стратегију (Карстен 1999). Разматра когнитивне ефекте према редоследу њихове приступачности и застаје када се постигне очекивани ниво релеванције, те прихвата ту интерпретацију.³ Оваква му се стратегија, боље рећи, **намеће** самом чињеницом да исказе из шале процесуира као људско биће. Своје хумористичке ефекте на прагматичкој равни шала црпе управо злоупотребом ових механизма когнитивног система.

³ Теорију релеванције објаснићемо једноставним примером разумевања саговорничког одговора придржавањем уочених прагматичких начела. Замислимо разговор двоје студената док испијају кафу:

ОН: Хоћеш са мном вечерас на рођендан?

ОНА: Имам испит сутра...

Саговорник који не би био опремљен прагматичким механизмима никако не би могао произвести закључак да саговорница не може ићи на рођендан, јер вероватно мора да учи, да устане рано и сл. За њега би ово напросто био нерелевантан одговор на једно да/не питање. Међутим, економијом говора и развијањем свести о саговорничким моћима током процесуирања језика (што је и дало моћ „читања мисли“ саговорника) понуђена је ограничена слобода у размени реплика у дискурсу, јер се од саговорника очекује да ће ићи за најрелевантнијом интерпретацијом која тражи најмање когнитивног напора. У овом случају, саговорник узима одговор као релевантан, јер на основу њега има веома доступну инференцу да *она због испита не може* да присуствује рођендану. Разуме се, студенту заинтересованом за поновни сусрет с колегиницом овакав би одговор понудио још неке слабе импликатуре, попут: *она не може*, а не да не *жели* поћи са мном на рођендан итд.

Слушалац се намерно лишава увида у целокупност дискурсног окружења, да би се климакс у поенти остварио откривањем ширег дискурсно-модела.⁴

Прагматичка интерпетација шала нуди нам прецизну формалну дескрипцију ових ефеката. Међутим, ограничени у корпусном обиму, овде ћемо се позабавити само трима занимљивим обрасцима – додељивањем ентитета погрешном скупу услед извођења нетачне семантичке импликације, као у примеру (2), хиперболичним ширењем домена скаларних структура (Ђерђа 2005) фундираних у нашем енциклопедијском познавању света, попут примера (3), те екстремним непоштивањем Грајсове (Grice) максиме квантитета (Кристал 1996: 117), што је најчешће случај код шала компонованих на принципу питалице (примери (4) и (5)). Прагматички аспекти шале, налик неграматичним и полуграматичним реченицама у генеративној теорији синтаксе, сјајан су пример манипулисања Грајсовим максимама уопште, те нам откривају когнитивну и комуникацијску димензију људског језика.

СЕМАНТИЧКО-ПРАГМАТИЧКА АНАЛИЗА ПРИМЕРА

3.1. Домен испитивања

Семантичко-прагматичка анализа из домена испитивања искључује хумор заснован на „унутрашњој” граматичкој или прагматичкој неприхватљивости, попут оне у примеру (1) из корпуса. Оно што овде изазива смех није само депласираност употребе свршеног глаголског вида, већ и подсмех због непознавања језика и његових лексичко-категоријалних својстава. Затим, хумор се остварује и оглушењем о хоноричку употребу множине другог лица, кршењем, дакле, **максиме учтивости**, на којој је инсистирао још Лич (Leech) у раду Лич 1983. Међутим, поново се ради о апликацији теоретских постулата прагматике и семантике на домен унутрашњег развоја дискурса шале. Коначно, шала у примеру (1) могла би бити предмет једне шире, социолингвистички обојене прагматичке анализе, која укључује и наша знања и претпоставке о језичким перформансама чланова појединих друштвених група. У овом раду позабавићемо се, међутим, шалама које су интересантне за семантичко-прагматичку анализу са позиција рецепције слушаоца, дакле, с обзиром на стратегије грађена дискурсно-модела „окренутог према споља”, према реципијенту, конципиране тако да бива изигран неки од семантичко-прагматичких механизма људског ума. Интерпетација ће се, стога, реализовати од **намераваног значења** енкодера ка **протумаченом значењу** декодера у комуникацији.⁵

⁴ О избору релевантног контекста в. више у раду Мишковић-Луковић 2006.

⁵ О намераваном и протумаченом значењу в. више у Прћић 1997: 29.

Анализа примера (2)

У примеру (2) хумор се рађа на погрешној претпоставци о Зеки као уобичајеном члану шумске заједнице, који, као и друге животиње у датој ситуацији, жели да уђе у дискотеку као гост. Слушалац у искуству о свету носи и информацију о томе да постоје особе које су склоне гурању преко реда (а), па због Зекиног понашања погрешно изводи семантичку импликацију и интерпретира га као члана скупа чекалаца у реду (б), и то, некултурних чекалаца у реду (в):

1. а) Зека покушава да се провуче кроз ред.
- б) +> Зека чека у реду.
- в) +> Зека не чека у реду по правилима лепог понашања.

Испоставља се да је улагањем минималног когнитивног интерпретабилног напора добијена нетачна импликација. Наиме, пропозиција *Зека покушава да се провуче кроз ред* не искључује у потпуности могућност да он и не чека у реду, јер није уобичајени посетилац, већ један од радника дискотеке, а њима треба омогућити пролазак преко реда. Тако се хумор гради постављањем датог скупа за границе дискурса-модела, у коме нема места кључној пропозицији:

2. Зека треба да откључа дискотеку.

Хумор почива на двама инстанцама. Прва је ефекат који се постиже сазнањем о оправданости Зекиног понашања због посебне улоге коју у решавању ситуације има:

3. Зека покушава да се провуче кроз ред јер је непристојан чекалац у реду. [⊥]

ОДБАЧЕНА ПРЕСУПОЗИЦИЈА

Уместо тога, релевантна је експликација:

4. Зека покушава да се провуче кроз ред јер треба да откључа дискотеку.

Друга инстанца у грађењу хумористичног је у апсурдности ситуације, које слушалац није свестан до откривања (4). Ту накнадним брзим компутационим корекцијама, опремљен немонотоним логиком⁶, колокутор реконструира целину дискурсног модела, па су ефекти смешног још већи:

⁶ О немонотоним логиком више на линку Blackwell Reference Online: http://www.blackwellreference.com/public/tocnode?id=g9780631206934_chunk_g978063120693418

5. а) Зека покушава да се провуче преко реда, што је често непристојно понашање при чекању у реду. [⊥] ОДБАЧЕНА ПРЕСУПОЗИЦИЈА

б) Зека покушава да се провуче кроз ред јер он треба да откључа дискотеку.

в) Иако покушава да се провуче кроз ред, Зека не може да откључа дискотеку.

г) Зека не може да откључа дискотеку, те је она закључана.

д) Дискотека је закључана, па се створио ред испред ње.

ђ) Зека покушава да се провуче кроз ред, како би, откључавањем врата дискотеке, смањео ред.

Анализа примера (3)

У примеру (3) основни заплет вица гради се помоћу скаларних импликатура, тачније, на контекстуалном варирању скаларних вредности доступних интерпретацији. Поред тога, изневеравају се и генеричке поставке у енциклопедијској меморији, што при интерпретирању нужно води избору суженог, неадекватног контекста. Контекст овде чини затворени скуп животиња (затворен у погледу броја чланова) и над њим се даље може изводити унутрашње уређивање:

<Носорог, Слон, Мравојед, Жирафа, Зека, Лија...>

Слушаоцу се затим сугерише квантитативна скала која се тиче величине носа. Чланови скупа организовани су тако да се максимална вредност приписује Носорогу, а што је, донекле, подржано и нашим знањима о свету:

6. Носорог од свих животиња има највећи нос.

Додатна подршка овој пресупозицији је и у лексичкој равни: *нос-о-рог*. Хумористична поента остварује се неочекиваним проширењем скупа животиња једним људским бићем⁷, при чему се управо њему приписује вредност већа од максималне на првобитној скали:

<Владан Батић, Носорог, Слон, Мравојед, Жирафа, Зека, Лија...>

Ово проширење, разуме се, не би било могуће (па самим тим не би носило и хумора у себи) да не постоји заједничко знање о „маркантном физичком изгледу” познатог политичара:

⁷ Овај пример подаје се и другачијој семантичко-прагматичкој интерпретацији. То би била она анализа која не би тако искључиво баратала само скупом животиња, већ би, у складу са антропоморфичним алегоријским поставкама шале, лакше омогућавала проширење претпостављеног скупа до нивоа – **сва жива бића**, или, прецизније, **све животиње и људи**.

7. Владан Батић има велики нос, значајно већи од просечног људског носа.

Оваква интерпретација подразумева и стварање *ad hoc* концепта *велики нос*, који је подложен даљој модификацији услед експликатура и имплекатура. Смешно се, дакле, постиже и неочекиваним проширењем домена интерпретације и хиперболичним проширењем постављене квантитативне скале за нову максималну вредност, а што опет не би било могуће да није поткрепљено и нашим знањем о физичком изгледу Владана Батића. Врло је важно рећи да је при процесуирању шале слушалац спреман да прихвати као релевантну и нетачну пропозицију, попут:

8. Владан Батић има толико велик нос, да је он већи и од носа носорога, који од свих животиња има највећи нос.

Тако, добијени *ad hoc* концепт није у складу са уобичајеним представама о свету и знању о стварном физичком изгледу политичара, али је хумор базиран управо на том хиперболисаном јазу.

Анализа примера (4) и (5)

Примери (4) и (5) илуструју шале које спољашном композицијом наликују питалици, са стандардном формом:

9. Шта је то што је носилац извесног скупа својстава?

Нешто изразитије него у остатку корпуса, овакве шале почивају на кршењу Грајсове максиме квантитета – да допринос треба да буде довољно информативан за слушаоца, тј. да треба да садржи ни премало, ни превише информација. Током интензивног ангажовања на проналажењу јединице лексикона чији концепт логичким и енциклопедијским улазом одговара понуђеним премисама, колокутор се изиграва давањем информација које нису део ни логичког ни енциклопедијског улаза.

У примеру (4) комично се остварује сугестивном употребом лексеме *иде*. Наиме, пре него чује одговор, слушалац није свестан потребе за њеним раздвозначавањем. Због тога он семантички имплицира:

11. а) Нешто мало црвено иде.

б) >> Нешто мало црвено хода.

в) >> Нешто мало црвено је живо биће.

Ова погрешна импликација даје лоше упуте критеријумима за претрагу лексикона.

Слично се дешава у примеру (5). Овде је употребљен израз *са стотину дојки*. Применом **метонимијског (синегдохијског)** механизма у поимању света, овај израз и концептуалним (*дојка*) и процедуралним својим делом (*са стотину*)⁸ сужава претрагу на домен сисара. Све је, јасно, у складу са принципом минималног напора:

12. >> Нешто што има дојке је сисар.

Инференце се могу непрекинуто низати, јер слушалац погађа идентитет лексичке јединице, а притом настају *ad hoc* концепти за које је мало вероватно да постоје у реалном свету:

13. а) +> „црнкиња која је била жртва необичне пластичне операције”

б) +> „митска богиња љубави, представљена у црној боји и са стотину дојки”⁹

...

Хумор се овде постиже ослањањем на претпостављену метонимијску (синегдохијску) инференцу при откривању идентитета скривеног појма, те ефектима који се остварују елиминацијом метонимије (синегдохе) из теорије ума.

ЗАКЉУЧАК

Ова кратка анализа прагматичких аспеката шале показује да се у основи хумористични ефекат у вицу постиже интуитивним познавањем механизма рада људског когнитивног система и способности читања мисли. Током највећег дела перципирања шале саговорник је лишен релевантних информација, што га наводи на погрешне инференце, најчешће у контрадикторном смислу или ка супротном крају скаларно организованих импликатура. На анализираним примерима видели смо да су начини да се створе услови за окрњену интерпретацију најразличитији: додељивањем ентитета погрешном скупу услед извођења нетачне семантичке импликације, контекстуалним варирањем скаларних вредности доступних интерпретацији, хиперболичним ширењем домена скаларних структура фундираних у нашем енциклопедијском познавању света, стварањем необичних *ad hoc* кон-

⁸ Имајући у виду само решење питалице, јасно је да се сугестија остварује и амбивитетом процедуралног дела, односно намерном употребом израза *са стотину*, уместо недвосмисленог *у чему је стотина*.

⁹ Одговори такођени добијени интеракцијом „лице-у-лице”.

цепата, екстремним непоштовањем Грајсове максиме квантитета (што је најчешће случај код шала компонованих на принципу питалице), брижљивим избором концептуалних и процедуралних јединица због стварања амбигвитета, те посредном манипулацијом механизмом метонимијског (синегдохијског) мишљења.

После поентирања у шали, накнадним брзим компутационим корекцијама немонотоне људске логике колокутор реконструише целину дискурсног модела. Смешни ефекти пропорционални су броју и квалитету употребљених семантичко-прагматичких средстава, што након поенте тера слушаоца у смех.

ЛИТЕРАТУРА:

Карстон 1999: **Carston, Robyn**. The relationship between generative grammar and (relevance-theoretic) pragmatics. *UCL Working Papers in Linguistics* 10. 1999. [Internet edition]

Кристал 1996: **Kristal, Devid**. *Kembrička enciklopedija jezika*. Beograd: Nolit. 1996.

Лич 1983: **Leech, Geoffrey N**. *Principles of Pragmatics*. London: Longman. 1983.

Мишковић-Луковић 2006: **Мишковић-Луковић, Мирјана**. *Семантика и прагматика исказа / Маркери дискурса у енглеском језику*. Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду. 2006.

Прћић 1997: **Прћић, Твртко**. *Семантика и прагматика речи*. Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића. 1997.

СперберВилсон 1995: **Sperber, Dan and Deirdre Wilson**. *Relevance: Communication and cognition*. Oxford: Blackwell. 1995.

Терћа 2005: **Chierchia, Gennaro**. *Broaden your views: implicatures of domain widening and the "logicality" of language*, *Linguistic Inquiry* 37/4. 2005. 535-591. http://www.blackwellreference.com/public/tocnode?id=g9780631206934_chunk_g978063120693418 (4.5.2009.)

Branimir Stanković

ON SEMANTIC AND PRAGMATIC ASPECTS OF JOKES

Summary

The study deals with the problem of reception of jokes as a cognitive process. Based on the interpretation of five examples of this short oral form, some of the semantic and pragmatic mechanisms used for evoking comical effects are pointed out: assigning an entity to an inappropriate set of elements due to incorrect semantic implication, hyperbolic broadening of the scalar structures' domain funded in our encyclopedic knowledge of the world, as well as extreme disrespect to Grice's quality maxima. It is concluded that humor is always based on a listener's later processing of the connection between a fact and wholeness of the discourse model, cleverly hidden by a locator till the turnover, when the connection is finally revealed, causing laughter.

ПРИЛОЗИ И ГРАЃА

Горан Максимовић¹

Универзитет у Нишу

Филозофски факултет

Департаман за српску и компаративну књижевност

РУКОПИС „ПЕСНИЧКЕ СЛИКЕ” МИТЕ КАЛИЋА *ГУСЛЕ И ВИЛА*

Истражујући необјављене текстове Мите Калића (1847-1909), у Рукописном одељењу Матице српске у Новом Саду (под сигнатуром М1.291) пронашли смо рукопис „песничке слике” *Гусле и Вила*, који је овај заборављени писац српске књижевности 19. вијека написао са намјером да буде изведена приликом свечаног отварања нове зграде Српског народног позоришта у Новом Саду, почетком 1895. године, коју је српском народу подигао на дар господин Лазар Дунђерски. Према доступним изворима, Калићева намјера није остварена, а као прва представа у новосазиданој згради позоришта изведена је драма Милорада Поповића Шапчанина *Задужбина кнеза Лазара*. Представа је играна 4. (16.) фебруара 1895. године, а извео је ансамбл *Српске народне позоришне дружине* из Новог Сада. При томе је свечану уводну бесједу одржао др Лаза Станојевић, председник позоришне дружине.²

Рукопис аутора обухвата 23 странице написане на хартији димензија формата 21x29 цм. Почетне три странице нису нумерисане. На првој страници налази се наслов дјела *Гусле и Вила*, са исцрпним поднасловом „песничка слика, у једном чину, с песмама за свечано отварање нове, српске нар. позоришне зграде у Новом Саду, а у кући великога поседника г. Лазе Дунђерског”. Испод тога је наведено име писца Мите Калића, те мјесто Сомбор и година настанка рукописа 1895. На другој страници налази се исцрпна дидаскалија за ”појаву прву”. На трећој страници наведен је списак лица, те дидаскалија која упућује на то да се радња „збива на сабору код једног српског манастира”. Тек на четвртој страници, од оне сцене у којој своје казивање започиње Самоуче Ђаче, дата је нумерација рукописа. До краја рукописа дато је 20 нумерисаних страница.³

¹ goranm@filfak.ni.ac.rs

² „Почетак представа позоришне дружине из Новог Сада”, *Браник*, год. XI, број 15, Нови Сад, 7. (19.) фебруара 1895, стр. 2-3.

³ Приликом приређивања за штампу рукописа песничке слике *Гусле и Вила* настојали смо да останемо вјерни изворнику. Одступања су присутна само у оним дијеловима који су усаглашени са савременом правописном нормом. То се односи на састављено и растављено писање ријечи, једначење сугласника по звучности и по мјесту творбе, писање великог слова, интерпункцију (запета, тачка, црта, цртица, апостроф).

У жанровском погледу *Гусле и Вила* улазе у ред „сценских реситала”, који имају умјетнички непретенциозну и пригодну улогу да прославе име заслужног добротвора, а остварене су у форми стихованог дијалога (испјеваног у десетерцима), између Самоуког Ђака, Планинкиње Виле, Старца Калуђера и Хајдука. Након сваке изговорене дијалогске сцене-реплике (Самоуче Ђаче и Вила, Вила и Старац Калуђер, Старац Калуђер и Хајдук), оглашава се „Лик Певача” који пјева оду поезији, оду православљу, оду хајдучким борбама за слободу (испјевану у осмерцима).

Радња се збива „на сабору код једног српског манастира”, а започиње неочекиваним доласком Виле. Пошто је „у десној руци држала гусле златне, а у левој сребрни лук и стрелу”, Самоуче Ђаче је пита да ли је дошла да тражи можда јунаке старога кова (какви су некад били Милош и Марко), или је донијела планинског биља да народ излијечи „од неслоге и пустих страсти”. Ако је дошла да тражи јунаке неће их наћи, али ако је дошла да лијечи народ, добро је дошла и жели јој срећан посао. У своме одговору, Вила наглашава „Да су Србу од старина виле// Увек само на помоћи биле”, а затим нарочито издваја поезију и гусле, те њихову утјешитељску и благотворну моћ у годинама ропства и страдања. Након тога се оглашава Старац Калуђер, који наглашава улогу православља у очувању народног идентитета и слоге, а Хајдук је опет убијеђен да народ не би опстао пред „крвожедним вуцима” да није било „снажне руке и оружја хајдука”. На крају овог полемичког лирског дијалога изнова се оглашава Вила и казује да је расправа безразложна, јер сви „једнака удела” имају, а затим посебно издваја значај старих вјерских обичаја у славу паганских бо-жанстава (Лада, Љељо, Перун, Диониз), за развој умјетности глумовања. На крају лирског реситала, Вила одбацује лук и стријелу, узима гусле у лијеву руку, а десном показује на позорницу, изговарајући ријечи похвале за „четири српска Лазара” (приповједача Лазу К. Лазаревића, пјесника Лазу Костића, цара Лазара Хребелјановића, те четвртог Лазара Дунђерског), чиме на симболичан начин великог добротвора Лазара Дунђерског смјешта у пантеон српских великана.

Мита Калић је досљедно употребљавао запету у зависним реченицама са везником *да*, те у односним реченицама, али је неуједначено писао у синтаксичким конструкцијама као што су именице у вокативу и набрајања. Модалне ријечи често не одваја запетом (*дакле* и сл.). Супротни везник *али*, као и супротне реченице са везником *али*, рјечцу *ама* и сл., најчешће није одвајао запетом, што је у нашем издању усклађено са савременом правописном нормом и нужностима логичке интерпункције.

Употреба апострофа је недосљедна и неуједначена. У ријечима које су нормиране с покретним самогласником (у значењу *са/с*), апостроф је изостављен (*с' млађим, с' крајем, с' оном, с' тога, с' правног, с' ким, с' тобом...*). У тексту су присутна и губљења вокала у средини ријечи (*дошо, осто, пошо, посо, ко, мого...*), што је задржано и у нашем издању као посебна говорна особина јунака и сл.

ГУСЛЕ И ВИЛА

*Песничка слика у једном чину
с песмама
за*

*свечано отварање нове, српске нар. позоришне зграде у Новом
Саду, а у кући великога поседника г. Лазе Дунђерског,*

*написао
Мита Калић
У Сомбору, 1895.*

Појава прва

У дну позорнице види се шума и брегови. С лева манастирска црквица, испред чијих, отворених вратих, старац калуђер крстом у руци благосиља, а босиљком шкروطи народ. Самоуче ђаче држи чинију и запаљену воштаницу свећу. Лицем цркви окренут, клечи народ у народном оделу: бачком, сремском, банатском, славонском, далматинском, босанском и херцеговачком; и то: средњег доба људи, бракти; момци и девојке, младе и девојке, жене и деца. Међу њима је и један хајдук у хајдучком оделу, страшног изгледа, с пушком у руци и оружјем о појасу.

С десна позорнице (из публике гледајући), на повишој стени, седи вила у белом руху, по ком су знатне звездице и шљоке блиставе, прешивене; на челу јој обруч, држи спуштен дугачак вео, испод којег провирују праменови црне јој косе. На обручу, више чела, на трепетници блиста јој звезда. Вила у десној руци држи гусле златне а у левој сребрн лук и стрелу. С лева поред виле кликће соко раширених крила.

Кад се завеса дигне, народ тихо запоје: Тебе Бога хвалим! После свршене песме, чији се одјеци у највишем акорду губе, самоуче ђаче спазивши вилу, стане јој говорити, на што се цео народ њојзи лицем окрене.

Лица:
Вила
Самоуче Ђаче
Старац Калуђер
Хајдук
Певачки лик

Збива се на сабору код једног српског манастира.

САМОУЧЕ ЂАЧЕ

Шта је Вило, планинкињо бела,
Откуд тако у сред наших дана
Да долетиш са твог вилистана
Па си јоште и гусле понела!
Ваљда тражиш какова јунака,
Чије име и јуначка дела
Ти би, вило, опевати хтела?
Ал' су прошла та времена давна
Кад су сјала ко два сунца јарка
Дивна дела: Милоша и Марка,
Што оштрицом своје сабље бритке
Добиваху мегдане и битке,
А којим су јунацима биле
посестриме, загоркиње виле.
Ако таке ти тражиш јунаке,
Онда с' вило, враћај у облаке,
Овде твоји побратими нису,
Потражи их на небеском вису.
Сад је друго настануло доба:
мишицу је заменула глава,
сад просветом јачи народ гледа:
да слабијег себи покорава;
и такмицом на изума пољу,
створи срећу и будућност бољу.
Ил' твој долет има друга циља?
Можда носиш планинскога биља?
Њим да народ излечиш од рана,
Што неслоге зададе му стрела
Своје деце мржњом отрована.
Пусте страсти владају код Срба,
Као башту кад прорасти трава –
Те не могу да читају с грба
Да тек „слога Србина спасава”!
Ако зато ти долазиш бела
Онда сретно посо отпочела!

ВИЛА

Ој, Бога ми, Самоуче Ђаче!
Кад ме питаш: шта те гусле значе?
И зашто сам долетела амо
Кад ми, виле, вама не требамо,

Казаћу ти па да добро знадеш:
Да су Србу од старина виле
Увек само на помоћи биле;
И да што сад српски народ има
Може само захвалити њима.

Још у она прастара времена
кад је народ у гори пребиво;
кад је шума, кад је свака стена
на машту му утицала живо,
те у сјају месечине јасне,
од жубора поточија слапа,
мнио чути разговоре гласне,
или песму што му душу стапа.
Тад је гору и све небо плаво,
у боговској слици оличаво.
Кад је пастир удаљен од света,
у сред песме и цветна мириса,
кидо звезде са небеског виса,
јер га беше напала сета,
што је самац; те потражи пара
с ким ће моћи да се разговара;
тад из магле што ј' у зори била,
песникиња јави му се вила,
па на срцу отворив му чесму,
она прву научи га песму.

Неста сете, неста с душе вѐла, –
на мах живну васиона цела,
шапну грање, осмехну се трава,
а из цвета помаља се глава,
са осмехом што га очарава.
Од тог часа из препуних груди
пастир миље у фрулицу дева,
и што жели и за чиме жуди,
то у складне гласове разлева,
па и тугу што му душу мрачи,
стаде сету песмом да тумачи.

Летну песма као соко сиви,
а његово живодавно крило,
чак и оне крајеве оживи,
где живота није никад било.

Срце, срцу песмом проговара,
поток грани жубором и хуком,
драги драгој душу отвара
славуј песмом а грлица гуком!

ЛИК ПЕВАЧА

Песма то је вилин дарак,
што га човек с неба стече,
песма то је бујни поток
што из душе наше тече.
Па по сети и радости,
по заносу што ј' у души,
течај му је или лаган
ил' се јурећ запенуши!

Када срце љубав мори,
тада сетно зажубори;
а замуће л' срце страсти
он набуја, и нарасти.
Корито му буде тесно;
по долини јури бесно;
изваљује дрва стара;
руши куће и обара.

Но кад сѹза стане киша,
а осмене с' небо слатко;
тад се и он поутиша
и зрцало буде глатко;
у коме се свет огледа
и у души што му бива; —
јер је песма слика жива
што нам живот приказива.

ВИЛА

Кад супротне морске струје
сукобе се у свом теку,
или када две холује
сударе се и пресеку,
па настане страшна рика,
да се земља сва захори!
Као кад се бесна бика

с разјареним лавом бори.
Е тако је исто онда било,
кад се Србин да Турчина смлати,
ил' да змају бар саломи крило,
с њим у коштац јуначки ухвати;
то се светлост судари са тамом,
а просвета сукоби с незнањем;
хришћанство се бораше с исламом,
а слобода с тешким робовањем!

У тој борби кад надјача сила:
кад је Марка оборио Муса, –
кад Србину снага клону чила,
а глава му мал' не паде руса,
па кад муци одолет не мога,
и од силна Турчинова беса,
на једина обрати се Бога
вапијући помоћ са небеса!
Тад и опет Србину је вила
у тој нужди помоћница била!

Тешко време невоља и јада,
у несретној Србији завлада,
кад је удар на Косову снађе,
а сунце јој славе тужно зађе;
кад дворове краљева и цара,
манастире што им нема пара,
престонице Немањића славни,
турски огањ са земљом поравни;
те од земље начини се гробље
а народ се одведе у робље.

У тој беди и чемерном стању,
кад су муке превршиле меру;
кад је народ у свом очајању
и у себе изгубио веру:
да ће икад ово гробно стење
распрштати српско васкрсење, –
ко пророке међ' Јудеје старе,
Србима сам послала гусларе!

Послала сам да у гусле гуде,
да им понос у срцу разбуде,

да не могу подносити срама:
„бит’ окован турским веригама”,
већ јуначки да разбију ланце
а из земље прогнају Османце!

Послала сам Тиртеје им свете,
да их песмом на бој свети крепе;
ал’ да страшне не гледају јаве,
ја им узех вид очњи из главе,
па им дадох у тој црној ноћи,
пророчанске, духовите очи,
којима ће имати могућност:
да гледају прошлост и будућност.

СТАРАЦ КАЛУЂЕР

Све сам чуо и разум’о, Вило,
што год си нам о тој слици зала –
тужним речма, верно испричала;
јер је, збиља, све тако и било.
Само с тим се сложити не могу:
да су гусле ускрснуле слогу;
када крсту то припада право,
који нас је на бој загрејаво!

Као облак из завета стара,
што је вођа Јеврејима био,
кад је преко мисирских пустара,
и кроз море, пут им осветлио;
тако сјаше кроз времена тавна
Србу света, вера православна.

Она му је тешилица мила,
она му се с народношћу слила;
она љубав међ’ небраћом сади,
она дивне задужбине гради;
она ј’ пристан против бура чести’,
она луча просвете и свести.
Она га је зажарила жаром
прегорења, да слободу смера; –
а тај огањ пред светим олтаром,
постицан је браством калуђера!

Калуђер је са крстом у руци
Свет учио: да се спасу нада!

Он је био и на страшној муци
пример, како за веру се страда.
Он је слабим поуздања даво,
а снажнима успех обећавао;
он је књига у народу жива
што му наук користан казива;
он је сведок стара, српска сјаја, –
бранич цркве, чувар обичаја;
а тај стожер што свест српску шири:
то су наши свети намастири!

Ту је место народнога збора,
ту рочиште одлучнога твора;
ту се мис'о сваког, важног дела
уз благослов монашки зачала;
ту светиње леже српског рода
ту је прво поникла слобода!

Српска слава далеко је знана
Са богаства наших самостана,
чији облик што лепотом чара
рукотвор је вештих неимара.
Па красота уметнога рриса,
сјајан знак је српског живописа.

А кад Српству угаси се звезда,
кад држава прсну на комаде,
када страшна османска најезда,
јединству нам смртни удар даде;
кад Србину не остаде ништа,
чим би судбу разгалио тавну,
манастири беху уточишта
где је прошлост налазио славну.

Ту су били код светих олтара
ћивоти му, побожних владара;
ту повеље које ови даше,
ту и дела књижевности наше!

ЛИК ПЕВАЧА
(*На глас светосавске песме*)

Богословска наука (*пијано*)
с Византије града
средњег века беше дух

који њим завлада.
А тај дух је правац даво, (*соло*)
и свет себи покораво,
државу и краља (*упада лик*)
под крст православља. (*понавља се*)

Калуђер је могао (*пијано*)
проклетством да прети;
он је умо свакога
свецем да посвети;
С тог владари пуни вере, (*соло*)
ступаше у калуђере,
па су били писци (*упада лик и понавља се*)
и манастир-дигжи.

ХАЈДУК

Стани старче, лепореки Кале!
Немој да се туђим китиш перјем,
боље пусти нек' те други хвале,
нег' што с' правиш силан међу зверјем; –
јер нит' крстом, нит' гусала звуци
не крсте се крвожедни вуци,
таке скоте само снажна рука
одбит може оружјем хајдука.

Кад се Турство разбесило бесом,
те му није ништа свето било;
кад се нашим усхранило месом
а сву крв нам из срца попило.
Кад отеше тековине наше
у руке нам штап просјачки даше;
кад неправда до неба пропишти,
јер нас хала хтеде да уништи;
тад посташе чете од хајдука,
осветника Србинових мука.

Сваки од нас што је љуто страдо,
те имао рашта да се свети;
у своје се чило доба, младо,
дочепао горе и врлети.
Па вечито на опрезу, – живо,
с љутом мржњом у кивној му души,

с планине је жељно ишчекиво:
да душману стари дуг одужи.

А када га из даљине спази:
како друмом на тенане гаца,
ко бујица са висине слази –
те ко муња на њега се баца.
Гуши, бије, погибију ствара,
као бура кад јеле обара!

Хајдуци су очистили путе,
за пролазак србинских сватова;
и бранише силом нападнуге,
као стадо од дивљих зверова.
Па кад чуше шта ти Турци раде:
да под венцем отимају младе,
они брзо начине се свати,
за невесту обукоше Грују⁴ –
а дар што ће ђувегији дати –
под хаљину скрише сабљу-гују.
Те кад Турци поискаше даре
исекоше клете отмичаре.

Србин хајдук крвопијам нашим,
харао је камените куле;
и бијући бојак неустрашим,
презиро је смртоносно ђуле.
Па кад оте небројено благо
тима турским зулумћарма, клетим,
дариво је сирото и наго, –
и прилаг'о манастир'ма светим.

У планини где се орли плоде,
могао је хајдук да се скраси;
ту је стиц'о огањ од слободе
од Косова да се не угаси.
А кад једва жуђен данак дође,
те на Турке Србе диже Ђорђе: –
тад хајдуци своје милом роду
помогоше освојит слободу!

⁴ Новаковић Груја, *Српске народне песме*, III књ., Грујица и Арапин, стр. 14.

ПЕВАЧКИ ЛИК

Када сунце стрелом свога зрака
испробија оклопе од леда,
којим земљу зима стеже јака,
да животу избијати не да.
Кад се гора заодене листом,
а по стени зашара се цвеће;
кад се шума напуни мирисом
а рода нам у село долеће;
тад се хајдук још пре рујне зоре
лаћа своје дубраве и горе.
Ту у чести и зеленом лугу
Међу борјем, и јелени чили,
он у души сноси тешку тугу
за свим оним што смо изгубили.
Ал' га мисо узвишена снажи:
да је овде постављен на стражи:
да крст часни и сободу брани
а народне душмане тамани!

Ко бескућник који крова нема,
он се овде по камену лама;
и да другом сигурности спрема,
сам се дружи с дивљим зверињама.
А када се родбине зажели,
кад за кућом срце му зажуди,
он уз пратњу уздисаја врели',
тужну песму у гусле загуди.
И тада је страшан у свом бесу,
кад га нежни болови занесу,
а случајно Турци туда прођу;
као тигар он их бесно млави
и брежуљке од лешева прави
да никада други ту не дођу.

ВИЛА

Мила браћо, и синови моји!
Оставите надметање ваше,
кад и тако требате да знате,
да у борби за правиче ваше,
сви једнака удела имате.
Нит и један од вас има права
Да заслуге другом понижава.

Ви ко народ створили сте дела
На далеко чувена и знана;
и то дела, нигда неувела,
од гуслара дивно певана!
Али дела хоће више пути,
историја радо да прећути; –
што код песме већем теже бива;
јер је песма: срца река, – жива,
што с' у море осећаја слива,
па је сваки једнако ужива!
А тим што му за срце пријања
лепоти јој одаје признања.

Песме су вас начиниле славним,
песме знатним народима, равним;
а то светско признање и хвала,
од мојих вам долази гусала!

Ал' гуслари не певају само,
што у души сада осећамо,
нити речи с тог' у песме слажу,
да нам прошлост што лепше прикажу,
већ у славу боговима старим,
певали су пред светим олтарим,
кад је народ принашао жртве,
ил' је своје сахрањиво мртве.

Кад с пролећа јарко сунце гране,
а планина с' од љубице плави,
када живот буја на све стране,
а бубице врзу се по трави,
када топла кишица запљушта,
а дубрава замирише млада,
тад са неба на земљу се спушта
бракоштитна богињица: Лада.

Син јој, Лељо, на крилима златим,
као лепир несташи с' у лету,
те момцима, – девам, неудатим,
у груд пушта стрелу одапету.
А девојке да се лече рана:
беру селен или одољана,
па *ладају* окићене венцим',
просећ Ладин благослов младенцим'.

Када сунце на небу прижеже,
да учмане и лишће и трава,
те је жедна бистре, росе, свеже;
а сваку у хлад жељно прибегава,
кад облаци застру неба платна –
те с' угасе и звезде и луна,
тад загрме небом кола златна:
силног бога, громовног Перуна.
Перун тера крилате коњице,
муњом шиба нечастива беса,
а његово намрштено лице,
из темеља небеса потреса!
Тавно небо у пламену гори
а свемиром јек се грома ори.

Око кипа громовника силна,
а уз пратњу од гуслених струна,
разлеже се песма преумилна:
да ублажи гњев бога Перуна.
Народ клечи, кајне сузе лева
а огањ му жртве сагорева.
Ту се мртвим дају гозбе дачке –
и игре се играју јуначке.

Из тих старих, верских обичаја,
где се славе богови и виле,
а жртва се са приказом спаја;
прве клице глуме се развиле.
Ко из службе са острва: Низа,
Бога Баха или Диониза.

Па и кашње у средњему веку,
кад хришћанство бејаше у јеку,
а страдања Христовога, дани –
светом игром бише светковани,
ко догађај, као радња права,
што пред нама збива с' и свршава,
тад још већма из свог првог стања,
уметност се разви глумовања.

И што знање већма напредова,
са просветом ширећ зраке своје;
тим се више и вештина ова,

у ружичне разви перивоје;
(што мирисом уметности лепе:
душу нашу племене и крепе),
а вештине, српска башта мала,
лепотом се с' другим надметава.

Ох, како сам тада сретна била!
Како сузе радости сам лила!
Кад сам видла да ли браћа мила,
што чудеса од јунаштва чине,
и на пољу просвете и знања,
поред неге глумачке вештине,
стичу себи углед и признања.

Ја сам дала песницима дара,
и у срце улих њима жара,
да за Српство и живе и дишу,
јер то народ с правом од њих иште;
па да буде наше позориште:
огледало врлина и зала, –
ал' и школа: народног морала,
у којој ће да се чува, гаји,
чист нам језик па и обичаји.

И ето сам постигнула мету,
и доживех остварење наде; –
јер се радост захори по свету,
да нам глума сад свој храм имаде,
у ком срце родољубна жара –
као огањ пламти са олтара!
Дођох и ја да с народом целим,
Ову радост искрено поделим.

Појава друга

Вила бацивши стрелу и лук из леве руке, на земљу, узима гусле у леву руку, а десном, опруженом руком, показује на дно позорнице, на коме се види шума и брегови, те свечаним и узвишеним гласом говори:

ВИЛА
Отвор'те се планине и стене,
А ти, шумо, растави то грање!
Нека сваки пажњу тамо скрене,

и угледа што је за гледање.
Нека види родољубна дара,
оног, што нам храм глуми отвара!
(Вила као да гуди у гусле, превлачи гудалом)
Ми имамо четири Лазара,
Којима се српски народ дичи:
Један дивне приповетке ствара –
Други духом на Шекспира личи!
Трећи Лаза на Косову паде,
Четврти нам позориште даде!

Кад вила каже: „Отвор’те се планине и стене!” Завеса, што преставља шуму и брегове, полако диже се, а иза ње на зиду стоји обешена слика новог позоришта заоквирена зеленим венцем. Испод слике на узвишеном месту стоји глумац, маскиран као Лаза Дунђерски, који у десној руци држи савијен табак беле хартије, повезан црвеном свиленом траком, са које печат висе као знак предаје позоришта. С десна Дунђерском стоји глумац, маскиран као г. Тона Хаџић, који као управитељ позоришта ову диплому дародавницију прима; а с леве стране стоји г. Мита Ружсић, који давши руку Дунђерском, левом руком и изразом у лицу показује да српска, позоришна уметност, овај доказ родољубља дародавчева, високо цени.

С Дунђерским на истој висини, стоје две, младе глумице у бело обучене, што престављају глумачку уметност, те држе свака поред главе му, мали венац, али тако да се цео венац види, чије крајеве од широке траке са венца држе, опет, друге две, у бело обучене глумице.

Чим вила каже: „Отвор’те се планине и стене!” Запали се бенгалска, црвена ватра, а лик певача пијанисте у бруткору пева:

*Гусле моје овамо те мало,
амо и ти танано гудало!
Да превучем да мало загудим,
та пуно је и препуно среће,
чудо дивно што не пукне веће!*

У том певању нека се нарочито соло чује. Та време овог певања Вила говори целу песму, и у гусле гуди, и кад и последњи стих изрече: „Четврти нам позориште даде!” Престаје и бруткор, ватра се угаси и Завеса се спушта.

Ирена Арсић¹

Универзитет у Нишу
Филозофски факултет

Департаман за српску и компаративну књижевност

ДУБРОВЧАНИН НИКО ЂИВАНОВИЋ О БРАНИСЛАВУ НУШИЋУ

Бранислав Нушић, велики српски драмски писац, био је чест гост са својим комедијама али и драмама и трагедијама на дубровачкој позоришној сцени и током прве половине 20. века². Дубровчани су Нушићева дела гледали и у Бондином, градском, театру, али и на бројним другим мањим и пригодним сценама по граду. Нушићеве комаде су најпре изводиле путујуће глумачке дружине, да би касније и дубровачке аматерске глумачке групе уврстиле на свој репертоар увек добро прихваћена дела – *Кнез Иво од Семберије*, *Обичан човек*, *Пучина*, *Тако је морало бити*, *Народни посланик*, *Сумљиво лице*.

Нушић је и лично често долазио у Дубровник, залажући се око настојања својих домаћина за формирање професионалног позоришта. Дубровчани су, пак, уз бројна извођења његових дела, настојали да се достојно одуже комедиографу – обележавајући и његове прославе, каква је била и 1924. године. Наиме, поводом двоструког јубилеја, 60-годишњице живота и 40-годишњице рада, у Бондином театру је постављена Нушићева представа *Обичан човек*, а о слављенику и његовом делу је говорио дум Нико Ђивановић, културолог, историчар, предани архивски радник³. У Државном архиву у Дубровнику, у Оставштини Н. Ђивановића, сачуван је рукопис тога говора.

¹ iarsic@filfak.ni.ac.rs

² Miljenko Foretić, *Izvedbe Nušićevih djela na dubrovačkoj pozornici*, „Dubrovački vjesnik”, 1965, 759, 8.V.

³ Нико Ђивановић (Дубровник 1876 – Дубровник 1949) је након завршене гимназије у Дубровнику и богословије у Задру, заређен 1899. и постављен за жупника градске жупе у Дубровнику. За почасног каноника дубровачког Столног каптала именован је 1931.

Преко пола века је писао и објављивао чланке из црквене и културне историје, из штампарства и из музике у дубровачкој, далматинској и српској и хрватској периодици.

Био је уредник „Листа Дубровачке бискупије”.

Predavanje držano u Bondinom teatru 6. 12. 1924. povodom Nušićeve večeri i predstave Nušićevog „Običnog čoveka”

Ove godine slavi u svojoj šesdesetoj obljetnici života četrdesetu svojeg književnog rada naš zaslužni književnik, dramatičar i humorista Branislav Nušić. Ova se proslava izredala i po tolikim i tolikim velikim a i manjim mjestima naše domovine, pa je pohvalna namisao Diletant pozorišne družine da se ovom najplodnijem piscu naše novije dramske književnosti posveti i jedno posebno „Veče” u ovom dubrovačkom Talijinom hramu.

Branislav Nušić, rođen godine 1864. u Beogradu, tu je i u Gracu svršio pravne nauke, pa je kao svršeni pravnik odležao dvije godine u požarevačkoj tamnici zbog jedne satiričke političke pjesme. Na robiji, dakle, poče njegov pravi književni rad. Tu je napisao „Listiće” knjigu svojih prvih feljtona i „Protekciju”, što ga je sve neobično popularizovalo. Lijepo mu reče g. Milan Čurčić: „U zatvor ste ušli bez protekcije tuđe, a izašli ste s „Protekcijom” svojom”. Njegov daljnji curriculum vitae: cio svoj vijek prošao je pišući. Pisao je kad je bio konzul u Macedoniji i Albaniji, pa dramaturg, kazališni intendant, urednik i izdavač novina. Godina 1915. donosi mu vrlo teške dane, jer u ratu gubi jedinca sina, Bana, koji kao đak gine na bojištu. Pošto mu je imovina opljačkana, on odlazi sa porodicom na put izgnanstva. – A uvijek je stigao da bude i inicijator i organizator mnogih javnih pokreta. On je jedan od osnivača „Narodne odbrane” i „Kola srpskih sestara”, kao i jedan od osnivača glumačke škole i osnivača Društva ljubitelja umjetnosti pod imenom naše proslavljene Cvijete Zuzorić. Odmah po oslobođenju on je svojim konferencijama u svim većim centrima naše nove države doprinio mnogo da se učvrsti misao o jedinstvu svih triju bratskih plemena. On je organizovao kod nas „Umjetničko odeljenje Ministarstva prosvjete” i bio mu je prvi „načelnik”. – Njegova djela prevedena su na francuski, ruski, njemački, mađarski, češki, bugarski i talijanski jezik.

U centru beogradskom ostao je Nušić neslomljiv i mlad, plodan i neiscrpiv, šaljivčina rođenjem i temperamentom, vječno gotov na šalu, pišući kako govori, govoreći kako piše. U svom humoru upotrebljava zbog efekta govoreni jezik beogradske čaršije, kafane, kuće. Stvorio je sasvim modernu, vrlo amizantnu i novu literarnu vrstu, koja se može mjeriti duhom i originalnošću sa najboljim fantazijama humorista svijetskog glasa i sa šalama jednog Mark Twaina. Dobro o njem reče naš Matoš: „Čitajte „Simplicissimusa” i dat ćete sa mnom prednost srpskom ovom satiričaru nad svim tim njemačkim „Škakljajte me, da se nasmijem”. Manje suptilan u humoru nego Stevan Sremac ima svoj individualni stil i maniru, dar inventivnosti i zapažanja, sposobnost da pretvori sitnicu u događaj, a događaj u sitnicu. Tako lijepe ugodnosti ima njegov roman „Općinsko dete”, „roman jednog odojčeta”, pa da nije to djelo rađeno više feljtonski, na parče, a da je shvaćeno više dikensovski, sa dikensovskim realizmom, ono bi, nesum-

njivo, imalo jednu višu notu i humor više diskretniji i finiji, a i sam konac literarniji.

Pošto je godina 1894, 1902, 1903. dao tri ozbiljna etnografsko-pu-topisna djela: „Kraj obala Ohridskog jezera”, „S Kosova na sinje more”, „Kosovo”, učinio je zatim zaslužni napor da u jednoj drugoj knjizi „Devesto petnaesta”, u kojoj su godini koncentrisani maksimumi proživljavanja i patnja srpskog naroda, izloži, kako on to reče, „materijal za budućnost”. Kao prolaznik izbjeglica od Skoplja i sa zbjegom k moru on je uočio mnoge slučajeve i razne ljude, pobilježio je sve u svoj dnevnik i svoje opaske raširio mnogim detaljima (kadkad i nevažnim, uz raširenu retoriku, na štetu prave slike života kakav se zbivao!). On umije da vidi konkretno i jasno sve što se pred njim i zna da čuje ljude i ta su vjerna i pažljiva snimanja najbolje strane u ovom djelu. U njima će talenti koji preduzmu da izraze to naše veliko strašno vrijeme, imati podstreka da nagađaju to doba i njegovu strašnu temperaturu.

Zaslužuju i spomenuti ozbiljna mu pozorišna djela „Knez od Semberije”, „Hadži Loja”, zatim „Pučina”, „Tako je moralo biti”, „Ljiljan i omorika”, „Jesenja kiša”, „Iza božjih leđa” i komad iz kruga „bijednih ljudi” beogradskih zabačenih uličica. Nušić je u komadu „Nahod” pokušao obnoviti i našu historičku dramu u duhu romantizma sa jačim primjesama konkretnih dokumenata o vremenu kada se ova drama dešava i lokalne boje u folklorističkom i dekorativnom pogledu. Zamišljena je ta kao velika istorijska drama iz najsajnijeg i najvećeg perioda našeg srednjeg vijeka, sa carom Dušanom kao centralnom ličnosti i sa velikim brojem lica iz cijele hijerarhije tadašnjeg srpskog društva. Nušićev „Nahod” ima mana, no pored toga ipak je to djela ocenjivano kao napredak u srpskoj i hrvatskoj nacionalno-historičkoj dramati.

Pored izvrsnog svojstva Nušićeva da pozna život do u tančine, pa da o životu i o ljudima piše suverenošću i lakoćom kao niko u nas, u Nušića je samostalan, vedar, nasmijan pogled na taj život, i ondje gdje ga isključivo tako gleda, tu su najjači njegovi radovi na tom području u čitavoj skali, od najrafinovanijeg humora do jeftine burgije, kojom je (kako mu je i Skerlić opazio) „često činio ustupke ukusu neknjiževne publike”, – stvorili su mu mjesto najpopularnijeg našeg pisca. Gracijozne i zanimljive su mu tolike kozerije kao, da samo neke spomenem: „Autobiografija”, „Dve koncertne tačke”, „Diletantska predstava”, „Politički protivnik”, „Male laži”. U ovoj zadnjoj veli se na jednom mjestu: „To su te male, bezglasne laži, kojih ima puno u našem životu, kojih ima puno u našem društvu i na koje smo mi toliko navikli da su dobile već i potpuno pravo građanstva, da su postale konvencionalne... Te su toliko nalik na istinu, da ih vrlo teško raspoznati. Jer... lako je poznati vino za se i lako je poznati vodu za se, ali kad se voda izmješa sa vinom, sve što možete poznati to je: da u toj vodi ima vina, ili da u tom vinu ima vode”. Pa govori o sićušnim, običnim lažima, koje se izgovaraju nasmijanim, slatkim licem.

Nušić je najviše prikazivan komediograf koji će najduže ostati na pozorišnim daskama radi njegovih komada, naročito komedija koje imaju neko lijepo, visoko mjesto u našoj dramskoj umjetnosti. Karakteristično je da je „Hrvatsko narodno kazalište” u Zagrebu davalo komade toga srpskog komediografa preko 160 puta!

Svijet Nušićevih lica sačinjava onaj svijet koji nas u svagdašnjem životu odbija, koji nas i zagušuje: svijet ambiciozne poluinteligencije, neopranih varoši, korumpiranog i lijenog činovništva, ukočenih birokratskih tipova, sitnih malenih obiteljskih tragedija. Gledan sa socijalnog, nacionalnog i individualnog stanovišta – taj je svijet u svojoj jezgri upravo uzrok svim trzavicama što ih proživljuje društvo, i svim tragedijama u kojima pogibaju pojedinci. Nušić je taj svijet iznio s njegove komične strane, i onaj, koji je inače spreman da svoj pogled sa odvratnošću odvrne od zagušljivog našeg malovaroškog ambijenta, uz Nušićevo gledanje, nije druge, prasnut će u spontan, širok smijeh, neobuzdan i ljekovit kadšto onako kako nas sam Molijer može da nasmije. Iznoseći mnoga naličja svakidašnjice i sa naročitim osjećajem za komiku, privlačio je i privlači popularni Nušić publiku da što bliže priđe pozorištu.

Nu Nušićeva ta popularnost nije u dubljini kako je popularnost humora Servantesa, Gogolja, nego baš u površnosti. On je, ne idući u dubljinu, fotografisao, zadržavajući u svojim slikama samo površne konture, one koje pobuđuju na smijeh, prikazivajući nešto karikirane žive ličnosti. Pri tom Nušić nije htio da publiku u prvom redu ispravlja, nego da joj ugađa, donoseći joj ono što ona najvoli gledati. Ako je donio u svojim djelima nekoliko tipova iz našeg društva, koji se ne zaboravljaju, to nije zato što je htio da bude u neku ruku moralista, nego zato što se najveći dio ljudi najradije i najgromkije smije svojim vlastitim svojstvima, pogreškama, onda kad ih na drugim osobama opazi.

U tom dramatskom radu bez velikih pretenzija, a u poglavitoj težnji da nasmijeva, Nušić je dao stvari koje se veoma uzdižu nad jeftino traženje komičnosti. – „Svet” je njegova i naša dublja komedija i jedna od veoma dobrih komedija uopće jer daje u prvom redu ljude, tipove. U njoj je zrelo provedena sinteza komike i ozbiljnosti, gdje „svijet” postaje „movens” radnji i to tako ju najprvo šaljivo zapliće, a gotovo i tragično završuje! – Gogoljevski način i tendencije Nušićeve plastično su prikazane u komedijama: „Sumnjivo lice” i „Protekcija”. „Sumnjivo lice”, komad koji datira još iz početaka Nušićeve književne karijere, doživje primijeru tek posle zadnjeg rata. Ta satira na administraciju u Srbiji, kakova je bila u vrijeme kralja Milana, dostiže pravo snagu „Revizora” a tačnost kojom su lica karakterizovana, dostiže pravi pozorišni virtuoizitet.

„Protekcija”, njegov komediografski prvijenac, tehnički nedoteran, u stvari je bujan, naravan, pun komike, po uzoru Gogoljevu. Provincija i Beograd, „štreberi”⁴ i ministri, to je svijet u kojima je probio prirodni

⁴ људи који лове знање и унапређење, „лакташи”

humor, mlada književnika zatvorena u tamnici. Tu su ljudi tipovi, n.pr. onaj Sava Savić. – U „Narodnom poslaniku” je žestoka, gotovo prezasićena satira na saborske, skupštinske izbore. Treba li žigosati raznolike činovnike, općinske i državne, Nušić je nesmiljen⁵ poput Gogolja.

Za svoju komediju „Put oko svijeta” Nušić je uzeo za svoju obligatnu⁶ potragu – smijeh; uzeo je od Julesa Vernea samo ideju, koja je postala onim mahom i komična i satirična, kad je Nušić njom zaodjenuo svoga Srbina, Jagodinca, čovjeka ne bedasta, već primitivna a i lukava. Ne vodi ga Nušić po svijetu zato da se naruga njemu i da mu objesi kojekakve događaje na raznim kontinentima zemlje, već mu je tu glavna svrha da u drugim stranim zemljama pruži satirično ogledalo događajima u domovini. Ako satira ne smije kod kuće nešto žigosati, to može mirne duše n.pr. u Kini, a razumni će je ljudi lako primijeniti.

Dražesna mu je aktovka „Naša deca”, koju smo nekoliko puta vidjeli igranu od djece u društvu „Sloga” i druga aktovka „Pod starost”. – Iz godine 1904. Nušićev je večerašnji komad „Običan čovjek” komedija kojoj natpis ima da uputi na njenu osnovnu misao: kako ljudi sebi predočuju pjesnika neobičnim čovjekom i u svagdanjem životu, a kad tamo on nije u životu drugo do običan čovjek. Ovu temu, koja ima svoju komiku, ondje gdje diljem komedije gubi znamenitosti, zamjenjuje i nadomještava veliko obilje humora i komike iz drugih vrela. Dijalog je koncizan i primjeren, zaplet neusiljen, lica puna života. Komediografski Nušićev talenat ističe se i ovdje gdje on umije i oporu ljubavnu scenu učiniti komičnom ili u jednom osobito uspjelom licu, provincijalcu Jovančetu Miciću – alteregu glavnog junaka u „Putu oko svijeta”.

Nušićevi su komadi, to stoji, najzahvalniji domaći repertoar za gotovo sva naša pozorišta i trupe, a Nušićeva je lijepa zasluga što je znao da podjednako nasmijava i Beograd kao i Skoplje, i Sušak kao i Zagreb, i Maribor kao i Novi Sad, kao i Dubrovnik, i Dubrovnik, da, svojim ovde višeput i od kazališta drugih i od diletantskih družina davanu „Svetom”, „Običnim čovjekom”, „Protekcijom”, „Našom decom”.

Slavljenik današnji Branislav Nušić, naš inače „Ben Akiba”, jednako je s radošću dočekivan, pozdravljan, slušan od svih Jugoslavena, u svim krajevima domovine, taj naš željeni i uživani antifilozofski filozof, kojemu nema djela književnog iz kojeg se ne bi sijao blagotvorni podsticaj: da život valja podnositi i da se može podnijeti, ali samo sprečavajući suze: djelatnošću svojom ili osmjehom, a tu filozofiju jamči nam on svojim vlastitim cijelim životom.

Kulturnog velezasluznog ovog radenika i nacionalnog borca svakako duhom prisutna i ovoj svojoj i našoj večeri, u svečanom raspoloženju ove Pomen-večeri, i Dubrovnik pozdravi sa iskrenim i burnim: „Živio naš dragi i mili jubilarac!”

⁵ немилосрдан

⁶ обавезну

ПРИКАЗИ

УВОД У ТЕОРИЈУ НАРАТИВА

Х. Портер Абот, *Увод у теорију прозе*, Службени гласник, Београд, 2009.

Као методолошка дисциплина проистекла из структурализма касних шездесетих година прошлог века, наратологија је протеклих деценија нашла врло широку примену у тумачењу како књижевно-уметничких, тако и нефикцијских наратива. Амбициозни захтев Ролана Барта из данас већ класичног програмског текста „Увод у структуралну анализу приповедног текста”, да се наративна граматика примени и на нејезичке наративе (филм, балет, опера), врло брзо је нашао своје оправдање. Своју мултидисциплинарну природу наратологија је потврдила у бројним студијама које тумаче природу наратива у различитим областима људског стваралаштва. Прихватајући изазове и резултате и других савремених методолошких приступа (психоанализе, феминистичке критике, постструктурализма), а не губећи при том ослонац античке платоновско-аристотеловске традиције, наратологија је своју интерпретативну примену проширила на живот и човека уопште приближивши се тако когнитивним теоријама и филозофском дискурсу. До данас је о теорији наратива написан велики број књига, а још је већи број радова у којима је наратолошки метод основно херменеутичко полазиште. Интерес за епистемолошко значење наратива у новије време је резултирао теоријским синтезама у којима је тврди, егзактни и терминолошки презасићен дискурс (из ране фазе наратологије), замењен нешто мекшом, деконструкцијски релативизираном причом о спознаји и учинку наратива. Велики повратак реторици видљив је и те како и у овој области. То потврђује и најновија преведена књига из наратологије на нашем језику, где се иначе не можемо похвалити ни бројношћу, ни избором референтних дела, али понекад ни квалитетом превода. *Увод у теорију прозе* П. Абота, почасног професора калифорнијског универзитета у Санта Барбери, јесте заправо увод у теорију наратива (наслов књиге у оригиналу је *The Cambridge Introduction to Narrative*), па термин „проза” коју је преводилац изабрао, није добро решење јер такав наслов имплицира једну ширу родовску област о којој се у Аботовом делу не говори (проза може бити наративна, али и ненаративна!).

Аботово дистанцирање од строгости аналитичког приступа експлицирано је већ у уводу где аутор каже да је његова намера била да напише дескриптивно а не нормативно дело. Да дескрипција није могућа без доброг увида и делимичног ослањања на структуралистичку рану наратологију, увериће нас читање књиге. Чак и ако не забрављамо да је у питању „увод” у теорију наратива, наслови четрнаест

поглавља могу нас у првом тренутку завести те бисмо очекивали већ добро познате класификације проистекле из трипартитне дистинкције приче, дискурса и текста. Али, већ прво поглавље индикативног наслова „Наратив и живот”, доноси Аботову дефиницију наратива као „основног начина на који људска врста организује своје схватање времена.” (27) Подсећајући на етимологију термина на коју је указао Хејден Вајт (наратив значи спој знања и приповедања), аутор имплицитно сугерише да ће се његово тумачење наратива кретати у правцу прихватања универзалних људских предиспозиција као константе наратива и различитих реторичких стратегија као ознаке његове снаге и променљивости („дар који нам омогућава да слушамо или говоримо о стварима на један начин, а разумемо их на други”, 42).

У другом поглављу Абот указује на неке теоријске и термилошке неусаглашености које се срећу у радовима најзначајнијих наратолога (Р. Барга, М. Бал, С. Четмена, Ш. Римон-Кенан, Џ. Принса), а тичу се минималних или неопходних услова постојања наратива, броја догађаја и њиховог начина повезивања, дефиниције „приче”, односа наратива и истине, временске прогресије, првенства приче или дискурса. У овој краткој рекапитуацији Абот као дистинктивну црту наратива изваја посредованост приче путем различитих видова дискурса, која резултира „наративном кохеренцијом”, али не пропушта да истакне реторички учинак сваког читања наратива, па и ових суштинских карактеристика које га одређују. Тиме Абот назначавачу основну оријентацију сопственог теоријског промишљања наратива, видљиву у наредним поглављима – указивање на способност прилагођавања и адаптације наратива у различитиј медијима и на његову реторичку природу.

Иако у трећем поглављу, које се тиче граница наратива, Абот каже да је место на коме наратив стварно „*настаје*” наша свест, он се не препушта изазову критике читалачког одговора, нити постструктуралистичкој психоанализи читања. Проблему граница (оквири, паратекст, хипертекст, наратив и живот), аутор не приступа ни са семиотичког аспекта, већ искључиво са традиционалног (аристотеловског) становишта композиције, или дијегезе, која припада дискурсу. У суштини, Абот само скицира или сажима неке опште, више историјскопоетичке него теоријскопоетичке приступе оквирним причама, без указивања (чак ни у литератури), на значајна наратолошка сазнања о овом аспекту наратива. Нешто више подстицаја читаоцима доноси Аботов осврт на хипертекст као „нову употребу старе особине наратива”.

Прихватајући значење као последицу реторике наратива, Абот у четвртном поглављу полази од делимичне модификације Бартовог става када тврди да сваки елемент у наративу има неку реторичку

функцију. У овом поглављу нагласак је на кључним чиниоцима наративне кохеренције – *каузалности* и *нормализацији* (мотивација, или, према Калеру, „натурализација”), које се, заправо, морају разумети као резултат трополошких операција у процесу читања/разумевања наратива. Следећи Кермода, Абот с правом указује на међузависност значења наратива и „великих прича” као оне реторичке снаге којом се наратив оживотворује или потврђује у етичком погледу. За даља теоријска промишљања инспиративно је и новореторичко тумачење жанровских категорија као дискурзивних реализација у културу уписаних „митолошких структура друштва” (Кермод), у распону од типа и стереотипа до жанра.

Указивање на реторички арсенал наратива наставља се и у петом поглављу које се бави питањем завршавања као средства и ефекта наратива. Абот полази од парадоксалне природе когнитивних процеса у сусрету са наративом, која се огледа у томе што, „с једне стране желимо да наша очекивања буду задовољена, док с друге стране желимо да она буду осујећена”. (104) Ову амбивалентност наративног завршавања Барт је сместио у пројеретички (ниво очекивања) и херменеутички код (ниво питања и одговора), који управљају нашим разумевањем наратива. Подсећајући на разлику између завршавања и формалног краја наратива, Абот и овом приликом интерпретативну предност даје савременим реторичким (пре)диспозицијама рецепције/читаоца у односу на старије структуралистичке анализе „формалних особина текста”.

Овим формалним особинама Абот се „враћа” у шестом поглављу када укратко подсећа на три „веома флексибилна реторичка средства”: глас, фокализацију и дистанцу. Његово проблематизовање става о „смрти аутора” препознатљив је рефлекс новореторичких тумачења типова приповедача, што се посредно види и у Аботовом чешћем ослањању на теоријске ставове Џејмса Фелана. Да се инсистирањем на културним претпоставкама наратива поједина, у пракси спорна наратолошка питања, могу оставити без одговора или са упрошћеним одговором, показује Аботово тумачење ТИ-наратије као извесне необичности јер, „одрастамо причајући приче у првом или трећем лицу”. (122) Можда баш ова тврдња донекле противречи ауторовом олаком искључивању „формалних елемената наративног дискурса” из проблематике тумачења и интерпретације, којима су посвећена наредна два поглавља књиге.

Схватајући тумачење као сазнајни процес, Абот, на трагу теоријске мисли У. Ека, наглашава два паралелна, истовремено комплементарна и противречна услова који омогућавају интерпретацију: интенцију текста и интенцију читаоца. Поред имплицитног аутора, као кључне стратегије текста којом се контролише његово значење,

интенцију текста садрже и теме и мотиви, али, на другој страни, текст је пун „процепа” који онемогућавају јединствено или исправно тумачење. Реторичност читаоца или „манипулисање наративом”, видљиви су кроз два начина читања, које Абот преузима од Френка Кермода: површно читање и читавање. Они су неминовност, као што је и свака интерпретација „облик *завршавања* зато што тежи да потврди смисао у оквиру кога ће текст бити прихваћен и реципиран”. (148) Другим речима, границе интерпретације мапиране су у нашем уму који се „гнуша наративних празнина, те се ми стога стално трудимо да их попуњимо”. (150) При том Абот издваја три основна облика на која се може свести бесконачан број тумачења наратива: интенционалну, симптоматичку и адаптивну интерпретацију. Иако је донекле сумњиво Аботово раздвајање оквира имплицитног аутора (интенционално тумачење) од различитих контекста симптоматичких (деконструктивистичких) читања, (због чега ова три типа подсећају на новокритичке „заблуде”), ова дистинкција је значајна јер у подтексту импликује трајни спор о валидности и произвољности тумачења. Признајући да је теорија интерпретације још увек недовољно истражена област, Абот и сам упада у извесну методолошку противречност приликом дефинисања адаптивне интерпретације („... постоји граница коју онај који интерпретира лако може прећи и тада се он у тумачењу не ослања више на текстуалне чињенице, већ тумачење креира *адаптацијом*.”). У наредном поглављу Абот ће укратко рекапитулирати промене и разлике које настају приликом адаптације наратива путем различитих медија, а које могу бити техничке природе, могу активирати проблем естетског вредновања али и открити идеолошку матрицу адаптације када њена реторика почива на ограничењима тржишта и комерцијалности наратива.

У десетом поглављу Абот отвара још једно спорно питање, не само у наратологији, већ и у теорији књижевности уопште. То је питање лика. Иако истиче да ликови „представљају један од најинтригантнијих процепа у наративу”, Абот је више усмерен ка разноликости читаочевих (произвољних) перцепција карактера и њених услова, него на теоријски далеко тежи проблем референцијалности ликова у фикционалном свету. Стога нам његов избор интенционалног тумачења карактера мање помаже, него што оставља утисак пренебрегавања проблема. Насупрот томе, теоријско промишљање карактера у аутобиографији (чему је Абот посветио више самосталних студија), изазовније је и нуди занимљиве увиде у процесе наративне самоспознаје.

Једном од најстаријих поетичких питања о односу књижевности/наратива и истине Абот се враћа у једанаестом поглављу, где полазно Аристотелово разликовање између „истине значења” и „истине чињеница” допуњује новијим теоријским сазнањима Дорит Кон и

Хејдена Вајта. Иако прихвата три дистинктивне црте нефикције: однос према референцијалном, везу наратора и аутора и изостајање сигурних представа свести, Аботово тумачење односа између наратива и истине почива на реторичкој међузависности жанровских стратегија и ре-цепције публике. Другим речима, наша способност да разликујемо чињеничну, лажну и фикцијску репрезентацију и сама је контролисана жанровским конвенцијама и нашим разумевањем стварног света. Стога, „истина фикције је увек конструкција којом ми дајемо смисао свету и у том смислу су све те истине равноправне.” (246) Са друге стране, истоветност наративних стратегија фикцијских и нефикцијских текстова довела је у сумњу истинитост бројних научних дискурса. У прилог томе Абот парафразира неколико кључних теза из Вајтове конструктивистичке теорије историографије, која представља једну од најутицајнијих савремених теорија историографског наратива, попут оних, да се прошлост испуњава значењем током наративизације, односно, да реторика наратива у великој мери учествује у репрезентацији чињеница као историје.

Односу реалности и фикције посвећено је и наредно поглавље у коме аутор промишља импликације става да је фикцијски свет симулакрум света у коме живимо. На трагу теорије могућих светова, Абот проблематизује питање односа између наративних нивоа као граница између света приче, света наратије и света стварања приче и наратије. При том подсећа на теоријске недоумице које се тичу хијерархије нивоа, илузије о симултаној наратији, а нарочито металепсе која настаје услед прекорачења наративних нивоа. Следећи ауторову методолошку путању, могло би се рећи да се у овом поглављу сусреће формалистички са реторичким приступом наративу, али без коначних и недвосмислених одговора. Можда се на мање формалном плану, сложеност наратива огледа и у међусобном сукобљавању наратива, како Абот показује у тринаестом поглављу. Наведени су примери како се наратив може користити као оруђе у великом надметању наратива, попут суђења, политичке кампање или академских расправа. Тај конфликтни потенцијал, иманентан сваком наративу, може кулминирати до тачке неразрешеног надметања (као у филму *Раиомон*), као што је и за различите интерпретације наратива заслужна управо та усмереност на тумачење конфликта унутар њега. Четири славна читања мита о Едипу (Аристотелово, Фројдово, Пропово и Леви-Штросово), илуструју различите напоре разрешења сукоба на коме почива привлачност наратива. Остајући веран деконструктивистичкој теорији наратива, Абот на завршетку књиге ипак не одбацује сасвим везу између наратива и живота и способност наратива да у нама изазове осећања, формира наше системе вредности или нас приближи стварности и нама самима. У импликацији овакве постдеконструктиви-

стичке методолошке сумње можда треба видети и тежњу да се савременој наратолошкој теорији прида релевантан и незаобилазан херменеутички потенцијал.

На крају треба истаћи, да, осим што нуди почетне импулсе за даља промишљања наратива, нарочито његових реторичких импликација, књига П. Абота корисна је и зато што пружа увид у готово сву релевантну литературу (како теоријску, тако и изворну), која се наводи на завршетку сваког поглавља. Уз накнадни проширени списак литературе и кратак речник стручних термина на крају књиге, то свакако представља добро полазиште за дубља истраживања у области савремене наратологије.

Снежана Милосављевић-Милић

У ПИСАНОМ УБАШТИЊЕНО

Љиљана Пешикан-Љуштановић, *Усмено у писаном*, Београдска књига, Београд, 2009.

Трагање за утицајима, разнородним и сваколиким, које је српска усмена традиција оставила на писану литературу није новијег датума, али тек у новије вријеме почињу се озбиљније истраживати дубљи и шири оквири те интеракције. Ововремени истраживачи шире дијапазон својих истраживања на поље традиционалне културе као сегмент чији се утицај примијети у дјелима српских књижевника различитих епоха и стилских формација. У скорије вријеме овај ће големи захват бити неопходно синтетизовати, а као одличан предложак за тај посао моћи ће нам послужити и књига Љиљане Пешикан-Љуштановић *Усмено у писаном*. Ова књига је на трагу сјајних студија професора Светозара Кољевића у књизи *Вјечна зубља*, у којој је разрађен својеврстан образац читавања и тумачења имплицитних наслага усмене традиције у дјелима српских писаца.

Највећи проблем са организовањем књиге састављене од раније објављиваних и за различите прилике припремљених радова јесте у нехомогености њеног цјелокупног садржаја и стога највећи изазов за аутора представља његово компоновање у јединствену научну студију. Тај задатак професорица Пешикан-Љуштановић успјешно је ријешила примарном подјелом књиге у три цјелине. Прва цјелина садржи само један рад *Усмена и ауторска бајка – нацрт за*

типологију односа који се већ својим насловом намеће као природан увод у цјелокупну студију. Бајка је вјероватно једина књижевна врста која се и у усменој и у писаној књижевности успијева легитимисати као један од најзначајнијих облика приповједне прозе. Ауторска бајка која је несумњиво настала под големим утицајем народне бајке постала је и данас је, са свим својим метаморфозама, најзначајнији жанр књижевности за дјецу. Ауторка у класификацији ауторских бајки напомиње да су дјела неких од најрелевантнијих аутора бајки Пероа, браће Грим, као и Вукове „женске приповијетке” *тако чврсто везане за усмену бајку да трајно отворено остаје питање њихове припадности*. Бајка је отуда идеална основа за *нацрт за типологију жанрова*, јер је заиста *израсла* из усмене врсте, али се и потпуно осамосталила захваљујући слободи пјесничке имагинације својих аутора отварајући се за просторе фантастичног и спајајући га са бајковитом сфером чудесног на коме почива усмена бајка.

У централном дијелу књиге налази се пет текстова пореданих по хронологији дјела чију повезаност са усменом традицијом ауторка проучава. Чланак *Предање у „Горском вијенцу”* потврђује колико је још до краја неиспитаних и недовршених релација у наизглед очигледној и недвојбеној интеракцији овог дјела и усмене књижевности. У изузетној аналитичкој студији сагледана је улога и функција жанра усменог предања као својеврсне функционалне микроструктуре Његошевог дјела. Уочавајући у дјелу постојање различитих врста предања, етиолошка, есхатолошка, демонолошка, шаљива, ауторка потцртава како Његош: „у преобликовању усменог предања и његовом прилагођавању значењима и циљевима властитог дела”, заправо ствара идеалан образац служења гномичним формама усмене књижевности у писаној литератури.

У тексту *Усмена књижевност и традиционална култура у роману „Поп Ђира и поп Спира” – заступљеност и комичка функција* до изражаја долази анализа мјеста и улоге елемената традиционалног у структури књижевног дјела. Ауторка уочава да Сремац многе ситуације и ликове заправо формулише по обрасцима традиционалне свијести, али је посебно добро уочена комична функција елемената традиционалне културе кроз различите форме ругалица и пјесама компонованих по узору на њих. Ауторка јасно уочава да је овај образац одлично искориштен у обликовању попадија кроз *негативни стереотип о женском, какав баштини и усмена прича: оне су брбљиве, свадљиве, лење, манипулишу мужевима, стварају раздор...* Основна композициона одлика романа заснована на бинарним опозицијама заправо функционише на дистинкцији традиционално – модерно, при чему се аутор изругујући помодарству јасно ставља на страну традиционалних вриједности.

Средишње мјесто у овом поглављу припада студији о драмама Милоша Цветића *Немања*, *Душан* и *Лазар*. У овом се тексту препознаје ауторкино одлично познавање драме и позоришта кроз јасан завршни суд да су Цветићеве патетичне историјске мелодраме продукт једног времена и духа као и њихова оновремена популарност код позоришне публике.

Велика студија *Борисав Станковић – између традиције и модерне* може се читати као парадигма основне релације на којој је заснована читава књига. Бора Станковић је најбољи примјер да традиционално и модерно, на којем се заснива већина драмских сукоба у његовим дјелима, могу и требају бити хармонично укомпоновани у ауторску поетику. Станковић донекле по Његошевом моделу трансформише, али и интегрише усмену традицију у своја дјела. Он је оживљава на тај начин што их његови ликови проживљавају, што олакшава рецепцију читаоцима генетски и културолошки детерминисаним истим, у крајњој линији, филозофским обрасцем. Тај Станковићев флерт са традиционалним чини његове ликове тако живим, а свијет у којем се они крећу тако сликовитим, при чему сва модерност његовог приповедачког дискурса никада није анахрона тој створеној стварности.

Двије студије о пјесничким збиркама Десанке Максимовић и Исмета Ребоње баве се питањима простора или непростора у метафоричном значењу, о изгубљености и ненађености и немогућности проналажења дома и домовине и једног стабилног и сигурног мјеста за пјесника на овој планети и у овом свијету.

Ако је уводно поглавље било својеврстан пролог за шест прилога у централном дијелу књиге, завршно свакако јесте у функцији синтетичког епилога цјелокупне студије. Текст *Фолклорна збирка у делу Павла Ровинског „Црна Гора у прошлости и садашњости“* бави се питањима фолклора и етнографије као ширег круга традиционалне културе, али и народном књижевношћу као његовим ужим интегралним дијелом. Друга студија *„Хомеру уз колена“ – Војислав М. Ђурић као антологичар српскохрватске усмене епике* свакако није нимало случајно намјештена за сам крај књиге. Не спорећи мјесто и улогу Војислава Ђурића као проучаваоца *српскохрватске усмене епике* Љиљана Пешикан-Љуштановић смислено и аргументовано износи сопствени став о спорним мјестима у његовим *антологијским* антологијама. Зналачки тумачећи, понекад чудне антологичарске поступке Војислава Ђурића, ауторка нас неријетко упућује на шири контекст (ово се најбоље види у полемикама о именовању епике и завршним стиховима пјесме *Смрт мајке Југовића*), а све у функцији знатно сложеније анализе свеукупног рада Војислава Ђурића. Не просуђујући, а још мање осуђујући свог некадашњег професора ауторка заправо свјесно проблематизује овакав антологичарски поступак са надом да

ће у будућност цјелокупни рад Војислава Ђурића бити подвргнут комплетној и компетентној студиозној анализи, која је заправо неопходна за цјелокупну српску науку о народној књижевности у двадесетом вијеку.

Девет студија које је Љиљана Пешикан-Љуштановић, професорица Народне књижевности на Филозофском факултету у Новом Саду, објавила у изванредно насловљеној књизи *Усмено у писаном чине* једну одлично структурирану композициону цјелину у којој се централни проблем односа усмене и писане књижевности на једном ширем и хетерогенијем корпусу разматра са различитих позиција. Најзначајнији домет ове књиге ипак представља проширење ове интеракције на спектар традиционалне културе и његовог утицаја на различите писце и разнородне жанрове у српској књижевности. Ова књига и њена ауторка недвосмислено потврђују како се централна струја тумачења српске усмене књижевности са ње саме преноси у сферу компаративног изучавања у свеукупној српској књижевној баштини.

Саша Кнежеввић

О КЊИЖЕВНОМ РАДУ ЈОАНИКИЈА ПАМУЧИНЕ

Др Војо Ковачевић, *Књижевни рад Јоаникија Памучине и културне прилике код Срба у Херцеговини у доба националног буђења* (40-их до 70-их година 19. века), СКПД Просвјета, Пале, 2009.

Међу савременим историчарима српске књижевности, Војо Ковачевић (Сарајево, 1962), ванредни професор за српску књижевност 18. и 19. вијека на Филозофском факултету Универзитета у Источном Сарајеву, издваја се интересовањима за стилске одлике, поетичке идеје, појаве, писце и дјела епоха предромантизма и романтизма. Препознатљиво је то у више његових објављених радова, те поготово у монографији *Политичка поезија Јована Јовановића Змаја* (2008), као и у приређеном издању књиге *Сабраних дјела Јоаникија Памучине* (2005).

Књига коју приказујемо у овом критичком осврту представља научну монографију у којој су на цјеловит начин истражени живот и књижевно дјело монаха Јоаникија Памучине (1810-1870), као и културне прилике у Херцеговини у доба националног буђења између 40-тих и 70-тих година 19. вијека.

У том погледу, истраживање је засновано на четири приступа, која су утемељена на четири доминантна научна метода: књижевно-историјском, културноисторијском, књижевно-интерпретативном и компаративном. Први метод обухвата истраживање животописа и књижевног рада Јоаникија Памучине (рођење и породично поријекло, одрастање и школовање, монашки пут, први књижевни прилози и настанак најзначајнијих дјела). Други метод се заснива на истраживању културног живота и друштвених прилика у Херцеговини средином 19. вијека, а обухвата осврт на читав низ личности које су биле вјесници народног препорода на том простору (Прокопије Чокорило, Нићифор Дучић, Серафим Шолаја, Ато Марковић Сломо). Трећи метод представља тумачење и вредновање књижевних текстова Јоаникија Памучине, који су класификовани у три жанровске цјелине (животописи, историографски списи, етнографски списи), док је као четврта цјелина издвојено скупљање народних умотворина (шалјиве народне приче, пословице, загонетке). Четврти метод указује на компаративне особине, на контактне везе и књижене аналогije, у дјелу Јоаникија Памучине, најприје са писцима који су му претходили (као што је Доситеј Обрадовић у равни просвјетитељског схватања улоге књижевности, те у обликовању документарно-умјетничких текстова), те са писцима којима је Памучина био млађи савременик и сљедбеник (као што је Вук Караџић у равни сакупљања народних умотворина и обликовању етнографских списа).

У истраживачком погледу добро је примијењен књижевно-интерпретативни метод и урађена је солидна анализа појединих књижевних дјела Јоаникија Памучине. Издајамо поглавље посвећено животописима (о Али-паши Ризванбеговићу Сточанину, о Серафиму Шолаји, те о дјевојчици Христини Рајковић), међу којима се као најобухватније издаја дјело *Живот Али-паше Ризванбеговића Сточанина* (штампано у руском преводу у списима А. Гиљфердинга 1859. и 1873. године у Петрограду, а преведено на српски језик 1976. године). Међу историографским списима анализирани су текстови који су објављивани у *Српско-далматинском магазину* и који су међу савременицима били запажени и уважавани: *Епархија Херцеговачка* (1848), *Три вјерозакона у Херцеговини* (1851), *Почетак доласка грчких владика у Херцеговину* (1848) и *Срби митрополити херцеговачки и писмо Хиландарца* (1849). У етнографским списима издвојени су текстови који су претходно такође били објављени у *Српско-далматинском магазину*. Најобухватнији је *Слављене Божића у Херцеговини* (1866), а запажени су и текст *О слављењу крстни имена* (1851), као и текст *Покладање месни и бијели поклада* (1867).

Када је ријеч о истраживању културног живота и друштвених прилика у Херцеговини средином 19. вијека, добро је што Ковачевић

обухвата читав низ личности које су биле вјесници народног препорода на том простору (Прокопије Чокорило, Нићифор Дучић, Серафим Шолаја, Ато Марковић Сломо). Међутим, свакако је било неопходно у том сегменту истраживања, детаљну пажњу усмјерити и на оне писце који су били претходници поменутих "вјесника народног препорода". Штета је, на примјер, што није направљен осврт на културну и вјерску дјелатност, а поготово на књижевно дјело монаха Спиридона (крштено Милорада) Алексијевића (Житомислић, 1769-Задар, 1841).

Алексијевић је прве књижевне радове (превод са руског језика *Малог катихисиса* и своју оригиналну пјесму *Пастурка Цетињска у годишћу 1811*), објавио је 1811. године у Млецима. Иза тога је у *Новинама сербским* (број 37, 1818), објавио *Оду* аустријском цару Францу I. Поред још неколико превода са руског језика дјела богослужбеног карактера, који су остали у рукописима и углавном су изгубљени или су сачувани фрагментарно, превео је са италијанског језика дјело *Руководство човеческог живота*, енглеског писца лорда Честерфилда и објавио га у Будиму 1830. године. У оквиру истог издања, објавио је и свој прозни текст просвјетитељског карактера *Увеселенија или Забаве*. Од великог су значаја и два прозна дјела која је објавио у *Српско-далматинском магазину*: поучна цртица *Прави благодетељ добро чини и мучи* (1839), те биографија под називом *Житије блаженопочившег Никанора Богуновића Скочића, архимандрита манастира Крка* (1840).

У рукопису му је остало и најзначајније дјело, аутобиографија под називом *Споменак Милорадов*, која је објављена у наставцима у *Гласнику православне далматинске цркве* у Задру (у току 1904, 1905. и 1906. године, а приредио га је за штампу највјероватније, јер то није посебно назначено, уредник овог гласила Ђорђе Поповић), а обухвата период од раног дјетињства и нарочито од почетка школовања 1778. године у манастиру Житомислићу, па све до 1836. или чак и 1839. године, када су написане посљедње странице овог дјела. Поред несумњивих књижевних вриједности, које се огледају у исповиједном тону (чему нарочито доприноси чињеница да је *Споменак Милорадов* написан у форми дванаест писама упућених пријатељу Милиславу), затим у живом приповиједном дару приликом казивања о годинама дјетињства, школовања и младости, као и у доброј карактеризацији савременика (Никанор Богуновић, Герасим Зелић, Венедикт Краљевић, Кирил Цвјетковић, Јосиф Рајачић), те лијепом стилу и језику, нарочито је драгоцјена документарна страна овог дјела, зато што на потпуно аутентичан и објективан начин приказује драматичне године покушаја унијаћења далматинских православних Срба у првим деценијама 19. вијека, а нарочито у доба управљања овом епархијом владике Венедикта Краљевића (1810-1821). У тој равни, ово дјело је комплемен-

тарно са неким сродним остварењима Алексијевићевих савременика, српских православних монаха. Мислимо првенствено на *Автобиографију протосинђела Кирила Цејетковића* (која је написана средином 19. вијека, а објављена је из рукописа 1898. године), те на *Житије* архимандрита Герасима Зелића, које је објављено у Будиму, 1823. године.

Поред информативног списка литературе, која је коришћена приликом обликовања овог рукописа, у завршном дијелу монографије посебну вриједност представља сакупљена исцрпна библиографија радова Јоаникија Памучине, која чини лијеп предлог за сва нова истраживања и тумачења књижевног дјела овог писца.

Монографија Воја Ковачевића, под насловом *Књижевни рад Јоаникија Памучине и културне прилике код Срба у Херцеговини у доба националног буђења (40-тих до 70-тих година 19. века)*, на добар начин користи доступну архивску грађу и изворе, добро сагледава релевантну историографску и књижевноисторијску литературу (П. Слијепчевић, Ј. Радуловић, Ј. Деретић, В. Максимовић, Л. Шекара и сл.), а затим пажљиво интерпретира изворне књижевне радове Јоаникија Памучине. У том смислу, упркос поменутиим истраживачким пропустима, представља корисно истраживање дијелова занемарене српске књижевне баштине, значајно доприноси цјелокупној ревалоризацији досадашњих сазнања о развојним токовима српске књижевности 19. вијека, те га као таквог препоручујемо заинтересованој научној и књижевној публици.

Горан Максимовић

VRIJEDAN PODUH VAT

Irena Arsić, *Srpska pravoslavna crkva u Dubrovniku do početka XX veka*, Eпарhija zahumsko-hercegovačka i primorska / Srpska crkvena pravoslavna opština u Dubrovniku / Ars libri, Trebinje / Dubrovnik / Beograd 2007, str.189.

Dr Irena Arsić, beogradska istoričarka književnosti, nastavnica na Univerzitetu u Nišu, već godinama „ore” i „kopa” po dubrovačkim arhivima i bibliotekama, uključujući i one Srpske pravoslavne općine, istražujući istoriju Srba pravoslavaca i katolika Srba u Dubrovniku. To je dio „srpske komponente u hrvatskoj povijesti” kako je to, pre pedesetak godina, formulirao poznati hrvatski historičar i dugogodišnji profesor na Filozofskom fakultetu u Zagrebu dr Jaroslav Šidak (Beč, 1903 – Zagreb, 1986), otac moderne hrvatske historiografije. Rezultate dosadašnjih istra-

živanja dr Arsić objavila je već ranije u knjizi, *Dubrovački stampari i izdavači XIX veka*, (Beograd 2007). Odnosno godine 2004. objavila je tekstove Georgija / Đorđa Nikolajevića (Jasak, u Sremu, 1807 – Sarajevo, 1896) prvog dubrovačkog svjetovnog paroha, pod naslovom, *O Dubrovniku i o Dubrovčanima*. (O nacionalno-političkom radu Nikolajevića u Dubrovniku i Austrijskoj Dalmaciji vidi moju knjigu: R.Petrović, *Nacionalno pitanje u Dalmaciji u XIX stoljeću*, Sarajevo–Zagreb, Svjetlost / Prosvjeta, 1982, drugo izdanje)

Kvalificirajući se za izučavanje kulturne povijesti Dubrovačke Republike, ranije je objavila obimnu monografiju, *Antun Sasin, dubrovački pesnik XVI veka* (2002), te priredila dopunjeno izdanje poznate knjige conte Luja Vojnovića, brata književnika Iva, *Istorija Dubrovačke Republike* (2005). Ovome treba dodati i nedavno tiskanu knjigu, zbornik radova, *Dubrovačke teme XIX veka* (2009). U ovoj zbirci uvrštene su ove teme: *O 'Karađurđevki' Meda Pucića; Pisma Meda Pucića upućena u Beograd; „Matija Ban (Petrovo selo u Rijeci Dubrovačkoj, 1818 – Beograd, 1903) i kult svetog Save; „Dubrovačka književnost dum Ivana Stojanovića“; „Stojanović, Vojnović i Ružičić o Savindanu 1894. u Dubrovniku“; „Lik svetog Save u dvema dubrovačkim komedijama iz druge polovine XIX veka“; „Antun Fabris (1864–1904) – književni historičar, publicista, angažovani intelektualac“.*

Kada se piše i govori o Dubrovniku u 19. stoljeću treba uvijek voditi računa o dimenziji te problematike. To nije više glavni grad jedne, pa neka je i minijatura, države – Dubrovačke Republike (što je bio do 1806/08) nego samo sjedište općine, kotara/sreza i okruga u strukturi prvo, relativno kratko, francuske okupacione uprave, a zatim sve do 1918. godine, austrijske odnosno austrougarske uprave u Austrijskoj Dalmaciji. Na prelazu iz 18-og u 19-to stoljeće Dubrovačka Republika ima oko 31.000 stanovnika, a sam Grad 5700 stanovnika (Grad unutar zidina 4175, Pile 1165, Ploče 365). Godine 1880. zabilježeno je 7245 stanovnika. Na početku 19. st. ima 230 Jevreja i 110 Srba pravoslavaca. Tokom tog stoljeća broj Srba raste te ih 80-ih godina ima oko 500, dok broj Jevreja pada na 75. Jasno je da stalno raste broj većinskog katoličkog stanovništva, bilo Hrvata ili ostalih, pretežno austrijskih činovnika. Stoga bi se mogla prihvatiti ocjena crnogorskog historičara Branka Pavićevića da je Dubrovnik „ostao gradić skoro neznatan opsegom i brojem stanovništva“. No Dubrovnik je i u modernom vremenu poznat po tome što je baštiniio slavu Dubrovačke Republike. Po tome je i za proučavanje srpske komponente u njegovoj povijesti važnije samo mjesto gdje žive nego sam broj Srba. I o tome treba voditi računa kada se o tome raspravlja i piše.

Knjiga, *Srpska pravoslavna crkva u Dubrovniku do početka XX veka*, ima ova poglavlja: Od osnivanja grada; Pokušaj zasnivanja crkve; Crkva sv. Đurđa na Posatu; Crkva sv. Arhanđela Mihajla na Boninovu.

Dorđe Nikolajević; Crkva sv. Blagoveštenja u centru Grada. Božo Bošković; Poslednje decenije XIX veka. Svetosavske svečanosti; Literatura; Sažetak/Summary; Prilozi; Hronologija važnijih događaja; Napomene. Radi se o zanimljivoj i korisnoj knjizi koja izvlači iz višegodišnjeg zaborava brojne teme i dileme, te ih rezultatima novih istraživanja dopunjava, obogaćuje i obrađuje u skladu sa načelima savremene naučne metodologije.

U prvom dijelu obrađuju se korijeni vezani za ime Save Vladislavića, grofa Raguzinskog i njegov posjed na Posatu (danas u Zagrebačkoj ulici kod Doma vatrogasaca) na kojem će biti podignuta prva srpska pravoslavna bogomolja u Dubrovačkoj Republici i uz nju groblje. Ta crkva i danas postoji, a posvećena je sv. Đorđu, po dubrovački sv. Đurđu. U predjelu Pile postoji i katolička crkva sv. Đurđa, ali i u pitoresknom Orašću na zapadnoj strani dubrovačke općine. Crkva sv. Đurđa je prva „u Gradu” uz koju se veže historija Srpske pravoslavne crkvene općine dubrovačke, sve do naših dana. Crkva sv. Đurđa na Posatu, od godine 1804, bila je smatrana i crkvom Ruske pravoslavne crkve. Za to se izborio tadašnji ruski konzul u Dubrovačkoj Republici Fonton, porijeklom Francuz a po vjeri katolik. Ovo rusko obilježje danas ima i posebnu važnost zbog sve veće posjete ruskih turista, pa i njihove potrebe, ako to žele, da se i tu pomole Bogu. Zato bi ovu „srpsko-rusku” pravoslavnu crkvicu trebalo obnoviti i kao spomenik kulture učiniti pristupačnom javnosti, posebno u ljetnim mjesecima za vrijeme glavne turističke sezone (R. Petrović, Ruski konzulat u Dubrovniku od osnivanja do 1878. godine, Radio-Sarajevo – Treći program, knjiga 71, 1991.2).

Idući kronološkim redom dolazi drugi, na neki način prelomni period; to su tridesete godine 19. st. i dolazak u Dubrovnik Đorđa Nikolajevića koji će postati prvi svjetovni paroh dubrovačke srpsko-pravoslavne parohije i istaknuta ličnost u Dalmaciji. Kasnije je bio vladika i mitropolit Dabrobosanski u Sarajevu pod austrougarskom vlašću, gdje je i umro. U Dubrovniku i u austrijskoj Dalmaciji on je razvio široku aktivnost, što je do sada dosta poznato i o tome je i pisano. U njegovo vrijeme izgrađuje se druga pravoslavna crkva u Dubrovniku. To je crkva sv. Arhanđela Mihajla na Boninovu, tada dosta udaljenom od Grada, i uz nju pravoslavno groblje. Crkva je danas najviše u funkciji grobaljske kapele prigodom sahrana. Građena je od 1831–37. g. Pravoslavno groblje (sada su sva groblja komunalni objekti o kojima brine vlast) postoji i danas i ima status spomenika kulture, ali služi svrsi zbog kojeg je nastalo. Na njemu je sahranjen i poznati srpski književnik Milovan Glišić (Gradac kod Valjeva, 1847 – Dubrovnik, 1908) i beogradski historičar Jorjo Tadić (Starigrad na Hvaru, 1899 – Beograd, 1969). Pored Srba pravoslavaca tu su sahranjeni i drugi pravoslavci, posebno Rusi. Postoji u Dubrovniku, u Lapadu i katolička župna crkva sv. Mihajla i uz nju poznato groblje „na Mihajlu” ili „groblje dubrovačkih plemića” gdje počivaju i braća Vojnovići, knezovi užički, književnik Ivo (Dubrovnik, 1857 – Beograd, 1929) i historičar Lujo (Split, 1864 – Zagreb, 1951).

Treća faza je izgradnja velike parohijalne crkve, u centru Grada, među zidinama. Radi se o crkvi sv. Blagoveštenja izgrađenoj u srpsko-bizantijskom stilu. Dugo je trajala izgradnja tog monumentalnog sakralnog objekta, od 1865. do 1877. godine. Izgradnju su pratile brojne poteškoće i prepreke koje je trebalo savladati. Isto kao i kod izgradnje crkve na Boninovu, trebalo je razriješiti imovinsko-pravne odnose, pronaći teren, dobiti odgovarajuće dozvole, izraditi projekt i naći izvođača. Kod crkve sv. Blagoveštenja i sama lokacija unutar najvrednijeg dijela Dubrovnika, u srcu stare gradske jezgre, zahtijevala je dodatne napore, ne samo materijalne nego i ideološke. Uz to močvarni teren bio je neobično težak za izgradnju sigurnih temelja. Trebalo je nabaviti posebne balvane, kolje i šipove kako bi se temelj učvrstio. Građa je dopremana sa otoka Mljeta. Zanimljivo je da je sve pravne i administrativne poslove vodio poznati javni radnik, odvjetnik dr Kosta Vojnović (Herceg Novi, 1832 – Dubrovnik, 1903) otac Iva i Luja, te brat Đorđa Vojnovića (1840–1895), gradonačelnika Herceg Novog i kasnijeg, poslije Stefana Mitrova Ljubiše (1824–1878), predsjednika Dalmatinskog sabora u Zadru (F. Šišić, *Dr Konstantin knez Vojnović Užički*, Ljetopis JAZU za 1909, sv. 2, Zagreb 1910.)

Autorka se dobro naradila pa i namučila sakupljajući sve te podatke, potrebne da što bolje obradi i osvjetli prilike u kojima je taj – i za današnje vrijeme – veliki građevinski poduhvat bio doveden do kraja. Posvećenje crkve je obavljeno 1877. g. – u vrijeme ustanka u Hercegovini – uz svečanosti i u prisustvu brojnih gostiju. Ispravno je u studiji istaknuto mjesto Boža Boškovića (1815–1879), bogatog trgovca, gazde, koji je sa grupom drugih dubrovačkih Srba trgovaca, većinom porijeklom iz Hercegovine i Boke, osiguravao velika sredstva. Bilo je i donatora. Božo Bošković se javlja u to vrijeme kao spiritus movens svega što je vezano za crkvenu općinu dubrovačku. Njegov rad ni do danas nije u potpunosti opisan, a zavrijedio bi i posebnu studiju. Dr Arsić je sve te podatke sabrala na jednom mjestu, u knjizi o kojoj pišemo, interpretirala i napravila cjelinu. Knjiga tako postaje siguran vodič svima onima koji se zanimaju za tri pravoslavne crkve u Dubrovniku ali i za srpsku manjinsku zajednicu. I u tome je jedna od njenih vrijednosti. Ima naravno i drugih.

Obradeno je, u glavnim crtama, i vrijeme poslije 1878. godine, kada se osnivaju brojne srpske ustanove i udruge – muški pjevački hor „Sloga”, nezamjenljiv u svečanim liturgijama, srpska plehna muzika, srpske štamparije i listovi, knjižare, izdavači. Dubrovačko radničko društvo je prosrpske orijentacije. Početkom 20 st. osniva se i Matica srpska dubrovačka.

Čitajući ovu monografiju o tri pravoslavne crkve u Dubrovniku možemo pratiti i izrastanje ne velike, ali zato i ne manje važne srpske manjinske zajednice u Dubrovniku. Njena elita su trgovci i zanatlije, veći i manji, ali ne i brojni. To su pravi buržuji u socijalnom smislu. Većina ostalih Srba se bavi nekim nižim poslovima. Evidentno je također učešće kako

Srba pravoslavaca tako i katolika Srba, praktično u svim aktivnostima društvenog života. A crkva sv. Blagoveštenja sa arhivom, muzejem i bogatom bibliotekom je centar okupljanja, kako u 19. st. tako i kasnije.

U današnje vrijeme, u novim društveno-političkim prilikama ova bogata baština je u vlasništvu Srpske pravoslavne crkvene općine. Ali kao spomenik, prema pozitivnim propisima i ustavu Republike Hrvatske, spada i u hrvatsko kulturno nasljeđe, o čijem održavanju treba da brine i država.

Treba još dodati da je knjiga, *Srpska pravoslavna crkva u Dubrovniku do početka XX veka*, tiskana u dva formata, većem i manjem, na ćirilici, ekavicom, i na latinici, ijekavicom. Luksuzno je opremljena brojnim ilustracijama. Priprema se i izdanje na engleskom jeziku. Izražavam nadu da će biti i drugo izdanje, posebno ono malog formata. Tada bi trebalo neke sitnice uskladiti s dubrovačkom tradicijom (próto je paroh, ali próto je zidar – poduzetnik, Grkavac a ne Grkovac, u Stonu a ne na Stonu, itd.).

Rade Petrović

ДУБРОВАЧКА КЊИЖЕВНОСТ У БИБЛИЈСКОМ И ПОСЛОВИЧКОМ КОНТЕКСТУ

Бојан Ђорђевић, *Библијски и пословички искази у дубровачкој књижевности*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2009.

У години која је за нама добили смо још једно вриједно остварење из области упоредног проучавања књижевности, а у издању Института за књижевност и уметност из Београда. Овога пута ради се о књизи Бојана Ђорђевића, познатог и признатог научника на пољу књижевних истраживања, чија књига за предмет проучавања има интертекстуалне везе библијских и пословичних исказа са дјелима дубровачких писаца 16, 17. и 18. вијека. Циљ књиге је био да се утврде модели поетичке транспозиције библијских и пословичних исказа у дјелима дубровачких писаца, њихова поетичка функција као и разлози због којих их одређени пјесник употребљава. Аутор не само да је испунио очекивања и да је темељно истражио ову проблематику већ је и назначио нове правце у проучавању дубровачке књижевности.

Књига је подијељена на три дијела од којих прва два садрже по четири текста, док трећи дио обрађује једну тему. Први текст првог дијела књиге односи се на дубровачког пјесника Мавра Ветрановића, „типичног представника хришћанске ренесансе”, који је тематско-мотивске склопове свога дјела обликовао по узору на библијску

тематику и средњовјековну побожну поезију. По мишљењу Бојана Ђорђевића „Ветрановићеве религиозне песме не одликује наративност, али једна од њих има изразито наративан ток”. Ради се о пјесми Богољубно размишљање од муке Исукрстове, која је уткана и у наслов првог рада: *Наративност у песми Богољубно размишљање од муке Исукрстове Мавра Ветрановића*. Ђорђевић сматра да је суштина ове Ветрановићеве пјесме промишљање о Христовом страдању и нада у спасење свеколиког човјечанства. Већи дио пјесме је причање о Христовом страдању и пјесниково сагледавање мисије оваплоћења Сина Божијег. У свом другом раду првог дијела књиге, под називом *Марин Држић и Библија*, Бојан Ђорђевић констатује да у науци није обрађено довољно пажње на Држићев однос према *Библији*. По мишљењу Ђорђевића алузије Држићевог дјела на *Библију* јесу вишезначне. Испитивање интертекстуалних веза довело је Ђорђевића до закључка да алузије могу бити површне и сентециозне, почесто ироничне, али и значењски дубоке. Дубоке релације са *Библијом* Држић остварује у *Дунду Мароју* и *Аркулину*, гдје се у моментима исказује суштина пишчеве философије. Трећи текст првог поглавља, *Библијске сентенце у мелодрамама Џона Палмотића*, говори о пјеснику који ствара у доба католичке противреформације гдје се у многоме очитује утицај језуитске школе на њега. Мелодраме Џона Палмотића, како показује Ђорђевић, одликују се не само барокним осјећањем свијета већ и снажним дјеловањем католичке цркве у 18. вијеку. Ђорђевић то потврђује проналажењем библијских идеја и изрека у његовом дјелу. „Вјера у Бога представља орјентир понашања јунака Палмотићевих мелодрама”. Гледаоци се на то подсећају изрекама преузетим из Старог Завјета које аутор вјешто користи. По мишљењу Бојана Ђорђевића, још један од разлога због којих Палмотић дословно преузима цитате из Библије јесте да би позвао на кајање. Палмотић је свјестан „да тек лепота духа твори добру и лепу природу.” Не упуштајући се у рјешавање питања које сентенце библијског поријекла Палмотић директно преузима из Светог Писма, а које су до њега дошле посредоване народним пословицама, Ђорђевић само констатује да та веза Библија-пословица-умјетничка књижевност постоји потврђујући то примјерима из текста. На крају, Ђорђевић закључује, Џон Палмотић је „користећи се обилато Библијом и у мелодрамама, а не само у епу, потврдио своје ставове барокног човјека, типичног крстјанина спјеваоца”. Четврти текст првог поглавља књиге под насловом *Књига о Тобији* у епском виђењу Лукреције Богашиновић, има за циљ да покаже Старозавјетну тематику у њеним спјевовима. Лукреција Богашиновић, стварајући своја дјела, наслања се на Библију и то на оне књиге које у себи носе тематику породичних односа. У својим спјевовима глорификује патријархални живот и родитељску љубав са „утилитарном намјером и религиозном

рефлексивношћу.” Спјев *Живот Тобијин* интертекстуално кореспондира са библијском *Књигом о Товији* гдје је Ђорђевић уочио драмску структуру дјела организовану на три нивоа: дијалог, сукоб, трагички елементи. Како наводи Ђорђевић „у науци је примјеђено да трагички јунаци морају бити карактерно конзистентни у времену и простору света којим се крећу и у коме делају”. Тобија у спјеву Лукреције Богашиновић испуњава овај захтјев.

Други дио Ђорђевићеве књиге односи се на пословичне исказе у дубровачкој књижевности и садржи четири текста у којима се описује употреба и присуство народних пословица код дубровачких писаца. Први текст другог дијела *Пословични искази и њихова функционалност у поезији Динка Златарића* описује употребу пословичних фраза у дјелу Динка Златарића које су имале за циљ да оснаже и потврде пјесникове ставове. Златарићевом свеколиком књижевном опусу народне пословице су давале оригиналност и убједљивост, а читаоца подсећале на давно познате истине. *Народне пословице и нивои њихове употребе у мелодрамама Цона Палмотића* други је наслов другог дијела књиге. Цоно Палмотић се није служио само библијским изрекама већ је у своје дјело уградио и народну мудрост која је модификована у три основна модела. Један број народних пословица значајно је измјењен и прилагођен како стиховној конструкцији тако и тематици одређене драме. Други начин на који Палмотић користи пословице јесте да их у неком ситном детаљу измијени и стилизује и са ситним одступањима од изворника унесе у своје дјело. Дословно преузимање и преношење народних изрека у ткиво мелодрама представља трећи начин употребе народне мудрости у Палмотићевом дјелу. Употребљене на овакав начин пословице су најчешће одраз не само народне мудрости већ и философије самог пјесника. По мишљењу Бојана Ђорђевића, у преплитању и укрштању двије поетике, писане и усмене, „лежи можда највећа вриједност Палмотићевог дјела.” Трећи рад другог дијела књиге односи се на *Пословице и пословичне изразе у дубровачким прерадама Молијерових комедија* гдје аутор показује како се приликом прерада и превођења Молијеровог дјела у његове комедије уносила дубровачка стварност. Највидљивија потврда присутности дубровачке стварности у Молијеровим комедијама јесу, по ауторовом мишљењу, народне пословице. Аутор, такође, показује да је преводилац и прерађивач Молијерових драма био властелин Марин Тудишевић, који је у својим преводима оставио не само лични већ и печат дубровачког литерарног и уопште културног наслеђа. Четврти и посљедњи дио другог дијела Ђорђевићеве књиге говори о *Једној изреци и њеном литерарном пореклу* која је из умјетничке књижевности ушла у усмени говор одакле се опет вратила у литературу. Ради се о изреци *сузе Марункове* која је данас позната као „крокодилске сузе”,

а примјер је, по мишљењу аутора, ријетког транспоновања умјетничке књижевности у усмену.

На крају, као трећа цјелина књиге, а прије индекса имена, налази се текст под називом *Пословице Даничићеве збирке и Свето Писмо*. Један од основних паремиографских проблема који постоји а који се и овим текстом отвара јесте однос библијских сентенци и народних пословица. Пословице забиљежене у Даничићевој збирци предмет су проучавања овог рада. Као што се из Ђорђевићевог текста да видјети, „интертекстуалне везе Библије и народних пословица вишеслојне су и сложене” па је тако и проучавање ових односа и сложено и занимљиво.

Из свега до сада реченог можемо закључити да је Бојан Ђорђевић на један темељан и свеобухватан начин заокружио истраживање постављене теме дајући исцрпан преглед утицаја библијских и пословичних исказа на дубровачку литературу, показавши притом на неколико примјера и међусобни утицај и однос библијских исказа и народних изрека.

Владан Бартула

ТРАДИЦИЈА ОБАВЕЗУЈЕ

Српско-далматински магазин за годину 2009, свезак IV, СКД „Просвјета”, Загреб – Пододбор Сплит, Сплит 2009, 207 стр.

Тачно 170 година од првог броја „Српско-далматинског магазина” (у почетку под именом „Љубитељ просвешћенија”), 2006. године, у Сплиту је, у издању Српског културног друштва „Просвјета”, обновљен рад једног од темељних и кључних, сада већ споменика српске културе у Далмацији и Дубровнику. „Нескромни обновитељи”, како себе именују, са историчарем уметности Бранком Чоловићем, као главним уредником, имали су јасну визију изражену у намери да следе традицију не само по имену него и по духу, сматрајући да „програмски задаци овог часописа и дан данас нису потрошени, а неке теме нису изгубиле ништа од давнашње актуелности”.

Четири године касније, са четири објављена годишта нове серије „Српско-далматинског магазина”, може се рећи да је уредништво успело да испуни најављивано а да буде и у складу са савременим токовима. Широки круг тема, од историје до савременог литерарног стваралаштва, са ауторима који пореклом али и научно-литерарним прекупацијама гравитирају Далмацији, уз све ређе у српској перио-

дици дубровачке теме, као и са дужним подсећањем на осниваче и главне сараднике прве серије часописа уз обележавањем јубилеја и обнову неких од рубрика, одлике су досадашњих годишта часописа, као и новог броја за 2009.

Нови број доноси значајне резултате из области архивских истраживања дубровачке културне историје. Свезак отвара значајни допринос расветљавању још увек недовољно познатих догађаја из 1914., са почетка рата, када је у Дубровнику, већ током месеца јула, похапшена па интернирана група истакнутих интелектуалаца, писаца и грађана, међу којима и аутор дневничких бележака др Франо Кулишић, тада на месту секретара Матице српске у Дубровнику. Историчар Милорад Вукановић, наводећи Државни архив у Дубровнику као извор, доноси делове записа који је аутор именован насловом *Интернација*, уз обимне, мада неретко и непотребно опширне коментаре самог приређивача.

Вукановић наводи као извор за свој текст и Архив Српске православне цркве у Дубровнику, који је користио и Милорад Савић за свој рад под насловом *Архивска свједочанства о умјетности Српске православне парохије у Дубровнику*, доносећи документа везана за градњу православних цркава у Дубровнику у периоду од 1790. до 1877, као и за касније стање црквених добара све до 1946. године, док Ирена Арсић коментарише писмо младог бечког студента, будућег српског књижевног историчара, Петра Колендића, дубровачком свештенику и публицисти, Нику Ђивановићу, из 1905, са темом рада на састављању дубровачке библиографије.

Овај одсек дубровачких тема, које су имале своје место и у првој серији „Српско-далматинског магазина”, употпуњава биографска белешка Здравка Крстановића о дубровачком морепловцу и писцу Божидару Ђаји (1850–1914) са избором из његових прозних записа (*Кардиф, Рђава слутња, Бављење у Сан Паолу де Луанди*). Апел приређивача за штампање дела *Наши поморци*, оца једног од најистакнутијих Срба свог времена, Ивана Ђаје, у духу је традиције и прве серије „Српско-далматинског магазина”.

Ђајиним мемоарским записима започиње и литерарни део „Магазина”, којем следи савремена сатирична проза Здравка Крстановића (*Чудо на бувљаку*), прича савремене и актуелне тематике Ање Јејине (*Сигурност*), избор из поезије Јелене Видовић као и полемички есеј *Чуђење свеца* објављен под псеудонимом Јован Непомук.

Из области етнологије у овом броју се наставља са објављивањем прилога кустоса Етнографског музеја у Београду, Вјере Медић, уз квалитетну илустровану опрему. Овога пута је реч о гендару, надгрудњаку или ђердану, делу накита народне женске ношње динарског типа који ауторка назива малом покретном нумизматичком збирком.

Ђорђе Перић, аутор бројних радова из историје музике, за овај број „Магазина” пише о једној популарној песми Јована Сундечића, свештеника и књижевника, у српско-далматинском фолклору, док Марко Синобад, класични археолог, у најбољој традицији „Српско-далматинског магазина” у овом броју штампа свој обиман и илустрацијама опремљен текст о Радљевачком млину, значајном локалитету у Книнској крајини.

Обимна студије *Фреске манастира Крупе*, штампана у овом броју, допуњена је приказом књиге историчара уметности Сњежане Орловић, *Манастир Крупа*, објављене 2008. – који је написао Б. Чоловића.

Новинар и публициста Данко Перић аутор је монографског текста *Марија Илић Агапова – оснивач значајних установа културе у Београду и преводилац*, који ову знамениту Книњанку прати кроз њен завичај, школовање до значајних послова и успеха у Србији. Прилог из хришћанске теологије, незаобилазне области „Магазина”, доноси дубровачки свештеник, о. Славко Зорица, под актуелним насловом *Хришћанско учење о идентитету*. „Српско-далматински магазин”, следећи добру традицију, своје радове објављује на оба писма – ћирилицом и латиницом.

Ирена Арсић

О ПРИРОДНОЈ СМРТИ ЈЕДНОГ МОТИВА

Слободан Владушић, *Ко је убио мртву драгу? Историја мотива мртве драге у српском песничству*, Службени гласник, Београд, 2009, 346 стр.

Мотиви имају свој живот. Настају, развијају се, у неком периоду књижевне историје доживе свој врхунац, а затим се, када их прегази време, преобликују или сасвим нестану.

О смрти, односно убиству (према тврђењу њеног аутора) једног некада веома значајног и фреквентног мотива – мотива мртве драге – говори научна монографија *Ко је убио мртву драгу?* Слободана Владушића, која се 2009. појавила у издању Службеног гласника.

Наведена књига је настала пре свега као резултат ауторовог рада на магистарској тези о дезинтеграцији мотива мртве драге у српској књижевности 20. века, али се он у њој не ограничава само на 20. век и наше просторе, већ прати развој мотива мртве драге у за-

падноевропској књижевности, од самих почетака, тачније од грчког мита о Орфеју и Еуридици.

Анализом поменутог мита, Владушић закључује да у песништву постоје два типа тематизације овог мотива. У првом, песма изражава жељу субјекта за синтезом са оностраношћу коју репрезентује мртва драга, док други сведочи о дистанци између драге и песничког субјекта која не може бити превладана. Критички читајући резултате Де Манових истраживања симбола и алегорије, аутор долази до закључка да први тип тематизације мотива мртве драге има симболичку, а други алегоричну структуру. Мртва драга се у првом типу песама јавља као визија, а у другом је објект продуженог сећања субјекта, односно хиперпамћења.

У првом поглављу своје књиге, пре свега анализом старогрчке и модерне рецепције мита о Орфеју и Еуридици, аутор указује на битну разлику у могућим тумачењима мита: док је у антици акценат стављан на лик Орфеја, у модерним тумачењима Орфеј постаје метонимија самог песништва. По Владушићевим речима, овако различита читања истог мита утемељена су на различитим тумачењима песничког чина: У старогрчкој рецепцији мита наглашен је значај песника, односно песничког субјекта. У модерном тумачењу песма надвладава песника, а производ тог процеса је лирски субјект. Прва концепција песничког чина одговара вери песничког субјекта у сопствену моћ којом, бар у поезији, надвладава смрт, док модерна концепција открива свест субјекта о сопственој немоћи.

У следећем поглављу, посвећеном Дантеу и Петрарки, аутор истиче да постмитски ток тематизовања мотива мртве драге указује на преплетеност тематизовања мотива мртве драге и филозофије песничког чина. С тим у вези наглашава битну разлику у реализацији мотива мртве драге код ова два песника: код Дантеа мртва драга бива тематизована као симболична визија, а код Петрарке као алегоријско хиперпамћење.

Посебну пажњу и нешто више простора у својој књизи Владушић поклања епохи романтизма у којој мотив мртве драге доживљава врхунац, будући да управо тада песма у највећој мери бива подређена песничком субјекту, односно његовој жељи да се суочи са смрћу, а да јој не подлегне.

Наговештај мотива мртве драге наслућује већ у песничком делу предромантичара Јована Пачића, као и у делима песника који стварају на почетку романтизма, Јована Дошеновића, Његоша и Јована Суботића, али и истиче да је потпунију реализацију овај мотив доживео тек у опусу Бранка Радичевића и Јована Јовановића Змаја. Код Радичевића издваја песму *Туга и опомена*, у којој је мртва драга приказана као визија, и која је занимљива и због појаве тзв. орфејског окрета. У Ради-

чевићевим песмама насталим након *Туге и опомене*, према Владушићевим речима, долази како до трагова дезинтеграције мотива, тако и до евидентне тежње да се мотив задржи у оквирима поетике романтизма.

Мотив мртве драге је средишњи и најважнији мотив Змајевих *Булића увеока*. Тематизација овог мотива је код Змаја темељена на хиперсећању песничког субјекта. Поредиш реализацију мотива мртве драге код Радичевића и Змаја Владушић истиче да она код Радичевића представља симболички тип тематизације, док је Змај репрезент алегоријског третмана овог мотива.

Анализу мотива мртве драге у стваралаштву Лазе Костића, започиње анализом генезе мотива, посебно се задржавајући на песми *Santa Maria della Salute*, у којој поред романтичарских, уочава и елементе модерне тематизације овог мотива. Нарушавање романтичарске функције наговештава време у коме мотив доживљава своју модернистичку реинтерпретацију.

Ту нову реализацију мотива Владушић приказује кроз опус Шарла Бодлера, пре свега у песми *Мртвачко коло*. Анализом Бодлеровог опуса Владушић настоји да укаже на могућа исходишта дезинтеграције мотива мртве драге у српском предратном модернизму, као и у делима његовог претходника – Војислава Илића. Владушићево истраживање је показало да трагове дезинтеграције наведеног мотива код Војислава Илића можемо наћи у губитку доминантне улоге мртве драге у тематској структури песме, те могућности да се мотив појави у оквиру културне матрице, а не као искуство песничког субјекта.

Одступање од романтичарске реализације мотива мртве драге Слободан Владушић уочава и у стваралаштву Јована Дучића и Милана Ракића. У Дучићевој песми *Послије много година* романтичарска парадигма је нарушена чињеницом да хиперпамћење није утемељено на вечној љубави према драгој, већ у невери која не може бити заборављена. Дезинтеграција мотива мртве драге у опусу Милана Ракића огледа се у трансформацији физичке у симболичку смрт. (За разлику од Змаја код кога је мртва драга повлашћена у односу на све остале, код Ракића се готово сједињују мотиви мртве драге и свих мртвих уопште.)

Владушићево истраживање мотива мртве драге у делима најзначајнијих песника српске модерне, Дучића и Ракића, показало је да је овде његова фреквентност готово занемарљива. Мотив се ретко јавља и код других мање познатих песника овог периода, али постоје и напори да се он, премда преобликован, угради у парнасовску поетику.

У даљем истраживању Владушић проучава реализацију наведеног мотива код оних песника који су покушали да у већој или мањој

мери наставе континуитет романтичарске обраде мотива мртве драге, односно да занемаре модернистички преокрет који се огледа у сазнању да песнички субјект нема никакву моћ.

Међутим, свест о немоћи субјекта изазива и другачије песничке одговоре. У Пандуровићевим песмама доследно су пародирани и хиперпамћење и моћ визије, док Владислав Петковић Дис покушава да у немоћном песничком субјекту открије нову модерну моћ, коју налази у слутњи. Моћ слутње је последњи израз доминације песничког субјекта над песмом, будући да након Диса наступа друга фаза дезинтеграције мотива мртве драге.

Код експресиониста спиритуалну, метафизичку димензију мртве драге замењује телесност жене супротстављене мушком субјекту.

У међуратној поезији мотив мртве драге значајније је тематизован у опусу Ристе Ратковића. Субјективна нота Ратковићевог певања (опевао је смрт супруге) указује на везу са романтичарском реализацијом, што не значи аутоматски да је мотив мртве драге код овог песника, опеван у анахроној парадигми. Оно што је интересантно у Ратковићевој реализацији мотива мртве драге јесте истовремена жеља за синтезом и безвољност песничког субјекта. Он мотив мртве драге реализује конвенционално, кроз сан, и то језиком блиским прози, што наговештава тематизовање мотива мртве драге у другим жанровима.

Ипак, потпуније напуштање реализације мотива мртве драге у српској поезији Владушић види у новом, од античког сасвим различитом, тумачењу мита о Орфеју. Такво тумачење аутор налази у опусу Бранка Миљковића. У Миљковићевој програмској песми *Узалуд је будим* песнички субјект се суочава са хипертрофираном немоћи која се ничим не може компензирати, а права, истинска моћ се помера са песника на саму песму. Владушић доводи у везу Миљковића и Рилкеа не задржавајући се дуже на тој вези, али истичући да је мит о Орфеју у Миљковићевом тумачењу мит о песми која се осамостаљује и у односу на свој субјект и на свој објект.

Теоријске последице овог преокрета јесу да мотив мртве драге полако престаје да буде ситуациони мотив карактеристичан за наративне песме, карактеристичне за романтизам, предратни модернизам и опус Ристе Ратковића, већ се ближи типском мотиву. Тежиште се коначно помера са песника и његове мртве драге на саму песму, а поменути мотив сели из поезије у неке друге форме уметничког стваралаштва.

Шта можемо на крају рећи о Владушићевој књизи и његовом виђењу реализације мотива мртве драге у српској и европској књижевности?

На први поглед недовољно разумљива, ова књига је ипак систематична и темељна. У њој Владушић поступно и исцрпно прати

појаву и развој мотива мртве драге у западноевропској и српској књижевности.

Највише простора, природно, заузима преглед реализације мотива мртве драге у делима истакнутих српских песника 19. и 20. века, али и мање познатих аутора у чијим радовима је овај мотив био један од значајнијих или код којих је био важан са књижевноисторијског аспекта. Владушић наводи примере мотива мртве драге из њиховог стваралаштва, анализира га, упоређује са другим српским песницима који су им претходили или су у књижевној периодизацији долазили након њих, и смешта у шири западноевропски контекст.

Књигу свакако ваља прочитати, и то из више разлога: зато што даје солидан увид у природу и развој мотива мртве драге, који је један од значајнијих мотива наше романтичарске поезије и поезије модерне; зато што на још један начин осветљава тематско-мотивски комплекс поезије неких наших познатих и мање познатих песника и зато што смешта нашу поезију у европске оквире и повезује је са главним токовима западне књижевности.

Једино што на крају остаје необразложено и немотивисано јесте само питање из наслова: Ко је убио мртву драгу? На основу генезе мотива мртве драге, онако како ју је представио сам аутор, чини се да правог убице нема. Мотив мртве драге нестао је из наше поезије због промена у друштву, начину размишљања људи, у култури и књижевној парадигми.

Или другачије, нико није убио мртву драгу, умрла је од старости.

Татјана Ивановић

ИСТОРИЈА КЊИЖЕВНЕ ПЕРИОДИКЕ СРПСКОГ РЕАЛИЗМА

Душан Иванић: *Књижевна периодика српског реализма*, Институт за књижевност и уметност и Матица српска, Београд – Нови Сад, 2008.

У Издању Института за књижевност и уметност из Београда и Матице српске из Новог Сада појавила се књига Душана Иванића, *Књижевна периодика српског реализма*. Ова књига својом појавом употпуњује истраживање српског реализма кроз све аспекте. Српски реализам је настајао баш у периодичним публикацијама и на тим основама се градио. Читав 19. век се може назвати веком публицистичке делатности, јер је у овом периоду она највише била развијена.

Душан Иванић рођен је 1946. године у Губавчевом пољу, Грачац, Хрватска. Редовни је професор српске књижевности 18. и 19. века на Филолошком Факултету у Београду, као и стални сарадник Института за књижевност и уметност у Београду. Руководилац је значајнијих пројеката из области историје српске књижевности. Објавио је велики број стручних радова и књига из области српског реализма.

Ова књига садржајно је подељена на: *Увод, Књижевно-научну периодику, Књижевну периодику, Забавно-поучну периодику, Мјешовите врсте, Позоришну периодику, Женску периодику, Вјерску периодику, Периодику за дјецу и омладину, Струковну и Службену периодику, Календаре и годишњаке и књижевност у политичкој и политичко-књижевној периодици*. Свако поглавље садржи потпоглавља у којима се посебно расправља о свим листовима и новинама. У уводним напоменама *Књижевне периодике српског реализма* расправља се о историјату штампарства у српском реализму и оним основама на којима се касније градила цела епоха. На првим страницама, у виду студијске расправе, представљен је оквир српског реализма од 1875. до 1895. године. Након тога аутор даје кратак осврт на развој српске штампе, као и поделу публикација. Периодику дели у три основна модела и то на: отворени, затворени и прелазни модел, у чијим оквирима групише листове и новине са самог почетка епохе српског реализма. Након ове поделе направљене су поделе и по основу садржаја, и то на: књижевно-научну периодику, књижевну периодику, забавно-поучну периодику, мешовите врсте, хумористично-сатиричну, позоришну периодику, женску, дечију и омладинску, струковну и стручну, а затим следе и календари и годишњаци, те политичка периодика. У уводним напоменама Иванић се осврнуо и на питања удела читалачке публике, као и самих услова штампарства и уопште сарадника у поменутих листовима. На самом крају уводних напомена аутор поставља питање удела српске књижевне периодике у развоју српске књижевности, као и односа ранијих проучавалаца српске књижевности према штампи и штампарској делатности.

У разматрање новина и листова уводи нас кроз причу о затвореном моделу новина које представљају саме почетке српског реализма. Према његовим речима, овој врсти часописа припадају радови блиски покрету Светозара Марковића. У оквиру ове групе говори о следећим часописима: *Преодница, Рад, Стража, Народни гласник, Смотра, Рад, Побратимство, Мисао, Гусле, Истина, Час и Омладина*. Када говори о овим часописима иде до детаља описујући њихову концепцију, а затим и садржајност. У овим часописима како се да приметити, доста је прилога који су преузети из стране литературе, а који се првенствено односе на револуционарне и социјалистичке тежње. Јасно су приказане рубрике које се односе на поезију, прозу и приказе.

Отворени модел часописа својим садржајима углавном су имали књижевно-научну делатност. У оквиру ове групе говори се о *Летопису Матице српске* и *Отаџбини*. Када се говори о овим часописима јасно су издиференциране рубрике, тако да у *Летопису* имамо део који се односи филологију, науку о књижевности и књижевну критику, а затим представља домаћа прозу, поезију и драму. Ови часописи, за разлику од прве групе, поред социјалистичких идеја отворени су за шире погледе. Такође је представљен и преводилачки рад, што ћемо имати и у другим листовима. Овде, као и у претходној целини, јасно су подељене рубрике на поезију, прозу и приказе. Последњи модел јесте прелазни, у којем имамо часопис *Дело*. У наредном поглављу представљени су часописи књижевне оријентације: *Перивој*, *Српство*, *Вук*, *Коло*, *Нова Зета*, *Преодница*, *Гласник за забаву и науку* и *Српски преглед*. У садржају ових часописа углавном имамо прилоге из поезије, прозе и науке. Поглавље *Забавно-пучна периодика* доноси нам прегледе часописа: *Јавор*, *Завичај*, *Словинац* и других. У оквиру приче о овој врсти часописа расправља се о програмским начелима, а по рубрикама које садрже слични су претходним групама. Овде се као новина јављају и рубрике посвећене народној књижевности. „Мјешовите врсте” доносе нам хумористично-сатиричну периодичку либерала, радикала и социјалиста у оквиру које су се развили часописи *Слободњак*, *Бомба*, *Илустрована ратна кроника*, *Стармали*, *Шаљиви астроном*, *Ђаволан*, *Дармар* и *Брка*, *Враголан*, *Врзино коло*, *Фењер*, *Ћоса*, *Драшков рабош*, *Грбоња*, *Муња*, *Мирођија*, *Геџа*, *Бич* и други листови. Ови часописи као новину доносе сатиру, као и политичке чланке и коментаре. Позоришна периодика се тек почела стварати осамостаљивањем и стварањем професионалних позоришта. Неколико страница посвећено је и женској и верској периодици, а други део ове драгоцене књиге бави се омладинским и дечијим листовима, као и службеним листовима. Трећи део књиге посвећен је годишњацима, календарима као и политичкој периодици.

Можемо закључити да књига *Књижевна периодика српског реализма* својим садржајем нуди јасан увид у књижевну периодичку XIX века. Позитивна страна овог истраживачког пројекта јесте то што даје мноштво података, као и литературу о листовима и часописима поменутог периода. Такође, потребно је поменути и *Прилоге са литературом и именима* који ће бити од велике користи будућим истраживачима на овом пољу.

Мирко Р. Ђукић

ФИЛОЗОФИЈА ТРПЉЕЊА И ФИЛОЗОФИЈА МЛАДЕНАШТВА

Бојан Чолак, *Роман патријархалне културе – „Газда Младен” Борисава Станковића*, Институт за књижевност и уметност, Београд 2009.

Монографија *Роман патријархалне културе* Бојана Чолака представља модификовану верзију магистарског рада одбрањеног на Филолошком факултету у Београду. Из мноштва литературе која се до сада бавила проучавањем и интерпретацијом дела Борисава Станковића свакако је потребно издвојити и посебно нагласити значај студије Бојана Чолака, како због врло високог степена комплексности поступака примењених у анализи дела, тако и због иновативности аспекта тумачења и приступа коју ова студија, у односу на досадашњу литературу, укључује у науку о књижевности.

Роман патријархалне културе компонован је тако да се и визуелно и садржински могу прецизно издвојити три целине, а свака од тих целина бива разложена на оне проблеме који доприносе исцрпној анализи и подробној експликацији шире постављеног контекста.

Уводно поглавље послужило је аутору да постави и дефинише проблем, да укаже на методе које ће применити у раду, да дело подвргнуто анализи смести у одређену културно-историјску епоху и да, могло би се рећи, са неопозитивистичког становишта сагледа све важније, па и оне мање важне, детерминанте у роману. Преостала два поглавља посвећена су карактеризацији ликова; с том разликом што се у другом поглављу аутор задржава на особеностима и функцији ликова који омогућавају расветљавање поступака главног лика, док је треће поглавље у целости посвећено карактеризацији и индивидуализацији главног јунака дела. Оно што посебно доприноси вредности при анализи ликова, свакако је њихово компаративно сагледавање у коначној и у првобитној верзији романа, као и успостављање паралеле између романа *Газда Младен* и осталих дела Б. Станковића.

Бојан Чолак са јасном тенденцијом указује на погубност патријархалног васпитања, на идентичне ефекте које оно у својој коначној инстанци оставља и на мушке и на женске представнике система, те на немогућност одупирања том систему.

Позивање на ауторитете као што су: Теренс Тарнер, Арнолд Ван Генеп и Игор Кон, требало би да има за циљ указивање на нивое афирмације мушког члана патријархалне заједнице унутар саме те заједнице, као и примену ових принципа при објашњавању трансформације Младеновог статуса у газда Младенову друштвену позицију и углед, до коначног повратка на полазишну тачку.

У *Роману патријархалне културе* јасно су назначене етапе које индивидуа у свом развоју мора прећи да би дошло до њене потпуне друштвене афирмације. У том смислу битно је истаћи Чолаково тумачење социјалног развоја индивидуе по ком статус ожењеног мушкарца представља прво закорачење у остварење овог циља. Из овог нивоа даље следи улога настављача породице, у којој распознајемо процес репродукције као природни императив људске егзистенције. Тек на крају преузимањем улоге „бате” долази до потпуног остварења личности. Овде би, свакако, требало направити дистинкцију између социјалног остварења и самоостварења. Прва два степена на овој лествици, која уједно и представљају основ самоафирмације у развоју Младеновог лика, бивају готово занемарена. Он доспева до позиције „бате”, а да при том није ни остварен на претходним пољима. Снага оваквог јунаковог успеха лежи у несаломивости његовог карактера, у сталном подређивању интелекту, те у његовој вечитој тежњи да све буде „као што треба”, како је Бојан Чолак разложно запазио.

Аутор *Романа патријархалне културе* врло јасно уочава да, док остали јунаци Борисава Станковића жале за младошћу, за оним што је постојало а прошло, Младен жали за оним што никада није постојало. Док остали Станковићеви јунаци немају могућност одлучивања, из тог разлога што не заузимају највишу друштвену позицију, па у њиховој свести нема ни развијеног осећаја одговорности због властитих поступака, са Младеном то није случај. Уз високи друштвени положај поред слободе одлучивања паралелно иду и висок степен дужности и одговорности, чије присуство доприноси онемогућавању остварења онога за чим Младен жали. То су есенцијални елементи патријархалног васпитања којих се Младен никада неће ни ослободити ни одрећи. Управо из оваквог његовог става произлази могућност развоја филозофије трпљења, на коју се надовезује филозофија младенаштва.

Мотив „жала за младошћу” уткан је у велики број Станковићевих дела. У роману *Газда Младен* он се јавља као назнака у виду амблемизације кроз номинацију главног лика. Насупрот лику Јованке којој више пута мења име, чини се да писац готово нема дилеме у избору имена главног лика свог романа. На другој страни, у Младеновим поступцима уочавамо јасну тенденциозност да што пре искорачи из доба „младићства” и нарочито да га други посматрају кроз призму себи равног, и по зрелости и по одговорности. То се одсликава већ у промени његовог физичког портрета. Да би својим годинама дао изглед озбиљности он ће деловати увек замишљен, намрштен и погурен. Под теретом обавеза преобличених у дужност, газда Младен, иако по годинама дечак, прерано ступа у свет зрелости. Отуда мотивисаност и функционалност „епизоде с гледарицом” бива још већа, не само због покретања баба Стане на активност (како Бојан Чолак закључује), већ

и због вишесмислености речи које гледарица изговара: „[...] она воћка што рано сазре, рано опада.” С друге стране, стављањем емоција у службу разума, он их се одриче и осуђује себе на саможртву: као дечак – због материјалног благостања, касније – због лишавања укућана осећаја нелагодности услед његовог присуства. У оба случаја због породице. Та свесна саможртва уједно је и узрок Младенове тежње да се одупре женидби, јер у колико би дошло до подилажења емотивној сфери, не би се до краја могла потврдити идеја филозофије трпљења. Овоме у прилог иде и један сегмент из *Романа патријархалне културе* у којем стоји да је у литерарном стваралаштву Б. Станковића евидентна тежња мушких јунака да не буду велики, да би били лишени осећаја одговорности. За овакву тврдњу репрезентативан пример је лик Младеновог оца. Насупрот тако обликованим ликовима и нарочито насупрот лику сопственог оца, Младен остаје непоколебљив у жељи да се оваквом утицају одупре. Разликовање Младена од своје околине обезбеђује му осећај супериорности, тај осећај јача са спознајом чињенице да сви остали само привидно прихватају владајућа правила, док у начелу остају верни својој природи. Све ово сведочи о покушају изградње високоморалног лика који при недовољно пажљивом читању делује једнодимензионално, чак апсурдно. Међутим, Младен представља карактер у сталном развоју, тако да тек у последњим епизодама романа његова психологија постаје расветљена у својој комплексности. Деоба са братом би симболично могла представљати и његову деобу са додашњим начином живота, па у том контексту Чолакове речи о Младеновој потреби за мајчином љубављу на крају романа добијају потпуни смисао.

У обликовању Младеновог лика Борисав Станковић се служи поступком јукстапозиције ликова. Отуда, за разобличавање његовог психолошког портрета значајну улогу играју три, међу собом сасвим дистинктивна, женска карактера – Ката, баба Стана и Јованка. Говорећи о спровођењу „вољног и невољног симболичког насиља”, Бојан Чолак у својој студији наглашава како је Ката пример невољног симболичког насиља. Тумачећи ово као ускраћивање манифестовања љубави коју осећа према Младену, Чолак истиче да при том она осећа константну кривицу. Поставља се питање има ли оправдања говорити о Катином осећају кривице у овом случају, нарочито ако овоме додамо чињеницу да се Ката посматра као фигура којој се не даје могућност исказивања волунтативног стања и која егзистира у одређеном крутом систему у коме се норме понашања морају поштовати (ако се овом друштвеном моделу не може супротставити газда Младен, онда он још ригорозније важи за женске припаднике популације). Из овога јасно произлази став да ако нема индивидуалне одговорности, тешко можемо говорити о постојању индивидуалне кривице.

Баба Стана представља јунакињу која је преузимањем обавеза и дужности мушкарца успела да преиначи патријархални поредак и да као жена постане централна личност породице. И још важније, она представља модел патријархалног понашања који Младен следи до потпуног изједначења са њом, што је потврђено и речима самог писца при обраћању баба Стане Кати: „Ако, ако. Нама (и себе и Младена је ту подразумевала) није криво.” Лик баба Стане, Бојан Чолак у својој студији врло рељефно приказује. Никаква појединост у вези са овим ликом није занемарена, као што ниједан детаљ не успева да му промакне. Оно што доприноси посебној вредности ове анализе јесте компаративно праћење развоја овог лика у два верзијама романа *Газда Младен*.

Потребно је напоменути да, исто тако, и у анализи Јованкиног лика има одлично запажених детаља. Тако на пример, Чолак примећује да је управо Јованка та која разобличава патријархални морал и патријархално друштво у целини и то нарочито приликом разговора с Младеном о прошевини њене заове. Док на почетку романа, Станковић слика њену веселост која потпуно одудара од патријархалног друштвеног уређења, у овој сцени долази до њеног мирења са патријархалним нормама које јој омогућавају да се супротстави Младену. Код ње више нема пружања отпора социјалним кодексима и нема више борбе за сопствену љубав, као што нема ни воље за мењањем већ устаљеног поретка ствари у њеном животу. Тек уз овакву трансформацију, тек уз изједначавање Младеновог и њеног становишта посматрања ствари, и тек уз прихватање свега како јесте, она успева да Младену порекне статус успешног човека. У роману *Газда Младен* уочава се и једно прилично парадоксално место. Наиме, за разлику од мушкараца, код жена бивају потпуно изједначена поља самоостварења и остварења на социјалном плану. Патријархални морал налаже жени да ће бити друштвено прихваћена ако се оствари као жена и као мајка. Иако тим патријархалним идеалима Јованка упорно тежи, сам патријархат, односно Младен чије је он оличење, не дозвољава јој да оствари своју исконску улогу.

Поред свих значајних места из монографије *Романа патријархалне културе*, која су у овом приказу укратко наведена, издвајамо још и поднаслов „Симболика тевтера”, који припада трећем поглављу ове студије. И поред тога што Чолак правилно закључује да нам тевтер открива једног сасвим другачијег Младена, важно је истаћи да се на овом месту он управо враћа на тачку с које полази на почетку романа. То је полазиште лишено свих титула и заслуга, па се Младен јасно одриче и улоге „бате”, хације, газде, и остаје оно што је целог живота био, или оно што је требало да буде, па би се овде могло отворити и питање у којој мери он остварује „оно што треба”, или још прецизније

по којим критеријумима се утврђује „како или шта треба”? Иако Чолак пише да се он враћа својој бити управо у „тефтеру”, који представља симбол онога што му је одузело срећу и живот, требало би можда пре рећи да, ако тефтер представља „бележницу дуговања”, онда несумњиво Младен овде бележи оно што му дугује живот, патријархално друштво или породица.

Чини се да је Станковић имао за циљ да прикаже патријархалну свест у целокупној својој пасивности. Бојан Чолак наглашава Младену тежњу да све буде „као што треба”, а овоме бисмо могли додати и „жељу да све буде као што јесте”. Душевни мир и спокојство је оно чему јунаци дела теже, а томе доприноси устаљени поредак ствари и поступака.

Студија Бојана Чолака представља иновативни приступ делу Борисава Станковића, леп допринос културно-историјским истраживањима заснованим на синтези мишљења великог броја културолога и антрополога и врло комплексан истраживачки задатак на који је са великим успехом одговорио. Стога је њена вредност неспорна и незаобилазна.

Маја Д. Стојковић

VOJNOVIĆU U ČAST

Dubrovnik časopis za književnost i znanost (nova serija), god. XX, broj 4, 332. stranice, Matica hrvatska – ogranak Dubrovnik, Dubrovnik, 2009.

„Dobra djela ne propadaju” – stara je narodna mudrost. Nadajući se da je to istina možemo biti zadovoljni što je prošlogodišnja osamdeseta godišnjica smrti velikog književnika Iva conte Vojnovića (1857-1929) prošla sa mnogim događanjima u Dubrovniku i rezultirala nekim novim izdanjima Vojnovićevih djela, simpozijem koji je iznio mnoge nove znanstvene spoznaje, izložbom koja je prvi put predstavila sačuvane Vojnovićeve lične predmete i posebnim brojem časopisa „Dubrovnik” koji je donio sva izlaganja sudionika znanstvenog simpozija održanog u Dubrovniku 30. VIII 2009. godine. Sve to je organizirala i odradila Matica Hrvatska – ogranak u Dubrovniku, a časopis koji ona već skoro šest decenija izdaje četiri puta godišnje („Dubrovnik”) i koji je u potpunosti posvećen dubrovačkim temama, ovaj put je postao pravi Vojnovićev zbornik.

Lucijana Armanda (asistenica na katedri književnosti splitskog univerziteta) u svom članku *Mediterranski sentimentalizam u Vojnovićevim*

proznim djelima analizira i u vezu dovodi dvije Vojnovičeve pripovjetke („Geranium” i „U magli” i jedan kraći roman „Stari grijesi”)

Antun Česko (dubrovački profesor književnosti i dugogodišnji predani suradnik Matice) u članku *Circulus vitiosus Vojnovičeve „Itake”* uspoređujući odnos između Vojnovičeve kontroverzne ličnosti i njegovog stvaralaštva konstatira da je Dubrovnik – uz sve traume i oduševljenja koje mu je kao tema donosio – bio njegovo mitsko utočište i tražena „Itaka”. Posebno se navode i mjesta iz „Lapadskih soneta” koja bi mogla na to ukazivati.

Darko Gašparović (profesor kroatistike na Univerzitetu u Rijeci i teoretičar književnosti) u članku *Što je Ivo Vojnoviću sloboda?* s podnaslovom *U fokusu: Misterij ostrva zaboravi „Imperatrix”* tvrdi da je pojam slobode (u mnogim oblicima) trajno zaokupljao Vojnovičev duh. Bilo da je riječ o historijskoj fantazmi, ideološkoj zasljepljenosti ili metafizičkoj slutnji. Osim poznatih drama, analiziraju se i one danas manje poznate („kosovski ciklus”), a posebno i neizvedena „Imperatrix”. Jedan od najpoznatijih hrvatskih povjesničara književnosti Slobodan Prosperov Novak je u članku *Je li Ivo Vojnović nešto dugovao bratu Luju?* nizom književnih paralela problematizirao okolnosti odnosa među braćom koji su uvijek bili prijateljski i vrlo često su bili prepuni indirektnih (i direktnih) poticaja. Vlatko Perković (splitski teatrolog, dramaturg, režiser i književnik) u članku *Vremenska i estetska razmeđa Vojnovičeva Ekvinocija* s podnaslovom *Djelo i njegova izvedba* razmatra stilska i poetička svojstva spomenute drame sa pozicije triju vremena dramskog teksta i mogućnosti njezine današnje kritičke recepcije. Nestor među vojnovičolozima i jedan od najboljih njegovih biografa Nikola Ivanišin (profesor emeritus zadarskog univerziteta) u jednostavno naslovljenom članku *O Dubrovačkoj trilogiji Iva Vojnovića* daje analizu odabranih pasusa iz najpoznatije Vojnovičeve drame i po svome izboru daje važnost odlomcima koje je naveo.

Cvijeta Pavlović (profesor na odsjeku za komparativnu književnost zagrebačkog Filozofskog fakulteta) u članku *Carmen: od Prospera Merimeea do Iva Vojnovića* analizira jedan istoimeni sonet među Vojnovičevim „Lapadskim sonetima” s naglaskom na sinesteziji perioda fin-de-siècle kojem je Vojnović generacijski pripadao i njegove vlastite poetike. Ugledna dubrovačka prevoditeljica Anamarija Paljetak je u članku *Jedan slovenski pogled na Vojnovićevu „Gospođu sa suncokretom”* dala detaljan pregled članka Frana Ilešića u slovenskom časopisu „Slovan” koji je bio jedan od rijetkih kritičara koji su vrlo pozitivno ocijenili Vojnovičevu dramu „Gospođa sa suncokretom” neposredno nakon njezinog objavljivanja. Akademik Luko Paljetak je u članku *Maškarate ispod kuplja – geneza* dao pregled nastanka ovog važnog Vojnovičevog djela iz kasnije stvaralačke faze, posebno se baveći okolnostima i drugim književnim djelima na koja se autor oslonio pišući spomenutu dramu. U tom smislu posebno je istaknuo

kratku dramu danas manje izvođenog austrijskog dramatičara Karla Schönherra „Svibanjski ples” koja je – vrlo zanimljivo i za svaku pohvalu – donešena u integralnom prijevodu kao prilog tekstu. Glavni direktor Nacionalne i sveučilišne knjižnice iz Zagreba Tihomil Maštrović je u članku *Ivo Vojnović u svjetlu svoje korespondencije* donio općenit pogled na iznimno zanimljivu pisanu građu koje se većim dijelom čuva u toj ustanovi, ali također i po mnogim evropskim arhivima i koja svjedoči da je Ivo Vojnović jedan od književnika koji su iza sebe ostavili jednu od najvećih (sačuvanih) zbirki korespondencije. Tihomil Maštrović je i urednik trotomne zbirke Vojnovićeve korespondencije koja je povodom ove Vojnovićeve godišnjice objavljena prvi put i koja zaista zaslužuje poseban prikaz. Povjesničar Zoran Grijak (s Instituta za hrvatsku povijest iz Zagreba) u članku pod naslovom *Korespondencija i dnevnik Iva Vojnovića kao povijesni izvor* daje potpuno novi i interesantan doprinos proučavanju dosada široj javnosti nepoznate korespondencije i dnevnika ovog velikog književnika tvrdeći kako oni mogu biti važan i relevantan izvor za proučavanje onodobne povijesti. Viktorija Franić Tomić (sa Filozofskog fakulteta u Splitu) u članku *Prolog nenapisane drame – Vojnovićev programski tekst koji osvjetljava anatomiju odnosa Vojnović – Krleža* daje jedan također novi i inovativan pogled na ovu često zaobiđenu Vojnovićevu dramu i kontekstualizira njezin književni i povijesni okvir, poentizirajući naposljetku kako bi u toj drami, između ostalog, mogao biti sadržan i specifičan odgovor Iva Vojnovića kritikama i omalovažavanju Miroslava Krleže. Istom dramom bavio se i akademik Tonko Maroević u članku *Prolog nenapisane drame kao epilog spisateljske prakse – zapis o Vojnovićevom testamenatrnom djelu* govoreći o njemu i kao o „razbijenom zrcalu raznovrsnih žanrovskih krhotina.”

Akademik Krešimir Nemeć (profesor na odsjeku za kroatistiku zagrebačkog Filozofskog fakulteta) u članku *Rodna politika u Vojnovićevoj „Dubrovačkoj trilogiji”* navodi kako bez obzira što žene igraju važnu ulogu u strukturi najpoznatije Vojnovićeve drame, već se u rasporedu „dramskih snaga” očituje snažna spolna simetrija karakteristična za patrijarhalna društva. Dramaturginja, književna kritičarka i režiserka Mani Gotovac u članku *„Taraca” Iva Vojnovića – prvo dramaturško čitanje za zamišljenu predstavu na Dubrovačkim ljetnim igrama* daje vlastiti pogled na ključna mjesta trećeg dijela „Dubrovačke trilogije” i pita se tko su danas središnja lica ove drame u prostoru Dubrovnika. Marljiva istraživačica dubrovačke muzičke prošlosti i kritičarka Ileana Grazio u članku *Vojnovićeva djela u Euterpinom zagrljaju* daje detaljan popis Vojnovićevih djela koje su kompozitori uzimali kao svoju inspiraciju i bavi se odnosom Vojnovića i muzike. Sarajevski književnik Gradimir Gojer u članku *Neka izvođenja djela Iva Vojnovića na bosanskohercegovačkim kazališnim scenama nakon Drugog svjetskog rata* daje kratki pregled izvedenih Vojnovićevih drama u Bosni i Hercegovini i zaključuje kako je, ustvari, on neočekivano rijetko izvođen

autor. Patricija Veramenta u članku *O osnivanju muzeja Iva Vojnovića* navodi kratku kronologiju ideje o osnivanju muzeja koji bi služio očuvanju uspomene na Vojnovića i daje opis neizvedenog arhitektonskog projekta za muzej koji je napravio arhitekt Vinko Glanz kao i popis predmeta koji su bili donirani za muzejsku zbirku. Dubrovački povjesničar umjetnosti Ivan Viđen u tekstu *Inicijativa za osnivanje Vojnovićevog muzeja* također daje svoje viđenje kronologije inicijativnog odbora za osnivanje Vojnovićevog muzeja i ističe kako je odbor osnovan svega petnaestak dana nakon književnikove smrti, a potom na osnovu neobjavljenih arhivskih izvora daje i pregled svih problema s kojim se odbor suočio prilikom osnivanja muzeja i okupljanja predmeta i rukopisa za zbirku. U prilogu teksta objavljen je i statut muzeja iz 1931. godine.

Nakon tekstova stručnjaka koji su sudjelovali na simpoziju, nalazi se blok tekstova koji su bili pripremljeni i objavljeni uz izložbu koja je bila postavljena u prostorima Narodne knjižnice Grad. Tu su kraći tekstovi Marine Zec Miović, Ivana Viđena, Luka Paljetka i Tonka Maroevića. Na kraju je navedena kronologija simpozija.

Ivan Viđen

О ОСЛОНЦИМА ИСИДОРЕ СЕКУЛИЋ

Слободанка Пековић, *Исидорини ослонци*, Академска књига, Нови Сад, 2009.

Књига *Исидорини ослонци* осветљава моралне ставове и интелектуалне преокупације најумније жене српске књижевности. Ауторка Слободанка Пековић, полазећи од стваралаштва Исидоре Секулић, критичке мисли о њој и ванкњижевне грађе, открива начела која су темељила како рад, тако и живот списатељке. Разматрајући културну климу, традицију и утицаје под којима су се уобличавали Исидорини ставови и њено дело, ауторка исписује и студију о случају жене интелектуалке код нас у времену које су обележиле промене и предрасуде.

Изузев прва два поглавља – *За и против Исидоре Секулић* и *Исидора – жена интелектуалка*, у којима се образлаже њен положај и у књижевности тога доба и у приватном животу, у осталих осам поглавља откривају се Исидорини ослонци: *Исидора и искреност*, *Исидора и истина*, *Исидора – морал и религија*, *Исидора и сиромаштво*, *Исидора и традиција*, *Исидора и национално*, *Исидора и град* и *Исидора и путовања*.

Прво поглавље посвећено је проблемима рецепције стваралаштва Исидоре Секулић. Од првих критика које су пропратиле објављивање *Сапутника* (1913) и *Писама из Норвешке* (1914), њено стваралаштво изазивало је дивљење, али и ниподаштавање. У најистакнутијем критичару тога доба, Јовану Скерлићу, особено и монументално дело Исидоре Секулић није пронашло свог „аутентичног” критичара. Уметнички исказ ове списатељке није одговарао мерилима која су књижевност сводила у уске оквире омеђене националним интересима. Ретки критичари, попут Дучића и Матоша, препознали су модерност у њеном поступку и указали на место које јој у српској књижевности припада.

Слободанка Пековић узроке овакве судбине наше књижевнице проналази у друштвеним приликама и односима у ондашњој Србији. Културни, политички и морални системи утицали су на обликовање Исидориног дискурса, чији се текстови могу посматрати као један вид аутобиографије. По речима ауторке, Исидору Секулић није могуће изместити изван текста; она живи унутар свога писања. Из њених се остварења ишчитава положај жене у руралној и патријархалној култури. Читане у родном кључу, Исидора Секулић, Јелена Димитријевић, Милица Јанковић и Даница Марковић, парадигматично представљају судбину жене ствараоца с почетка прошлога века. Мада су Исидори Секулић признавали изузетно образовање, писменост и памет, њен списатељски таленат је оспораван. Занимљиво је, на пример, да је Растко Петровић, пишући о Исидори Секулић, доследно употребљавао именице мушког рода да би на тај начин вредновао њено дело и одао јој признање као правом писцу.

У поглављима која следе предочавају се она уверења која су била полазиште за све ставове у животу и стварању Исидоре Секулић. Искреност као њена темељна врлина читавала се из говора, писања, живота, наступа у јавности и одредила је њен однос према истини, моралу и религији, традицији и националном.

У Исидориној систему мишљења истина није једна и коначна. Свако има своју истину с којом живи. Јединствена је само уметничка, а у њој се сједињују и објективна и субјективна истина. Потврду оваквог става Слободанка Пековић налази у есејима и критикама Исидоре Секулић – они постављају дилеме и не нуде коначан одговор. У својим критикама Исидора је тумачила дело и, мада није износила вредносни суд, утицала је на његово даље читање и разумевање.

Исидора Секулић је у свему истицала принцип моралности. Реконструисање њеног јединственог и личног система моралних вредности, повод је да се проговори о извесним везама и утицајима. Испитује се утицај Ралфа Емерсона на филозофско и религиозно мишљење Исидоре Секулић. Списатељка је била отворена за различита

учења, али их је прилагођавала себи и луцидно уобличавала личне идеје. И у питањима морала и религије, која је за њу била пре свега висока морална вредност, полазиште су биле искреност и истина.

По речима Слободанке Пековић, важно место у Исидорином систему вредности припада проблемима који се односе на срећу, пријатељство, честољубље и сиромаштво. Посебна пажња посвећена је размишљањима о духовном сиромаштву које је списатељка схватала као највеће зло. Једино је човек ослобођен жудње за богатством у стању да досегне онај степен слободе у којем је могуће изједначити етичко и естетичко, што је за Исидору био и смисао бављења књижевношћу.

Исидора Секулић имала је и сопствену визију традиције. Као један од представника модерне, с поштовањем се односила према претходним књижевним моделима, али је створила оригиналан уметнички израз како у форми, тако и у језику. Својим критикама утицала је на развој мишљења о књижевности, а *Сапутницима* је донела нов приповедачки исказ који је супротстављен традиционалном моделу приповедања. Њен космополитизам одредио је и однос према националном, који је био лишен идеализације и идеологизације. Уз пуну свест о манама и врлинама завичаја и отаџбине, отворено је приступала и духовним просторима Европе, тежећи својеврсној синтези домаће и европске културе и духа. Због таквога става Исидори Секулић замерано је одрођавање, јер је општа културна клима тога времена наметала ванестетске критеријуме у оцени књижевно-уметничког дела, који су се пре свега огледали у односу према националном и традицији.

Последња два поглавља говоре о значају честих путовања Исидоре Секулић и о њеном односу према урбаној средини. Списатељка је град доживљавала као место културних дешавања у којем се може обогатити дух. Обрађала се грађанској популацији. Мада се у њеним приповеткама не именује директно место, своје јунаке ситуира у градско окружење. Посебна пажња посвећена је месту Београда у животу и литератури Исидоре Секулић.

Десето поглавље књиге посвећено је Исидориним путовањима. Ауторка упоређује путописе Исидоре Секулић са путописима Јелене Димитријевић. Исидорини путописи заузимају значајно место не само у њеном стваралаштву већ у српској књижевности уопште, јер је њима иновирала и померила формалне и тематске границе приповедања. Сама се књижевница није супротстављала традицији, али њено окретање унутрашњој стварности и индивидуалном животу условило је ширење традицијом утврђених граница овога жанра.

Изузетна и другачија, Исидора Секулић је у времену у којем је живела била осуђена на самоћу, коју је и сама бирала. Од почетка

књижевног рада привлачила је пажњу критичара и историчара књижевности и својим животом и својим стваралаштвом. Време је признало као значајног писца модерне. Књига Слободанке Пековић то место потврђује, уз изношење неколиких дилема: да ли је Исидора превазишла модерну, да ли је значајнија од овог покрета, да ли обједињује, разара, или надилази идеје ове епохе.

Настала као резултат рада на пројекту „Место и улога периодике у историји нове српске књижевности”, књига *Исидорини ослонци* значајан је допринос историји српске књижевности и српске књижевне критике. Међутим, своје место она превасходно налази у корпусу студија које осветљавају живот и рад наше књижевнице. Приликом представљања Исидориних ослонаца, ауторка је истраживала критичку мисао о Исидори Секулић, њено стваралаштво и преписку, из којих се могу реконструисати живот, начин мишљења и осећања. Морална, религиозна и естетичка уверења која је ауторка препознала као ослонце откривају и Исидорин приватни портрет, а, посредно, и културну климу у којој је стварала. С обзиром на својеврсну саживљеност Исидоре Секулић и њених остварења, Слободанка Пековић укршта спољашњи са унутрашњим приступом и на тај начин даје смернице за даље иманентно истраживање њеног многозначног дела.

Биљана Мичић

ПЕСНИК У ПУТОПИСУ

(Ана Гвозденовић, *Облаци, шкољке и траве – лирски елементи у путописно-мемоарској прози Милоша Црњанског*, Народна библиотека „Срефан Првовенчани”, Краљево, 2009)

Путописе које сам ја писао, они су потпуно без жеље да кажу пошто је хотелска столица, пошто је хотелска соба, нема података о Италији. Ако неко узме моју Италију он ће се слабо провести ако мисли по томе да путује.

Милош Црњански

Полазећи од става Владимира Гвоздена о јасној свести српских путописаца с почетка 20. века о два обрасца овог хибридног жанра – публицистичком и уметничком, ауторка рада јасно се опредељује за бављење другим, усмеравајући своје интересовање на Љубав у *Тоскани* и *Писма из Париза*, а онда и на *Наша небеса*, *Књигу о Немачкој*,

У земљи тореадора и сунца. Посебна пажња посвећена је и књизи *Код Хиперборејаца*.

С обзиром на тему којом се књига бави, најпре се ушло у проблематику лирског као наджанровског појма, естетичке категорије општег значења, наглашавањем разлика између жанровских и естетичких одређења. На дијахронијској равни прати се линија која сеже до Платона и на тај начин књига постаје занимљива и корисна ширем кругу читалаца. Помињу се и теорије Шлегела, Хелдерлина, Шелинга на које се наставља мисао двадесетог века, где су у центру пажње Емил Штајгер, Кете Хамбургер, Нортроп Фрај, Ралф Фридман. Штајгерова евокација биће полазни критеријум за откривање лирског у путописима Црњанског. Ауторка то објашњава: „Тако ће песничке слике Црњанског у којима се бришу границе ја и света, у којима више не можемо одредити просторне и временске координате исказаног лица, бити поуздан знак да се налазимо на трагу лирскога.” Поред тога, ту је и понављање које спречава расплињавање, као и удаљеност лирске слике од физичког поимања. Свим овим одредницама служиће се Ана Гвозденовић да уочи и објасни лирско на одабраном корпусу. Од Кете Хамбургер преузеће разматрање о приповеци у првом лицу, проблематици фингираности и лирском исказном субјекту. Нортроп Фрај је за дату тему интересантан у делу у коме образлаже да „лирски жанр одговара ироничком модусу савремене књижевности”, а корисно је и његово гледиште о лирском ритму у прози и књижевности 20. века. Ана Гвозденовић скреће пажњу и на разматрање Ралфа Фридмана о лирском роману, а које наводи на закључак да се може манипулисати наративним жанровима како би се постигао лирски ефекат. Осим наведеног, и оквир европског романа почетком 20. века који наводи Ралф Фридман, указујући на лирске одлике прозе овог периода, одговара и у доброј мери се може применити на путописно стваралаштво Милоша Црњанског: „поигравање са аутобиографичношћу, одбацивање концепције о строгим границама уметничког дела и инсистирање на њиховој порозивности, отворености, настојање да се хаос и алогичност света осмисле у строгој конструкцији књижевних остварења, која се, истина, не дају препричати, али која своја значења откривају када о њима почнемо да размишљамо у категоријама симбола, одбацивање епског принципа времена и порицање пуне линеарности, хроничности”.

Јакобсонова мисао да је проза једног песника другачија од прозе једног писца јер „ови уметници добро владају 'средствима другог језика'” великим делом је приметна код Милоша Црњанског. Мали број његових песама огледа се у обимном прозном стваралаштву. Те моменте покушава да открије и предочи Ана Гвозденовић у одабраним путописима, скрећући пажњу на истоветна конструктивна начела,

теме и мотиве у његовој прози и поезији. То преплитање код Црњанског било је могуће, мисли Новица Петковић (а истиче А. Г.), померањем неких граница у стиху и неких ограничења које је постављала проза.

Нека конструктивна обележја песме ауторка уочава у појединим путописима (нпр. *Писма из Париза*), у којима су присутна стилска средства попут анафоре, епифоре, цикличног понављања. Такође је скренута пажња да оно што у структури ове прозе подсећа на поезију јесте и графичка организација.

На семантичком плану нит са поезијом ухваћена је *премрежавањем* тема и мотива захваљујући чему се они међусобно додирују и расветљавају у оквиру дела. Како би објаснила лирски карактер путописа, ауторка иде изван граница једног дела откривајући везу која постоји у оквиру целокупног опуса Црњанског. Врло пажљиво уочени су лирски елементи који се понављају и додатно допуњавају у оквиру различитих прозних (пре свега путописних) остварења, како на структурном тако и на семантичком плану. Везу између лиричара Црњанског и путописца Црњанског ауторка види и у сличности лирског субјекта у поезији и нарративне инстанце у путописима, те ће и овом проблему посветити посебну пажњу.

У поглављу „Покретне песничке слике” указује се најпре на релативизам који је владао почетком двадесетог века, у чијем је средишту свакако Ајнштајнова теорија релативитета, а у којој се огледа и стваралаштво М. Црњанског. Често посезање песника за Ајнштајном ауторка објашњава: „Разликујући једну аксиоматску геометрију од геометрије искуства, Ајнштајн тврди нешто веома блиско његовом (Црњанском) песничком веровању.” То је оно мишљење према коме се „статички дат простор схвата као слика само једног од могућих светова”. Све је поткрепљено цитатима из *Хиперборејаца* када Црњански (ја-ориго) описује зелени лед Шпицбергена. Тај поступак динамизације опажања којим „уметник ствара свет у своје лику” Ана Гвозденовић наводи као значајан поступак лиризације прозе. „У његовим делима читава природа је антропоморфизована и оживљена, све је у непрестаном покрету, а однос посматрач – посматрано битно је измењен и до крајњих граница активизиран. Рад чула се преноси на оно што се опажа, па предмет опажања постаје покретан, динамичан.” Као последица тог динамизованог односа субјекта и објекта јавља се и синтаксички измењена реченица која носи и промену у семантици. На тај начин песничке слике постају метафоричне.

Као производ динамизације и сталног преплитања посматрача и посматраног у путописима се појављује и стапање различитих чулних утисака које слаже богате поетске слике путем синестезије. Тако је јек звона пун ластва, а тишина пуна шева и ружичастог камења.

Међутим, примећено је да антропоморфизација није само у вези са природом. На страницама његових путописа „активизују се људске грађевине, камене творевине, па и читави градови”. Наведено је да понекад тај поступак остаје недовршен, на нивоу поређења, али ипак динамизује однос приказивача и приказаног. Тако ће компарација, често коментарисана од стране књижевне критике, послужити, како примећује ауторка, онеобичавању. „Предел и градови у којима је стварни Црњански боравио, људи које је сретао, од животних реалија, маркера једног референцијалног текста постају грађа нове, уметничке стварности. Преломљени кроз свест лирског исказног субјекта они одражавају један субјективни поредак у коме мењају своје улоге и значења, усклађујући их са надређеним артистичким планом.”

Овакво кретање предмета омогућено је њиховим искључивањем из оквира материјалног и етеризацијом, која се јавља као опредељење суматраистичке поетике. „Реалије из живота путописца испреплетане су са поетиком суматраизма, а њихова граница је порозна и тешко одредива. Живот и књижевност се међусобно преливају, па је у путописним текстовима Црњанског пред нама једна неправда, кривостворена стварност, настала у реорганизовању и уметничком обликовању животне грађе.” А то је могуће, истиче ауторка, захваљујући динамизованом опажању лиричара способном да преобликује слике стварности које види. На тај начин се уместо конкретних, одређених слика добијају *сликовне имагинације* које руше границе верног приказивања стварности и чине релацију двосмерном: актант према пасијенсу, пасијенс према актанту.

Наредни сегмент Ана Гвозденовић отвара занимљивом причом о феномену путујућих писаца (*travelling writers*) крајем 19. и почетком 20. века без обзира на њихову опредељеност или неопредељеност да буду и путописци (*travel writers*). Путописци, који су се уједно бавили и писањем чисто књижевних дела, уносили су у овај жанр одлике имагинативне поетике, доминантне у том периоду, па он постаје више књижеван. „They travel in order to write, they travel while writing, because for them, travel is writing.” О таквим путовањима пише Црњански у *Хиперборејцима*: „Гете је и на Везув ишао да проучава и скупља минерале, други су ишли да виде опсерваторију, ми, међутим, нас ради путујемо.” Померање путописа од фактографског ка имагинарном прати Ана Гвозденовић, не само кроз светску, већ и кроз српску путописну књижевност почетком 20. века. То доводи до прекорачења граница очекиваног од стране реципијента, те се све уклапа у Јаусову теорију читања о новим делима која изневеравају, проширујући тиме одеђени књижевни облик и обогаћујући сазнања иманентна читаоцима пре приступања делу. Тако су модерност и иновација, који нам омогућавају да преобликујемо своја схватања и ставове, постали крите-

ријуми литерарности. У тај модел се одлично уклапају путописи с почетка двадесетог века који добијају све више карактер фикционалног и аутобиографског, те почињу свој живот у оквиру књижевности. Тај измењени однос путописаца према грађи тицао се стваралаца, али и публике која се све више окретала ванкњижевним жанровима. Путопис је био одличан медиј да се чињенично преобликује, доведе у област књижевности и тиме опет скрене пажња на литерарно.

Црњансково поигравање хоризонтом очекивања Ана Гвозденовић најпре региструје у лирици, а потом и у путописима, скрећући пажњу на нека жанровска прекорачења. „Црњански вешто користи могућност путописа да се отвара за друге текстове и за друге гласове у полемичке сврхе.” Врло често се окреће својој суматраистичкој поетици те позива наратере да се присете вечности на уштрб тренутних и пролазних овосветских прилика. За то ће му користити и аутоцитати којима се скреће пажња на претходна поетска разматрања уз рачунање на литерарну компетенцију својих наратера. Зато у путописима, како примећује ауторка, важно место заузимају теме рађања и вечности дате песничким сликама. И опет је ухваћена лиричност ове прозе. Због прекорачених очекивања читалаца управо ова места биће предмет најоштрије критике савременика. На удару су баш она која путописима дају нов, лирски квалитет. „Слике Црњанског, дакле, нису описи у дословном смислу те речи, и оно што Цару првенствено смета јесте њихова незамисливост, немогућност да их реконструишемо у својој свести. 'Место да говори о стварима око себе, писац говори о себи и о сплину који му је на душу навукла шестодневна бретањаска магла.'” Одступило се од норме, од онога како треба писати у оквирима једног жанра, а као последица таквог нормативистичког става настале су и критике упућене Црњансковим путописима у којима се понекад много боље слути у мраку него при светлости на коју се, логично, ослањала већина путописаца.

У раду је скренута пажња и на лиризам присутан у оним путописима у којима изгледа да је путник удовољио репортерском саопштавању. Тако се иза новинарског казивања у „Ирису Берлина” крију мотиви пролазности и несталности свега видљивог уносећи дух лирике у текст. С друге стране, путописи у којима превладава лирско имају своју противтежу у објективизацији исто као што *Суматра* поседује своју експликацију у *Објашњењу*. Путописи су изукрштани имагинарним и свесним ја-оригом, али тематска понављања и константе у њиховој структури предност дају лирском.

Своја запажања о лирским елементима у путописној прози Милоша Црњанског Ана Гвозденовић ће, сасвим оправдано, заокружити *Хиперборејцима*, књигом која лебди између путописа, романа, мемоара, поезије... Она је резултат жанровског експериментисања при-

сутног у литератури почетком 20. века. Пример тога је и тзв. симуларни роман који стварне чињенице представља формално фикционално. Проза Код *Хипрборејаца* коришћењем чињеница из живота писца за изградњу новог, фикционалног света сасвим се уклапа у модел овог романа. „Степен фикционализације и особене уметничке интенције *Хипрборејаца* нарочито долази до изражаја када се ликови и историјски догађаји поменути у овој прози упореде се истоветним датостима које су предмет извештавања Црњанског, али не романсијера и песника, већ дописника Централног пресбиороа.” Како би показала лиричност овог дела ауторка скреће пажњу на мишљење Томаса Петруза о симуларном роману као природном наставку лирике 19. века од које и преузима „моделе представљачке логике”.

Суматраистичка мисао о свеопштој повезаности у свету може се објаснити путем ризомског приповедања, којим се прича може прекинути на било ком месту али и наставити на неком сасвим другом, што је опет условљено ризомском структуром свести. Али та асоцијативна кретања свести не треба схватити као призвољна. Она су у власти субјективних начела која организују текст у целовит уметнички свет. „Спајање и надопуњавање удаљених временских, просторних и садржинских равни у *Хипрборејцима* је мотивисано ћудљивошћу сећања.” Даље ауторка скреће пажњу на мотив сећања као једну од константи у стваралаштву Црњанског. Оно чува све неопипљиво и апстрактно што недостаје „веродостојности фотографије или камером забележеном снимку”. Тај асоцијативни принцип ређања догађаја и утисака није произвољан и твори један виши поредак који одсликава „специфичну визију света и човека”.

Једно од питања које је у раду покренуто тиче се аутора. Он је овде присутан пре свега у формалном уобличавању дела одређујући лирски карактер позајмљивањем изражајних средстава из поезије. На тај начин *Хипрборејци*, попут других путописних дела Црњанског, представљају субјективно виђење света. „Местимице стварни, местимице фингирани аутобиограф нуди свој доживљај света, и погледом склоним карикатури и гротесци, показује стварност као збрку и бесмисао, чије се оправдање може наћи само у уметничком преосмишљавању и артистичкој конструкцији.”

Књига насловљена сегментом из путописа Црњанског, а који открива траг лиричности у њима, написана је прецизно, јасно, уз службу обимном литературом о писцу, као и теоријском литературом која се бави постављеним проблемима на одабраном корпусу дела. Врло пажљиво уочени су лирски елементи како на структурном тако и на семантичком плану. Поред показивања пута за једно ново читање Црњанског, ова књига може подстаћи још једну у низу могућности читања путописне прозе.

Јелена Јовановић

КОРАК ПО КОРАК ДО УСПЕШНОГ ШКОЛСКОГ ЧАСА

Љиљана Петровачки, Гордана Штасни, *Методичке апликације, Планирање, програмирање и припремање наставе српског језика и књижевности*,
Филозофски факултет: Одсек за српски језик и лингвистику,
Нови Сад, 2008.

Приручник *Методичке апликације* настао је из потребе да се постојећа методичка литература обогати публикацијом чије би тежиште било на апликативној димензији, тј. на могућности практичне наставне употребе материјала које садржи, што би и иначе требало да буде превасходни циљ свих методичких издања. Намењен је студентима српског језика и књижевности за обуку из методичких предмета и извођење наставне праксе, младим наставницима, почетницима, као и онима са дужим искуством у наставном раду. У уводу ауторке истичу циљ који су књигом желеле да постигну: „да се веома комплексан и вишеслојан теоријски методички оквир, кроз примену у одређеним наставним областима и сагледан са различитих аспеката, практично разради и конкретизује.” Замишљено је, и остварено, вођење читалаца, тј. корисника *корак по корак*, како би се прешао читав методички пут, од планирања (у ширем и ужем смислу), преко припремања, до реализације и евалуације конкретних наставних часова српског језика и књижевности. Притом су обухваћена сва три подручја ове наставе у основној и средњој школи: језик, књижевност и култура изражавања, с тим што је највише „проблема уочено у настави језика те је мало више пажње посвећено овом подручју.”

Првих шест корака, тј. поглавља књиге односи се на планирање и програмирање наставе, упознавање са годишњим планом рада школе и глобалним програмима предмета за поједине разреде, обуку за израду сопственог глобалног програма, сагледавање оријентационих и израду самосталних оперативних програма. Представљајући проблематику с којом се наставници сусрећу на самом почетку свог радног ангажмана, а с којом најчешће у току студија нису довољно упознати, ови садржаји представљају праву драгоценост за будуће (и актуелне) наставнике. Седми, осми и девети корак/поглавље доносе упутства за припреме наставних тема и конкретних наставних јединица, укључујући и израду наставних средстава која ће се на часу користити, док десети, последњи корак, упућује на евалуацију наставног рада и постигнућа ученика. Кренимо редом.

Ауторке најпре дефинишу појмове *наставни план и програм*, и указују на разлику између овог документа и курикулума. Читаоцу се, потом, предочава иновирани наставни план и програм за пети разред,

у целини, као и део тог документа који се тиче начина његовог остваривања. Презентован програмски садржај пропраћен је корисним методичким коментарима ауторки, које, утврђујући разлике у односу на претходно важећи програм, подсећају да би сваком озбиљном наставном раду требало да претходи детаљна анализа укупних програмских садржаја.

Следи представљање *годишњег програма рада школе*, који садржи приказ услова рада школе (материјалне, просторне, кадровске, потом бројно стање ученика, одељења и група, социјалне и породичне услове ученика), план и програм образовно-васпитног рада (за обавезне и факултативне наставне предмете, за менторски, додатни, припремни и допунски рад, за изборну наставу, ваннаставне активности, друштвено користан рад ученика, друштвене активности, културну и јавну делатност и екскурзије), затим структуру 40-часовне радне седмице свих запослених, ритам радног дана, календар значајних активности школе, програме рада стручних већа, стручних органа школе (наставничко и одељенско веће, одељенски стрешина) и органа управљања школе (директор и школски одбор, савет родитеља и ђачки парламент у средњој школи). Сваки од наведених сегмената посебно је обрађен, чиме се овај методички приручник издвојио као један од ретких (ако не и једини) који будуће наставнике упознаје са планирањем наставе на нивоу школе.

Као пример за сагледавање *глобалних планова* предмета за поједине разреде послужио је глобални план наставе српског језика за пети разред основне школе. Размотрена је процентуална заступљеност тема (по подручјима) у укупном годишњем фонду часова за овај разред и указано на фонд часова обраде и утврђивања градива. Навођење конкретног примера – годишњег глобалног плана и програма за други разред гимназије, имало је за циљ да упути и научи читаоца како да изради сопствени *глобални програм*.

Након глобалних, прелази се на *оријентационе програме*. Под насловом „Аналитичка методологија планирања” ауторке објашњавају природу готових модела планирања који наставницима треба да послуже као узор за сопствено планирање, али који се, неретко, само преузимају и као такви користе у пракси. За илустративни пример узет је оријентациони план и програм полугодишњег распореда наставног градива за трећи разред друштвено-језичког смера гимназије, ауторке Љиљане Николић, без коментара, али уз скретање пажње на то да овакав оријентациони распоред не представља законски акт, већ нечију стручну али „слободну интерпертацију наставног плана и програма [...], те га приликом коришћења наставници могу прилагођавати себи, ученицима и условима у својим школама”. То прилагођавање сматра се, заправо, јединим исправним начином употребе ових програма.

Следећи корак у планирању била би израда самосталних *оперативних програма наставника* за текућу годину, што подразумева, како ауторке истичу, „квалитетно осмишљавање и повезивање свих релевантних компоненти, то јест свих садржаја, процеса и активности усмерених на остваривање истакнутих циљева и исхода образовања у датом разреду.” Ослањајући се, дакле, на прописане циљеве, исходе и садржаје, наставници самостално одређују типове часова, методе рада и др. Као пример показан је конкретан оперативни програм рада наставника српског језика и књижевности за прво полугодиште трећег разреда друштвено-језичког смера гимназије, и неколико варијанти табеларног представљања оперативних програма у школској документацији. Описана је и разлика између оријентационих и оперативних програма, уз поновно указивање на то да је „једино ваљан онај годишњи оперативни програм на коме је наставник сам радио.” Наставнику се саветује да мора да познаје правила програмирања градива, да приликом његовог распоређивања води рачуна о томе „да ученицима не стави превише узастопних часова књижевности или језика” како би им представљање наставних садржаја било што интересантније, а да у исто време градиво које се обрађује „има један како развојни тако и развијачки ток”. Израда годишњег плана рада је полазиште за даље и непосредније наставничково планирање, заправо за креирање оперативног плана и програма „који се ствара поступно у току наставне године.”

Следи указивање на значај припреме наставника за поједине *наставне теме* из области језика (фонетика и фонологија, морфологија, творба речи, лексикологија, синтакса) и на специфичности његовог припремања за тумачење књижевног текста. Посебан квалитет овог дела приручника чине селективни спискови литературе која представља неопходан минимум за квалитетан рад наставника на пољу језика и књижевности. Скреће се, такође, пажња на неопходност наставничковог праћења савремених токова у предметним наукама, али и на постојање несклада у појединим областима (нпр. у проучавању језика) „између програмског концепта и научног приступа.”

Најобимнији део приручника садржи припреме за конкретне наставне јединице, заправо примере *непосредног припремања наставника за час*. Уз напомену да циљ наставника увек треба да буде обезбеђивање што веће активности ученика, ауторке подсећају да припремање започиње проучавањем стручне литературе, а потом и размишљањем о методичком систему који ће бити примењен на часу, док само финале тог процеса представља написана методичка припрема за час. Након што је показан модел за припрему часа који ће бити коришћен, следе детаљно разрађене методичке апликације, најпре из језика, а потом из књижевности и културе изражавања.

Из области фонологије, морфологије и лексикологије дати су модели обраде и методички коментари следећих наставних јединица: *Изговор дуго наглашених слогова* (VI разред); *Систематизација глагола помоћу видео-бим презентације* (сви образовни нивои); *Презент* и *Промена именица* (V разред); *Просте речи* и *Извођење именица* (VI разред); *Лексичко раслојавање – критеријум времена* и *Хомонимија* (III разред средње школе). Највећи број апликација различитог типа предложен је из синтаксе, с образложењем да је то „најкомплекснија и најкомпликованија област у језичким испитивањима”. Понуђене су припреме за обраду релативних реченица у средњој школи, појма и врста синтагми (VII разред), именичких синтагми (III разред средње школе) и условних реченица (VII разред), а указано је и на могућности примене графичких приказа у настави синтаксе.

Актуелност овог приручника потврђује стално упућивање наставника на примену компјутера у настави, што ауторке сматрају не само савременим него и вишеструко подстицајним обликом рада: „Економичност (унапред припремљен материјал и осмишљена примена у конкретној наставној ситуацији), рационално употребљено наставно време, обogaћена комуникациона схема [...], повратна информација дизајнирана на динамичан (контролисано пласирање информација) и савремен начин – представља значајан квалитет и на ширем плану.” Коришћење рачунара унапређује наставни процес бројним позитивним ефектима. Захваљујући мултимедијалности и динамичности постиже се „виши степен мотивације ученика, заинтересованост за наставу, активан положај ученика [...], потпуно разумевање градива [...]” и др. Притом је важно стално имати на уму да електронска презентација не сме да буде сама себи сврха и циљ, већ „подстицај и спона у наставној комуникацији, поткрепљење наставниковог излагања и инспирација за развијање дискусије”, тј. да је њена употреба оправдана једино ако представља „интегрални део интерактивне методе”. Улога наставника у имплементацији савремене технологије у наставу веома је важна, с обзиром на то да је он носилац осмишљавања, планирања и употребе електронски обликованих модела за учење, вежбање и понављање градива, што захтева да познаје макар основне принципе њиховог дизајнирања. У том смислу посебно је корисна методичка апликација у којој је, на примеру именичких заменица, показано како се креира електронска презентација, уз указивање на појединости о којима треба водити рачуна (видљивост, прегледност, систематичност, избегавање текстуалне презасићености слајдова, организација података, посебно истицање и др.) и с циљем да се покаже како је „важно да сваки детаљ на слајду буде пажљиво осмишљен”. Могућности примене рачунара у обради новог градива показане су и на примеру обраде односних реченица у средњој школи.

У делу који се тиче наставе књижевности понуђено је десет припрема, из области лирике, епике и драме, конкретно, приказани су могући методички приступи лирској и епској песми (Мирослав Антић, *Плава звезда*, VI разред; Шарл Бодлер, *Албатрос*, III разред средње школе; Народна епска песма *Мали Радојица*, VII разред), књижевном одломку (Одломак из аутобиографије *Живот и прикљученија* Доситеја Обрадовића, VII разред), деџем роману/лектири (Бранислав Нушић, *Хајдуци*, V разред; Антоан де Сент Егзипери, *Мали принц*, VII разред), радио-драми (Душан Радовић, *Капетан Џон Пиплфокс*, V разред), новели (А. П. Чехов, *Чиновникова смрт*, VII разред) и роману (Увођење у свет *Проклете авлије* Иве Андрића, III разред средње школе; Уочавање митских компонената у ликовима романа *Корени* и *Време смрти* Добрице Ћосића, додатна настава, средња школа). Својом креативношћу и оригиналним концептом истичу се приказани модели обраде романа *Мали принц* (у чак три варијанте) и садржаји намењени раду са ученицима „који желе и могу више” у тумачењу Ћосићевих романа.

Из оквира наставног подручја културе изражавања издвојене су и обрађене три говорне и једна писмена вежба (*Стратегија вођења успешног дијалога*, IV разред средње школе; *Мој новински извештај*, VII разред; *Пре причавање са променом тачке гледишта*, V разред; *Како написати причу*, основна школа), а урађена је и једна апликација из области правописа (*Вежбе из правописа*, IV разред средње школе).

У делу приручника који се односи на израду језичких предлогака (тзв. полазних текстова у настави граматике) и наставних средстава представљени су модели и примери наставних листића и листова (диференцирани, разгранати синтетички, тематски), плаката и паноа, употреба фотографија.

Последњи корак на који се указује јесте *евалуација наставничког рада и ученичких постигнућа*. Понуђен је упитник који нема за циљ експлицитно вредновање рада наставника, већ треба да буде подстицај за промишљање о његовим битним елементима. Посебно се препоручује да и ученици, нарочито они старијег узраста, буду укључени у процес евалуације, јер то доприноси квалитету односа између наставника и ученика, а истовремено пружа објективнији увид у рад на часу и може да допринесе његовом побољшању.

Приручник *Методичке апликације* представља вредан допринос савременој методици наставе српског језика и књижевности. Са сигурним полазиштем у теоријским поставкама признатих ауторитета у овој научној дисциплини (Милије Николића, Драгутина Росандића и, у највећој мери, Павла Илића), ауторке праве *искорак* управо инсистирањем на примерима (из) наставне праксе која те познате и прихваћене поставке реализује, проверава и усавршава. Понуђене мето-

дичке апликације, настале, углавном, као резултат менторског рада са студентима основних, мастер и докторских студија, испробане су у учионици и пропраћене стручним коментарима и сугестијама. Стога оне указују на *реалне* могућности примене најразличитијих облика, метода и средстава наставног рада, с основним циљем да се ученици мотивишу за активно учешће у настави.

Позната је изрека да пут од хиљаду миља започиње првим кораком. Дуге миље наставничког пута биће сигурно лакше савладане ако се крене корацима показаним у овом приручнику.

Снежана Божић

УПУТСТВО АУТОРИМА

1. *Philologia Mediana* објављује оригиналне и непубликоване радове из науке о књижевности и језику, као и прилоге из сродних научних области које на истраживачки начин тумаче књижевност.

2. Текстови се штампају на српском језику, ћириличним или латиничним писмом. У изузетним случајевима радови могу бити публиковани и на другим језицима, првенствено на светским (руски, француски, енглески, немачки), као и на свим јужнословенским и словенским језицима.

3. Потребно је да рукопис буде усаглашен са важећим правописом, те да поштује следећа техничка правила:

а) Наслови књижевних дела обележавају се *курзивом*.

б) Страни називи се транскрибују, али се при првом навођењу (у загради) преносе на оригиналном језику и писму.

в) Цитати на страном језику могу се наводити изворно или у преводу, а најбоље је упоредо донети и изворни и преведени текст.

4. Припремљени рукопис мора да садржи следеће елементе: име и презиме аутора са пуним, званичним називом установе у којој је запослен и контакт-подацима (е-адреса), наслов рада, сажетак (апстракт) рада, кључне речи, текст рада, списак коришћене литературе (листу референци) и резиме рада на страном језику.

а) Сажетак/апстракт (на српском језику) и резиме (на страном језику) представљају кратак приказ чланка који указује на његову садржину и научну релевантност. Сажетак/апстракт садржи термине који се често користе за индексирање и претрагу чланака. Дужина сажетка/апстракта не би требало да премаши 10 редака текста, а дужина резимеа 20 редака текста.

б) Кључне речи су термини или синтагме које описују садржај чланка за потребе индексирања и претраживања. Потребно их је одређивати наслањајући се на неки међународни извор (попис, речник или тезаурис), који је најшире прихваћен у одређеној научној области. Потребно је навести највише до 10 кључних речи.

в) Списак литературе обухвата библиографске изворе (чланке, монографије и сл.) и наводи се у посебном одељку на крају чланка. Референце се наводе алфаветским редоследом и на оригиналном језику и писму.

Посебна издања (монографије, књиге и сл.). Примери:

Недић 1975: **Недић, Љубомир**. Љ. П. Ненадовић. In: Студије и критике. Приредио: Иво Тартаља. Српска књижевна критика. Књ. 7. – Нови Сад-Београд. с. 242-269.

Деретић 1980: **Деретић, Јован**. Поетика српске књижевности. – Београд: Филип Вишњић. – 420 с.

Бахтин 1989: **Бахтин, Михаил**. О роману. Предео: Александар Бадњаревић – Београд. – 476 с.

Радови објављени у периодичним публикацијама (часописи, зборници и сл.). Примери:

Томандл 1963: **Томандл, Миховил**. Неколико података за биографију Васа Живковића. In: Зборник Матице српске за књижевност и језик. Књ. XI. – Нови Сад. - с. 214-218.

Леовац 1971: **Леовац, Славко**. Портрети из старије српске књижевности (Ј.И.). In: Савременик. – број 12. – Београд. - с. 457-461.

5. Напомене (фусноте) наводе се на дну стране у којој се налази коментарисани део текста. Могу садржати допунска објашњења, назнаке о коришћеним изворима (на пример, о научној грађи, приручницима и сл.).

Подаци о цитираном делу наводе се оригиналним писмом и језиком дела. Препоручујемо два начина навођења библиографских података у фуснотама. Библиографски подаци дела које се по први пут наводи у тексту дају се у потпуности следећим редом.

а) За навођење посебних издања (монографије, књиге): име и презиме аутора, наслов дела (*курзив*), издавач, место и година издања, број цитиране странице. Пример: Јован Деретић, *Српски роман 1800-1950*, Нолит, Београд, 1980, стр. 57-73.

б) При навођењу чланака штампаних у периодичним публикацијама (часописи, тематски зборници, зборници радова са научних скупова), иза имена и презимена аутора, наслова чланка (који се означава знацима навода ” ”), следи број (годиште) периодичне публикације у којем је дело објављено, место издања и број стране. Пример: Миливој Ненин, „Преписка између Павла Стефановића и Младена Лесковца”, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књига LVII, свеска 2, Нови Сад, 2009, стр. 425-434.

За следећа навођења, користе се уобичајене српске или латинске скраћенице, курзивом (*Исто, Ibid, Нав. дело, Op.cit.*).

6. Рукописе је потребно доставити у електронској и штампаној верзији у фонту Times New Roman програмског пакета Word Office 98 или новијег. Рукопис би требало да има само две висине слова: за основни текст рада 12 тачака, те две градације нижу висину слова за сажетак/апстракт, фусноте, списак литературе, резиме (10 тачака). Обим рукописа (огледи и расправе, прилози и грађа) ограничен је на 36000 словних знакова, а обим осталих прилога (прикази, осврти, коментари, полемике) на 14000 словних знакова.

Радове слати на адресу:
Филозофски факултет Универзитета у Нишу
Департман за српску и компаративну књижевност
Ђирила и Методија 2
18000 Ниш
Електронским путем на адресе
iarsic@filfak.ni.ac.rs или philologiamediana@filfak.ni.ac.rs

Уредништво

Рецензенти

проф. др Дубравка Срдановић Поповић

проф. др Горан Максимовић

проф. Љиљана Пешикан–Љуштановић

проф. др Драгиша Бојовић

проф. др Стојан Ђорђевић

проф. др Сава Дамјанов

проф. др Снежана Милосављевић–Милић

доц. др Ирена Арсић

мр Јован Пејчић