

Издавач

Филолошки факултет Универзитета у Београду

За издавача

проф. др Ива Драшкић Вићановић

Уређивачки одбор

проф. др Габријела Шуберт (Јена)
проф. др Томислав Јовановић (Београд)
проф. др Розана Морабито (Рим)
проф. др Радивоје Микић (Београд)
проф. др Весна Цидилко (Берлин)
проф. др Бошко Сувајцић (Београд)
проф. др Љиљана Бањанин (Торино)
проф. др Драгана Вукићевић (Београд)
проф. др Славко Петаковић (Београд)
проф. др Јеленка Пандуревић (Бања Лука)
доц. др Горан Радоњић (Никшић)
доц. др Наташа Станковић Шошо (Београд)

Главни и одговорни уредник

проф. др Предраг Петровић

Секретар

мср Валентина Тасић

Коректура

мср Бојана Антонић

Филолошки факултет Универзитета у Београду

ГОДИШЊАК

Катедре за српску књижевност са
јужнословенским књижевностима

за школску 2022/2023. годину

Година XVIII

Београд 2023.

САДРЖАЈ

Огледи и студије

Томислав Ж. Јовановић	
Слово о дванаест снова цара Шакиша у српским преписима	11
Јована М. Иветић	
<i>Једна наратолошка перспектива читања житијне иконе</i> <i>Стефана Дечанског зографа Лонгина</i>	37
Константин Д. Ађанин	
<i>Semantica Asquatica</i>	53
Хелена П. Арслан	
<i>Еротолошко читање приповетке Вертер Лазе Лазаревића</i>	71
Вељко С. Ивановић	
<i>„Ради ти, дијете, свој посао“: Литерарни одраз јасеновачког</i> <i>мартиринума у роману Трен 1 Антонија Исаковића</i>	89
Миломир М. Гавриловић	
<i>„Мит је осветљење” – утемељење митопоетике</i> <i>у есејима Миодрага Павловића</i>	125
Милан Д. Вурдеља	
<i>Интертекстуалност као имплицитна итеркултуралност:</i> <i>Компаративни методички приступ симболу књиге</i> <i>у Хазарском речнику М. Павића, Употреби човека</i> <i>А. Тишме и приповеци „Енциклопедија мртвих” Д. Киша</i>	149
Драгана М. Јовановић	
<i>Поезија Душка Трифуновића: Од Златног куршума до</i> <i>Великог спремања</i>	163
Немања З. Каровић	
<i>Словенска туга и рани поетички идеали</i> <i>(о „Тражењу речи” Љубомира Симовића)</i>	179
Јована Б. Сувајџић	
<i>„Сонет дрена пред цветање” Милосава Тешића</i>	205

Venturi

- Иван З. Праштало
*Песма повратка у збиркама Вука Стефановића Караџића
и Милмана Перија* 219
- Милица Р. Миланков
*Ресемантизација Микеланђелове Ноћи у
Дневнику о Чарнојевићу Милоша Црњанског* 249

Оцене и прикази

- Ана В. Вукмановић
Поетске трансформације исходишта 277
- Немања Ј. Радуловић
Вук у Латинима, преводиоци у тамном вилајету 283
- Немања Ј. Радуловић
Из историје митографије и о миту самом 287
- Предраг Ж. Петровић
О везама индијске и српске културе..... 293
- Маша Љ. Петровић
*Шта је мали златни век српске поезије завештао
авангардистима и послератним модернимистима?* 301
- Душица М. Мињовић
*Ново осмишљавање развоја ученичких вештина
у настави књижевности* 307
- Софија Д. Филипов Радуловић
Границе тумачења: о критичарима српске поезије 20. века..... 313
- Милица В. Ђуковић
Наративни мозаик Драгослава Михаиловића 321
- Милан М. Анђелковић
У светлу прве књиге: Запис у знаку идентитета..... 327

Књижевни излог

Љиљана С. Дукић

Књижевни излог 2022. – библиографија стручних ауторских монографија и приређених издања запослених на Катедри за српску књижевност са јужнословенским књижевностима за 2022. годину 333

Пројекти

Прва година Иницијативе „Разговори са Катедром” 349

Упутство за припрему рукописа 369

Огледи и студије

Томислав Ж. Јовановић*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 4. 09. 2023.
Прихваћен: 14. 11. 2023.

СЛОВО О ДВАНАЕСТ СНОВА ЦАРА ШАКИША У СРПСКИМ ПРЕПИСИМА

У раду се разматрају српски преписи *Слова о дванаест снова цара Шакиша*. Ово дело персијске књижевности познато је у четири целовита преписа: манастир Савина, број 29, Бодлеанска библиотека Оксфордског универзитета, сигнатура Canon. Lit. 413, Патријаршијска библиотека у Београду, број 343, Шафарикова збирка рукописа у Чешком народном музеју у Прагу, сигнатура IX H 16 (Š 19). Од два преписа остали су само невелики почеци којима недостаје целовит први сан цара Шакиша: Библиотека манастира Хиландара, број 98, Архив САНУ у Београду, број 147. Према блискости издвајају се преписи из манастира Савине и из Шафарикове збирке. Знатно краћи текст има препис из збирке Патријаршијске библиотеке. Уз рад прилажу се приређени текстови из наведених збирки осим недоступног текста из Бодлеанске библиотеке.

Кључне речи: српски преписи, цар Шакиш, философ Мамер, приређени текстови.

Слово о дванаест снова цара Шакиша припада књижевном жанру који је на граници између приповетке и питања и одговора. Сиже *Слова* врло је једноставан: Шахиншах, цар царева, уснио је дванаест снова и настојао да их разазна, али у томе није успевао. Тек када је срео књижника Мамера, то јест пророка Митру, једног од двојице највећих древних

* tomjovan1@gmail.com

иранских учитеља, снови су му један за другим протумачени. Будућност која се Шахиншаху предвиђала кроз тумачење снова је забрињавајућа, јер се наговештавају мрачна збивања, али уз утеху да ће се догодити ван цареве државе. Дело се својом есхатолошком природом приближава и пророчанским списима и доводи се у везу и са *Књигом о Заратустри*, која говори о другом великом иранском учитељу. Састав је из персијске књижевности преко грчког превода стигао у словенску традицију.

Слово је познато у јужнословенским и руским преписима, а међу њима и у неколико српских преписа. Најстарији од српских преписа потиче из XIV века и налази се у рукописној збирци манастира Савине са бројем 29, на страницама 70а–75б (даље скраћеница С). Из XV века потиче препис из Бодлеанске библиотеке Оксфордског универзитета са сигнатуром Canon. Lit. 413, који нам није доступан. Непотпуни препис из средине XVI века налази се у Библиотеци манастира Хиландара, број 98, на страницама 344а–344б (X). Из прве четвртине XVII века сачувао се препис који се чува у рукописној збирци Патријаршијске библиотеке у Београду, број 343, на страницама 454б–458б (II). У Шафариковој збирци рукописа у Чешком народном музеју у Прагу постоји препис из XVII века, са сигнатуром IX H 16 (Š 19), на странама 221б–226б (III). На прелазу из XVII у XVIII век настао је препис који није сачуван у целини и налази у Архиву САНУ у Београду са бројем 147, на страницама 69а–79б (A).

Од свих наведених српских преписа *Слова* објављена су до сада три. Најпре је Јиржи Поливка 1889. године приредио издање преписа из Шафарикове збирке (Polívka 1889). Пантелија Срећковић приредио је издање овог састава док је рукопис био у Москви под називом *Зборник митрополита Михаила* (Срећковић 1892). Рукопис је временом донет у Београд и сада се налази у рукописној збирци Патријаршијске библиотеке у Београду са сигнатуром 343. У новије време Анисава Милтенова приредила је издање преписа из манастира Савине (Miltenova 2011). Међу овим издањима једино издање А. Милтенов задовољава строже филолошке захтеве. У остала два издања начињени су одређени пропусти. У њима није означено шта су попуне текста код скраћених речи. Других врста пропуста знатан је број, тако да их нећемо наводити.

У досадашњим проучавањима *Слова* посвећена је знатно већа пажња руским и бугарским преписима. Повремено су у литератури ипак постојала занимања и за српске преписе.¹

¹ Рystenко 1905; Потапов 1928; Ђупкова-Заимова, Милтенова 1996; Милтенова 2013; Lourie, 2013; Mitani, 2018; Пичхадзе 2021.

Српске преписе одликује извесна варијантност. Већина њих има различит наслов: С: Сл(о)во· ѿ· бѣ· снѣхъ нже видѣ ц(а)рь шанкышь, П: Слово танкыша цара ѿ провиденню сновъ, Ш: Сл[о]во шакиша ц(а)ра. и сказание како виде бѣ сьновъ въ единъ ноцъ, Х, А: Слово· ѿ шакишоу· ц(а)роу. Њихови почеци такође се разликују. Тако С, П, А на почетку имају уобичајену формулу тражења благослова од старешине „Оче, благослови”, што је показатељ да се ово дело читало и у манастирима. У потпунијим варијантама указује се на почетку да је цар Шакиш из града Јерихона: П: Беше ва ерихонѣ ц(а)рь именовъ танкышъ, Ш: Бѣ ц(а)рь въ градѣ ерихонѣ, Х: Бѣ нико врѣме бѣше· никон бл(а)гочастивн ц(а)рь· въ градѣ ерихонѣ именовъ[ь] шакишь, А: Бѣ нѣкоѣ врѣме бѣше ц(а)рь нѣки бл(а)гоч(ь)стивъ въ градѣ ерихонѣ именовъ шакишь. У препису С изостављен је овај став тако да текст почиње речима И р(е)че ц(а)рь шакишьъ призовите ми пр(о)рокы да прор(е)коутъ· бѣ· сновъ нже видѣхъ въ снѣ. За цара се везује углавном атрибут мудрости: С: мoudри ц(а)роу шанкышоу· великомoudрѣиши, П: велики ц(а)рь танкышъ, Ш: мoudрын ц(а)рь шакиша тѣб[е] мoudрѣи нѣс(тъ) ник(то)же, Х, А: ѿт[ь] тебе ц(а)ре (А: ц(а)рь) нес(тъ) мoudрѣга ц(а)ра на землѣ. Философ Мамер окарактерисан је у кратким цртама, које недостају једино у С. У осталим преписима њему се придају следеће одлике: П: сретѣ мѣжа добра книжна и благоразумна философа именовъ мамерь, Ш: ѿбрѣте мѣжа мѣдра и книжника хитра именовъ[ь] мамерь, Х: ѿбрѣте чл(о)в(ѣ)ка мoudра и хитра именовъ мамерь, А: ѿбрѣте чл(о)в(ѣ)ка мѣдра именовъ мамира. Необично је што се име Мамир у А у трећем наврату, када почиње да тумачи први сан, појављује у понародњеном српском имену момиръ.

Царево саопштавање садржине првог сна подједнако је у свим преписима осим у С. Цар је у четири преписа видео „златан стуб од земље до неба” док се у С одмах прелази на тумачење а да се и није исказало шта је цар уснио. Тумачење првог сна могуће је пратити у целини само у С, П и Ш, док је у Х и А текст сачуван делимично. Најобимније философско казивање о овом сну налази се у Ш. У њему на крају тумачења долази део који не постоји у С и П: и проидѣтъ дал'на места вса и в[ь]дѣтъ ии[ь] близъ. и вѣтх[и] ѿбичан из'менить се в(ь)сь и мачы прѣкратѣтъ се. и потом[ь] вдалитъ се мирь. Са друге стране, у Ш не постоји став у коме се наводи да ће се појавити репата звезда, док се она помиње у С (ѿпашита з'вѣзда) и П (ѿпашата звезда). Такође у Ш не постоји део о невољама које ће задесити старије, који је у С исказан речима старьць въ безоуми боудѣтъ себе, док је у П донекле измењен: и старци навждше себе.

Поређењем преписа С, П и Ш од другог до дванаестог сна уочава се знатно краћи текст код П у односу на остала два. Осим тога, међу њима постоје одређене разлике. Када цар саопштава овај сан, садржинска ми-моилажења су следећа: С: видѣхъ срѣбро висещи· ѿт[ь] землѣ до н(е)в(е)сь, П: видѣхъ

от[ъ] небесъ до земли висещъ сребръ, Ш: видѣх[ъ] сѣръ вѣрсь висещъ от[ъ] н(е)б(е)сь до земли. Уочава се да су С и П блиски по томе што се у њима помиње *сребро*, а у Ш *сер убрус* (сиви убрус). До сада је у литератури показано да је ова синтагма настала неразумевањем израза сырѣ брухѣ (сиров стомак).²

Мамерово тумачење трећег сна веома је скраћено у П. У њему нема делова које налазимо у С и Ш:

С	Ш
<p>вси людїи е[оу]доу лицемери вси начнѣтъ скаредьно житы ник[то]же рода своего възнищеть. ѿ(тъ)ца и матѣрь въненавидеть. женоу си си (Sic!) възблѣубить. (Sic!) и род[ъ] си възненав[н]днть и ви (Sic!) жена м[а]да мѡужа си възбнты. оставитъ си ѿ(тъ)ца и м(а)т(е)рѣ и последствѡиетъ мѡужа лѡубебещи (Sic!) мѡужа своего и друта свое(го) ѡбрѣщеть. милешн того. и забѡдетъ прѣваго при последнѣнедѣ мѡужи. ѿ(тъ)ца и м(а)т(е)рѣ. тогда въ четирн тисѡцихъ. женѣ не ѡбрѣщеть се ни єдина ч(н)ста ѿт[ъ] нихъ.</p>	<p>и вси людїи е[ш]дѣтъ лицемери. и в[с]и начнѣтъ скаредьно жити. и ник[то]же възнищеть своих[ъ] сьроднникъ. и ѿ(тъ)ца и м(а)терѣ възненав[н]днть. а свою женѣ възлюбить и с[в]он родѣ забвдѣть. и жена м[а]да мѡжа полвчнвѣшн оставит ѿ(тъ)ца и м(а)терѣ, и послѣднѣетъ мѡжоу своему. да канко любещн мѡжа своего. и пакы много ѡбрѣщеть любазненшаго. и мѡжа своего забвдѣть. и прилепнть се послѣднѣмъ мѡужѣ. и мѡжа радѣ забвдѣть ѿ(тъ)ца и м(а)терѣ и с(ъ)ни и дашеры тѣк[мо] прилепнт се мѡжѣ своему. и тогда въ четирн тисѡце женѣ не ѡбрѣщеть се ни єдина чиста.</p>

У царевом казивању четвртог сна говори се у сва три српска преписа о томе како је *орло* давао старој кобили траву и да је ждребе пред њом рзало. Иако су у сновима могући спојеви најразноврснијих могућности, као и оваква слика са орлом који храни кобилу, ипак је у питању неразумевање у словенском преводу. Настало је одступање од речи *ор* (оръ) у значењу *коњ*, тако да је навођење датог сна у С, П и Ш веома слично и са погрешним помињањем орла:

С	П	Ш
<p>видѣхъ староу кобилѡу съ жд[р]бестель: ѡрель брони наскоубъ тревоу дашаше ѡсти кобеле а ждрѣбе не дрѣжаше.</p>	<p>видѣхъ старѡ кобилѡ са ждрѣбестель и ѡрлѡ наскѡбъ травѡ дашаше ѡсти а ж(д)рѣбе хрѣжаше</p>	<p>видѣхъ старѡ кобилѡ съ ждрѣбестель[ъ]. и ѡрла чр[н]на скѡбещѡ травѡ и вѡлагаше прѣд[ъ] кобилѡ да ѡстѣ. а ждрѣбе рѣзаше.</p>

На ово неразумевање преводиоца указао је својевремено Јиржи Поливка (Polívka 1891: 156).

² Lourie 2013: 495–496; Милтенова 2013: 374; Пичхадзе 2021: 48.

Тумачење четвртог сна доноси нове разлике међу преписима. У П је опет изостао део који се донекле разликује пре свега у обиму код С и Ш:

С	Ш
<p>м(а)ты же начнѣтъ стрѣшнѣ стидѣши се да не соутѣ нек(ѣ)то такоже сестра сестрен. и снахаха (Sic!) свѣкра свѣкрвоу не срам(ѣ)лають се.</p>	<p>а м(а)ти начнѣтъ стрѣшнѣ стида ради да к'то не з'рнѣтъ. и тогда снахѣ начнѣтъ не стидѣти с(ѣ) свек'ровѣ ни свекр'вѣ своних[ѣ]. и въ тождѣ врѣме жени начнѣтъ чуждинѣ мѣжи своним[ѣ] р[о]домъ нарѣквѣтъ. и пакы послѣждѣ обанчнт' се еѣ мѣжѣ. и тогда от[ѣ] тисвѣце д(ѣ)вици въ то врѣме не обрѣщѣтъ се тиста ни једна. да посагнѣтъ се д(ѣ)вою. и въ себѣ неваз'дрѣжьна бвдѣтъ. и мѣжем[ѣ] сама се нвднтѣ.</p>

Последњи став Философовог одговора у том сну говори о томе до ког узраста се неће наћи „чиста девица”. У С и Ш то одређење сеже до седме године до ·ѣ· лѣт[ѣ] / по ѣ·мѣ летѣ, а у П оно се мери осмом годином: осмолѣтна девица.

У оквиру тумачења шестог сна философско излагање има неједнак обим. Препис П одликује се знатно краћом садржином у односу на С и Ш:

С	П	Ш
<p>нѣ разроушають илненна ради и пище ради. вѣмѣтають д(оу)шоу свою въ огньнѣ вѣчннѣ слави ради и пища въ зло мѣтаюши д(оу)шоу свою и заблѣлаваюши (Sic!) прѣд[ѣ] вольтаремъ и от[ѣ]рекоше се въ жизнь соуѣтнаго свѣта и б(о)гат(ѣ)во льжьнаго иво въ мире соуши. пате мира соушѣ боудетъ сребролоубьць. кланушѣ се начьноутѣ прѣстоупатни ан(ѣ)г(ѣ)льски образъ и влад[ѣ]коу понраюши илненна ради самн соуѣрекоше се илненна жнз'нѣ соуѣтъѣтнаго (Sic!) свѣта.</p>	<p>развѣдн начнѣтъ разарати илненна ради на поставѣ и пакы придѣтъ ва аети свое они же не ваздатн хнмѣ намѣтающе свое д(ѣ)ше ва оганѣ кланше се не вели илненн своего.</p>	<p>ни по законѣ ходѣще и бвдѣтъ зчѣннѣ их[ѣ] мрт'во. понеже ннѣхъ добрѣ зчѣше а самн добра не творѣще. илненна ради и пищѣ. сѣмѣтающе дѣше свое въ оганѣ вѣч'ннѣ. слави радѣ телес'ннѣ забнвающе б(о)ж'ю заповѣдѣ. пон(ѣ)же пр'вѣе оны прѣд[ѣ] вольтарем[ѣ] от[ѣ]рѣквѣше с(ѣ) свѣтънаго свѣта и богатаствѣва ласт'наго. и пакы оны пате въсех[ѣ] мнр'танѣ б[ѣ]дѣтъ срѣбролоубьци. и начнѣтъ клетн се и пакы клет'вѣ прѣствпати. и агг(ѣ)льскы образѣ начнѣтъ смѣ[ѣ] попирати въ калѣ. падѣннѣм[ѣ] и богатаствѣвом[ѣ] и клет'вопрѣствп'лениемъ.</p>

Седми сан углавном је уједначен у сва три преписа. У завршници тумачења осмог сна у С и П грешници се покајнички обраћају у првом лицу јединине док је такав став у Ш обликован у трећем лицу множине:

С	П	Ш
Вь то вѣрѣ О именови томъ събранннѣмъ лѣсть еи кѣгда богатство· поговѣте и въсп'лают' се· тако съгрѣшихомъ събираючи се б(о)гатство· иже не не (Sic!) не соутъ съ собою въ гробъ.	да егда погвѣити е вѣдетъ ица плачъ онедѣ а не ѿ гресехъ· тако тако сагрѣшихомъ стежавши нхъ.	да кѣгда погвѣте богатаство вѣдѣтъ иц[ъ] плачъ. а грех[ъ] сконх[ъ] не плачѣтъ се пон(е)же съ грѣхом[ъ] събравше богатаство.

У деветом и десетом сну дошло је у П до измене редоследа у односу на С и Ш. Наводимо царево казивање деветог сна из С и Ш и какво се налази у П у десетом сну:

С	П	Ш
Р(е)че ц(а)рь видѣхъ много боляръ да дающе делательмъ Ови золото а друзи злѣ серебро· ни иже дѣлатели паки придоше вѣзети полога своего и не обрѣтоше ничесоже.	Рече царь видех[ъ] множ(а)ство боляръ дающе делательмъ дела золото и серебро и принети просеце своего и не вазеше ничесоже.	рѣч(е) видѣх[ъ] многне болярѣ давающе делательм[ъ] овы золото овы сребро. овы ризи. паки придоше къ ним[ъ] просеце своего положенна. и не обрѣтоше ничесоже.

Мамерово тумачење овако изнетог сна уз извесну подударност С и Ш са П доноси и другачија решења. Она се нарочито огледају у језгровитијем излагању у П:

С	П	Ш
р(е)че мачеръ кѣгда придѣ зло то вѣрѣ б(о)гати люд[и]е придѣтъ на ино место прѣдающе илѣнне свое на съхранение они жѣ сншеть тако илѣнни прѣдаваю нимъ и вѣлаьлди (Sic!) възбрѣдоуютъ се и кѣгда придѣтъ вѣзети положенна лѣна своего· Онь же не вѣздаеть илѣ· вѣметающе д(оу)шоу свою въ Огнь вѣтннн· клънеще се не вѣмъ положѣнна твоего брата цю илѣшнн.	рече мачеръ егда придетъ то зло вреде последне богати людне предадѣтъ илѣнне свое на поставѣ и паки придѣтъ вѣзети свое они же не вѣздаю илѣ вѣметающе свое д(с)ше ва цѣкк вѣтнню клъннше се не вѣди илѣнни твоего.	рѣч(е) мачеръ егда придѣтъ тоу злоу вѣрѣ. богати людне предадѣтъ илѣнне свое илѣнн[ъ] людѣмъ на саблюдѣнне. они же егда вѣзѣдѣтъ и вѣзѣрадоуютъ се вѣл'и. тако довтѣтъ дають илѣ[ъ]. да егда придѣтъ просеце положенна своего. они же вѣметающе д(с)ше свое въ вѣтннн огань. и начнѣтъ клѣти се г(аго)лоюще. тако не з'наю илѣнни твоего и не вѣл[ъ] что г(аго)лѣшн.

Десети сан у С/Ш одговара садржински деветом сну у П. У изношењу царевог сна блискији су П и Ш док је у С дошло до извесног неразумевања садржине:

С	П	Ш
Р(е)че ц(а)рь видѣхъ многообразъни сълезъше злообразънниѣ по зем'ли ходещи.	Рече ц(а)рь видехъ ствѣнъ висока и мнози по немъ слезоше на землю и ходещи о образни.	рѣч(е) ц(а)рь видех[ъ] много стѣны слез'шесѣ се. и ходѣще по земли злообраз'нии свѣце.

У једанаестом сну постоје одређене разлике. Оне се огледају у недоречености код царевог казивања сна у П. Док се у П и Ш наводе сунчеви венци, у С они су месечеви (лоуни веньць):

С	П	Ш
Р(е)че ц(а)рь видехъ ·ѣ· деви въ единому врьствѣ ·съ лоуни веньць носеще на главахъ бл(а)гоухаше и въ роукахъ бл(а)гоухающи цвѣтъ носещи и бе яко вонѣ б(о)жьа дръжаниа ихъ.	Рече ц(а)рь виде ва единъ врьствѣ ·слатне венце носеще ино зрочно ино различно.	рѣч(е) ц(а)рь видех[ъ] ·ѣ· д(ѣ)вице въ единъ врьствѣ. носеще сл'нат'ниѣ веньце на гл[а]вахъ своих[ъ]. и бл(а)гоуханниа цветы въ рвах[ъ] их[ъ]. и бѣ ако вона бл(а)гоуханниа др'жаниа их[ъ].

У тумачењу једанаестог сна постоје релативна слагања код сва три преписа, осим што у Ш завршница има проширење:

а егда богати научеть г(а)голати аще и вел'ди свѣтъ безъм[ъ]на словеса его то его послашают. и рѣквѣтъ подл'ти коларинъ г(а)голетъ. и мѣдра его сът'ворѣтъ богатаствѣа радї. а звога и мѣдра ни въ ч'тоже.

Дванаести сан показује већу подударност између С и Ш уз различите завршнице. Код С Мамерова образлагања шира су неко код друга два преписа. Препис Ш има осврт на философско опраштање са царем чега нема у С и П. Јединствено је непосредно обраћање верницима и позивање на узоран живот у П. Завршнице сва три преписа показују другачија окончања:

С	П	Ш
<p>нѣс(тъ) бо било понести иѣнниа въ гробѣ· нъ такоже створише· прѣжде оубрѣли соутъ на б[оу]доушииѣ вѣце сп(а)сении оны и мѣнииѣмъ свонимъ· к'секои заповеди б(о)жыиен послужилие и· а ни богатыствомъ ни послужихомъ· г(лаго)люще да б(о)гаты боудѣмъ· а словеса б(о)жыиа не поленюхомъ г(лаго)люще пр(о)рокъ съ(би)раиетъ· члов(ѣ)къ· а не вестъ комоу събираиетъ· нѣс(тъ) бо било иѣнниа понесты въ гробъ и въсплачетъ· се г(лаго)люще о горе намъ грѣшныкомъ прѣльстывышымъ се льстыю днаволю· и начнутъ г(лаго)лати друугъ къ друоу кстѣ лии комоу трѣбе иѣнниа· да бихомъ раздѣлилы: б(о)гоу сл(а)ва·</p>	<p>братне добро естъ милостинно збогидъ давати нежелан тѣже иѣнниа приобрести понеже братне да звестное намъ вѣдетъ нест бо никоимъже тачю понести иѣнниа са собою на оии светъ такмо что сатворити· на селъ свете то на васелъ вѣце обрешетъ погублаен богатаство чловекъ· а словеса б(о)жыиа не поленюще васака себи свое иѣнниа б(о)гъ нашемы слава и држава чаетъ и поклонанне са оцелъ и светимъ дхомъ и н[и]ниа и присно и ва веки векомъ аминъ·</p>	<p>и на бр(а)та своего не браждви· и иѣнниа своего да не храниши· нъ да растакаиши да не вѣдѣ ты· здав'ление твои д(в)ши· пон(е)же нѣс(тъ) понесты иѣнниа своего съ собою въ гробъ· и по снх(ь) поклонн се мздрѣн книж'никъ мамерь ц(а)рв шакушъ· и рѣч(е) сѣ провидѣниие и та'кованни снх(ь) новъ свздѣтъ се въ последьни д(ь)нѣн· б(о)гъ нашемы сл(а)ва ва веки и веком[ь] аминъ·</p>

Поред наведених неслагања између С, П и Ш, постоје и неке појединости које показују углавном већу блискост С и Ш наспрам П. Ове појаве најчешће су синонимске природе. Наводимо их у поретку С : П : Ш:

свдъ : сасвдъ : свдъ; творитъ : — : сатворитъ; скоупостън радн : — : сквспосты радѣн· и браш'наа радн; кнпешин кропитъ : кнпешен кроплаше : кѣпеше и прѣлиеваше с(е); и вода же Особъ врешеше : а вода о севи кнпеше : а вода самла о сеѣѣ враше; боудѣтъ· ѣ· б(о)гата : вѣзѣтъ богати са богатидн : б[с]дѣтъ ѣднини людие богати; призиваиетъ : призиваетъ : зокетъ; послуюшинтъ : послышаюши : слишетъ; мишаѣиши : мислиши : садис'лны; много керен : множаство ерѣха : множаство поповъ; въгрѣзнуоувъше : згрѣзнувши : оугрѣзънвъшнх[ь]; плакавъ се : плачши : въпниошнх[ь]; въметають : наметаюше : съметаюше; съпрѣды : напредъ : напредъ; съзаци : задъ : назадь; ·ж'тисоушное врѣме : зло време : злое врѣме; не по правоу соудетъ : свднти неправедно : не свдет по правди· нъ по кривдѣ; по мнтоу : по мзаци : мнта радѣ; смр[ь]ты не подиш'лаюше : самртн подинаюше : самртн подинаюше; мнто възидлаюше : зидлаюше мзаци : мнто възидлаюше; прндѣ ог'нь с (не)в(е)сь : прнде санъ са небесъ : сынде огань съ н(е)в(е)сь; и быс(тъ) тако и прахъ : — : и быс(тъ) тако прах[ь]; коупци : — : клевет'ници; въстежоутъ : стежаетъ : ст(е)жетъ; полога : — : положенниа; на съхраненниа : на поставъ : на саблюдѣниа; положѣнниа : иѣнниа : иѣнниа; мздоуемъци : мнтоумци : мзаци; льжипророцы : — : лажег(лаго)лнкы; възъвраздоуѣтъ : — : въз'ненав[н]днтъ; н(е)богъ : — : збогъ; тескъна о'чеса : санне очню : тес'на о'чеса·

У основи невелико дело *Слово о дванаест снова цара Шакиша* показује сву сложеност посведочену у српским преписима. Варијантност је очигледна и она носи обиље текстолошких појединости чије порекло сеже до ранијих преводилачких и преписивачких токова. Иако није богато,

српско рукописно наслеђе овог дела предочава слику каква је донекле блиска са осталим словенским преписима, али указује и на другачија решења. Стога прилажемо приређене текстове три целовита српскословенска преписа (С, П и Ш), као и одломке са почетака преписа Х и А.

ЛИТЕРАТУРА

Lourie 2013: В. Lourie, „The Slavonic Apocalypse The Twelve Dreams of Shahaisha: An Iranian Syriac Reworking of a Second Temple Jewish Legend on Jambres”, in: *Сборник статей к 90-летию Владимира Ароновича Лившица*, Ст. Петербург, стр. 481–507.

Miltenova 2011: А. Miltenova, „Tale of The Twelve Dreams of King Shahinshahi”, у: V. Tăpkova-Zaimova, А. Miltenova, *Historical and Apocalyptic Literature in Byzantium and Medieval Bulgaria*, Sofa, стр. 445–449.

Милтенова 2013: „Сказание о двенадцати снах царя Шахиншахи: новые данны”, *Христианский востокъ*, 6, (XII), Нова серија, Москва, стр. 362–377.

Mitani 2018: К. Mitani, „The Twelve Dreams of King Shahaisha: Comparison of early Russian copies and the South Slavonic tradition”, *Comparative and Contrastive Studies in Slavic Languages and Literatures. Japanese Contributions to the XVI International Congress of Slavists*, Belgrade, August 20–27, 1, стр. 1–29.

Пичхадзе 2021: А. А. Пичхадзе, „К реконструкции текста *Сказания о двенадцати снах царя Шахаиши*”, *Slověne*, Vol. 10, № 1, Москва, стр. 41–56.

Polívka 1889: Gj. Polívka, „Dvanajest снова cara Šahinšaha. Opisi i izvodi iz nekoliko jugoslavenskih rukopisa u Pragu”, II, *Starine JAZU*, XXI, Zagreb, стр. 187–194.

Polívka 1891: Gj. Polívka, „Jošte dvanajest снова cara Šahinšaha. Opisi i izvodi iz nekoliko jugoslavenskih rukopisa u Pragu”, XIV, *Starine JAZU*, XXIV, Zagreb, 155–160.

Потапов 1928: П. Потапов, „К литературной истории *Сказания о 12 снах Шахаиши*”, *Сборник в честь А. И. Соболевского*, Сборник ОРЯС, СІ, № 3, Ленинград, стр. 120–129.

Тъпкова-Заимова, Милтенова 1996: В. Тъпкова-Заимова, А. Милтенова, *Историко-апокалиптичната книжнина във Византия и в средновековна България*, София.

Рыстенко 1905: А. В. Рыстенко, „Сказание о двенадцати снах царя Мамера в славяно-русской литературе”, *Летопись Историко-филологического общества при Новороссийском университете*, 13, Одесса, стр. 23–164.

Срећковић, 1982: П. Срећковић, „Неколико српских споменика. Зборник митрополита Михаила”, *Споменик Српске Краљевске академије*, 15, Београд, стр. 28–30.

Tomislav Ž. Jovanović

THE TALE OF THE TWELVE DREAMS OF EMPEROR SHAKHAISHI
IN SERBIAN COPIES

Summary

The paper deals with Serbian copies of *The Tale of Twelve Dreams of Emperor Shakhaishi*. This work of Persian literature is known to exist in four complete copies kept at: the Savina Monastery (no 29), the Bodleian Library of Oxford University, signature no Canon. Lit. 413, the Patriarchate Library in Belgrade (no 343), Šafarik's collection of manuscripts at the Czech National Museum in Prague, signature no IX H 16 (Š 19). There exist two copies containing only small introductory segments, lacking the whole of the first dream of Emperor Shakhaishi: at the Library of the Chilandar Monastery (no 98), and at the Archive of the Serbian Academy of Sciences and Arts (no 147). In terms of closeness, the manuscript copies from the Savina Monastery and from Šafarik's collection stand out. The copy kept at the Patriarchate Library contains a considerably shorter text. Along with this paper, we append the edited texts from the collections referred to above, with the exception of the text from the Bodleian Library, which is inaccessible.

Key words: Serbian manuscript copies, Emperor Shakhaishi, the philosopher Mamer, edited texts.

Манастир Савина, број 29

(70а) Сл(о)во· ѿ ·ѿ· снѣхъ иже видѣ ц(а)рь шанкышь·

Ѡ(ть)че· бл(а)г(о)с(ло)ви·

И р(е)че ц(а)рь шанкышь· призовите мн пр(о)рокы да прор(е)коуть· ѿ· сновъ иже видѣхъ въ снѣ· и приидѣ маламерь· пр(о)рокъ и р(е)че моудри ц(а)роу шанкышоу· великомудрѣнши тебе нѣс(ть) дань ни единь ѠТ[ь] сновъ снѣхъ иже видѣ· и поемьшоу керихоноу ц(а)роу иже явнѣтѣ столи злати· тогда грѣде злое то врѣме· еже рекомо въ последнѣнне д'ни ѠТ[ь] вѣстока с(ль)н(ь)цоу до запада и боудѣ много з'ло по в'се гр[а]дѣн· моужниѣ жены не имоуть чѣда чиста ср[ь]дѣца ни мисли добрѣ члов(ѣ)комь на ср[ь]д[ь]цы· б(о)жынею заповѣди не хранеть дроугъ дроуга· врази б[оу]доуть· || (70б) ц(а)рь на ц(а)ра встанеть· старыцъ въ безоуми боудѣтѣ себе· въ то врѣме боудѣтѣ кзникомь добротвоєниє (Sic!) деломь врази кр(ь)сцени оумножет се зло творѣще а добра ни мало законоу зчеши· а по за(ко)ноу не ходещи а сами не твореть и боудеть градъ (Sic!) д(ь)ны прѣвратъ се зима боудѣтѣ срѣд[ь] лета хоте члвчвыцы (Sic!) сеаты и слазнетъ се Ѡ врѣмени томь а не разоумехоу много бо сееть а мало жьнештъ· земле мьздоу вьсощеть· аще не боуде зноа· то плодъ не боудѣтѣ хищенниа ради члов(ѣ)ча дроугъ дроуга прѣстанеть лоубиты· то га Ѡ(ть)ца и мат(е)рь не помнеть ни починуоють· ни род[ь] ближнихъ ѠТ[ь] своего рода низидеть въ ннѣ родъ Ѡтнѣтѣ и новь къ валъ боудеть и женоу помнѣтѣ ѠТ[ь] блондъницъ· и Ѡ(ть)ца и матеръ не срамьлю се· тогда въ то врѣме ратаніє и к'не||зи (71а) б[оу]доуть и въ то врѣме вѣтъхи Ѡбичан прѣстанеть Ѡпашита з'вѣзда явнѣтѣ се·

Сонь ·ѿ·

Р(е)че ц(а)рь· видехъ срѣбро висещи· ѠТ[ь] зем'ле до н(е)в(е)сь·

р(е)че маламерь слнши ц(а)роу шанкышоу се азъ повѣмь ты· егда приде злое то време и в'сѣмь мире· прѣстанеть вѣтъхи сздь родъ в'си б(о)жнѣ врѣмене оук'лонитѣ се а не творитѣ ныкто добро скоупостъ ради· ѠТ[ь] рода своего· низидеть и дроуго въ свонх[ь] ѠТ[ь]лоучитѣ се· твждинждихъ (Sic!) люден· прилепитѣ се прьвоу лоубо(в)ь свршеша чюждыми съ свршашае (Sic!) а скон свонхъ забвдеть·

Сънь ·ѿ·

Р(е)че ц(а)рь видехъ ·ѿ· котлы кипещини· въ единомь масломь а въ дроугземь лон· а въ трѣтнемь вода масло кипещини кропитѣ въ лон· лон же въ масло и вода же Ѡсобь врешеш·

р(е)че маламерь (Sic!) слнши ц(а)роу шанкышъ· || (71б) се азъ ти повѣмь· егда приде зло то врѣме и боудѣтѣ ·ѿ· б(о)гата въ единомь мѣстѣ а единь оуб(о)гъ и б(о)гата и б(о)гата призиваетѣ а оуб(о)гъ Ѡ себе страждеть Ѡ тын не имать нищо вьси лоудне б[оу]доу лицемерни вьси нач'ноуть скаредьно жыты ник'тоже рода своего възищеть· Ѡ(ть)ца и матѣрь вьненавидеть· женоу си си (Sic!) въз'блoubитѣ· (Sic!) и род[ь] си въз'ненав[н]дитѣ и ви (Sic!) жена м[а]да моужа си въз'внты· оставитѣ си Ѡ(ть)ца

и м(а)т(е)рѣ и последьствоуиеть люжа лоубебешы (Sic!) моужа своего и друуга своє(го)-
оверѣцетъ. мнлешн того. и завоудеть прьваго при последьнѣнемь моужни. о(т)ьца и
м(а)т(е)рѣ. тогда въ четири тисоуцихъ. женъ не оверѣцетъ се ни єдина ч(и)ста о(т)ъ нихъ.

сонь ·ѧ·:

Р(е)чє ц(а)рь. видѣхъ староу кобилоу кобилоу (Sic!) съ ждр[р]еветемь: || (72а) орьель
бронь наскоубъ тревоу дааше іасти кобеле а ждрѣе к дръжаше.

р(е)чє мамерь слиши ц(а)роу шанкышоу ягда приде злоє то врѣме м(а)ты дещере
да дасть на блюдь своєго рад[и] грѣтана да се би наситила. м(а)ты же начнѣтъ стрешти
стидѣши се да не соутъ нек(ь)то такоже сестра сестрен. и снахаха (Sic!) свѣкра свѣкръвоу
не срам(ь)лають се въ то врѣме ни д(ѣ)в(и)ца не оверѣцетъ се ч(и)ста до ·љ· лѣт[ь]:

сонь ·ѣ·:

Р(е)чє ц(а)рь видехъ коучькоу лежешн на г'нонши и шеньци лаю лежешн въ чрѣве єи
р(е)чє мамерь слиши ц(а)рю ягда приде з'лоє то врѣме родитиель (Sic!) начнѣтъ
оучити чѣдъ своихъ доброу законоу бл(а)говѣрьнъ они єго не послоуишнть (Sic!) нъ
оукарають. и г(ла)голоуѣтъ ємоу старъ єси що не мншлѣєши ч'то г(ла)голешн. онъ же
оусрамнть се и оумлкнть срама рад[и] людьска не г(ла)голетъ:

сонь ·ѝ·:

(72б) Р(е)чє ц(а)рь. видѣхъ м'ного єрен выгрѣзноувъше въ калъ. и горько (Sic!)
плакавъ се не могоуши изъ кала излѣсти

р(е)чє мамерь. слиши ц(а)роу ягда придѣ злоє то врѣме патриарьси єп(и)споукоупниє.
(Sic!) и п(о)пови начт'ноутъ (Sic!) люди оучитити (Sic!) доброу законоу бл(а)говѣрьноу
а сами не творетъ. нъ разроушають илєнни ради и пище ради. вылетають д(о)ушоу свою
въ огнь вѣчнн слави рады и пища въ зло метаюши д(о)ушоу свою и забл'лаваюши
(Sic!) прѣд[ь] олтареми и о(т)ъ[р]екоше се въ жизнь соук'тнаго свѣта и в(о)гат(ь)во
льжьнаго нео въ мире соуци. паче мира соушѣ боудеть сребролувьць. клануше се
начноутъ прѣстоупати ан(ь)г(е)льски ообразъ и влад[ь]коу попираюши илєнни ради
сами о(т)ъ[р]екоше (73а) се илєнни жнз'нъ соук'тєтьнаго (Sic!) свѣта:

сонь ·ў·:

Р(е)чє ц(а)рь видехъ конь зело краснь. іадоуши травоу. съ д'вѣма главами єдина
глава съпрѣды а друуга съзади.

р(е)чє мамерь слиши ц(а)рю шанкышоу ягда придѣ ·љ·-тисоуциноє врѣме к'нези и
соуднє. и єпискоупнє не по правоу соудетъ. нъ по мнтоу в(о)га не боєше се. и смр[ь]ты не
подиш'лающе ни грѣхъ своихъ о(т)ъ[р]екоше се въ жизнь мнто възнлающе. д(о)ушоу свою
выметающе въ огнь вѣчнн и въ тьмоу кро(м)еш'ноую єгоже не понесоутъ съ собою въ гробь:

сонь ·и·:

Р(е)чє ц(а)рь видехъ по в'сен вьселєннєн расипано каменнє и бисерь и вєнцн ц(а)р(ь)ства
ты разлнчнн. и придѣ о(г)нь с (н)е(в)є(с)ь. и пожеже в'се и || (73б) быс(ть) іако и пр'ахъ

и р(е)чє мамерь. слиши ц(а)рю ягда придѣ злоє тон врѣме и вьси ч'лов(ѣ)ци коупци
боудутъ. и богати и оубози в'си съ льжею и клетъвою вьстежоутъ богат(ь)ство м'ного ни

Б(ог)оу слоужеть. ни д(оу)ши своен. ни оубогу обрадодоужють (Sic!) въ то врѣме ѿ илени томъ събраньнимъ льсть юи югда богатство· погоубеть и въсп'лачют' се· яко съгрѣшихомъ събираючи се Б(о)гательство· иже не не (Sic!) несоутъ съ собою въ гробь·:

Сонь ·ѣ·:

Р(е)че ц(а)рь видѣхъ много боларь да дающе делательмъ ѿви злато а друззи злато сребро· ни иже дѣлатели пакн придоше възетни полога своего и не ѿбрѣтоше ничесоже·

р(е)че мамерь югда придѣ зло то врѣме Б(о)гати люд[и]е прѣидѣтъ на ино место прѣдающе илѣнни (74а) свое на съхранение они жѣ слышетъ яко илениа прѣдаваю илѣ и вѣльбыи (Sic!) възвradoужють се и югда придоутъ възети положенниа моя своего· Онъ же не въздаеть илѣ· вылетающе д(оу)шоу свою въ Огнь вѣчни· кльнице се не вѣлмъ положенниа твоего брате цо ищешни·

Сонь ·ї·:

Р(е)че ц(а)рь видѣхъ многообразни сълезыше злообразьни· по зем'ли ходещи р(е)че мамерь югда придѣ злое то врѣме и боудѣтъ (Sic!) въсемь мирѣ неистовьство въ (Sic!) и ходѣще стени прѣльстытъ льжею и клетвою и величающаюцини (Sic!) се·

Сонь ·лї·:

Р(е)че ц(а)рь видѣхъ видѣхъ (Sic!) ·ї·· дѣви въ юдиноу врьсть· съ лоуни веньць носеще на главахъ бл(а)гоухаше и въ роукахъ бл(а)гоухаючи цвѣтъ носещи || (74б) и бѣ тако воне Б(о)жыа дръжаниа сихъ

р(е)че мамерь слышы ц(а)роу шанкышоу· югда придѣ злое то врѣме Б[оу]доу в'си чл(о)вѣци скоупи· мьздоюемьци· льжипропроцы не боуде въ семь мнре права г(лаго)ла м(а)ты възненавидѣтъ чедь своихъ оуне ихъ мртвѣхъ видеты брат[ъ]· бр[а]та възввраждоужеть 8 н(е)богъ моужь р(е)четь моудро [сло]во сл(о)во онихъ него послушають ихъ· и людраго творить г(лаго)люще боларинь говоритъ и мьдраго творить и рѣкоутъ добре рече

Сонь ·бї·:

Р(е)че ц(а)рь видѣхъ множество люден· илюци тескьна ѿчеса а власни остры а нокыти соуще соурови бехоу слоужещи днаволоу·

р(е)че мамерь слыши ц(а)роу югда придѣ зло то врѣмѣ богати попероутъ оуб(о)гыхъ на зем(ь)ли насильныицмъ· (Sic!) и метежъ встанеть много· и тако г(лаго)лоутъ мнози поч(ь)то не оумрехомъ да бисмо се || (75а) <тог>о врѣмене не дочекали ны сихъ д(ь)не(хъ) и коньчнихъ· и начьноутъ плакати г(лаго)люще ѿ блазе валь оумѣрьше п(ре)ждѣ сихъ д'ней не видесте· добро тво(ре)щен д(оу)ше своен сп(а)си соутъ Огнь не победитъ ихъ· иже кесть оуготованъ намъ грѣш'никомъ они же именьицмъ своимъ· Б(ог)оу же послужили д(оу)ши своен· милоюще оубоги <д>а не храниши илениа своего <и> оуб'огни мь раздавахоу· нѣс(тъ) во вило понести илениа въ гробь· нь якоже створише· прѣжде ѿбрѣан соутъ на Б[оу]доущимъ вѣце сп(а)сенни они илѣнницмъ своимъ· в'секои заповеди Б(о)жыи послужили и· а ни богатьствомъ ни послужихомъ· г(лаго)люще да Б(о)гаты боудѣмъ· а слова Б(о)жыа не поменухомъ г(лаго)люще пр(о)рокъ съ(бн)раеть члов(ѣ)къ· а не вѣсть комоу

събнрають· нѣс(тъ) бо било именованна понеллсты (75б) въ гробъ и въсьплачѣт' се г(лаго)люще
 о горе надъ грѣшныкомъ прѣльстывъшымы се льстыю днаволю. и нач'нуотъ г(лаго)лати
 дроугъ къ дроугу юстѣ лии комоу трѣбе именованне· да вихомъ раздѣлилы: б(ог)оу сл(а)ва

Београд, Патријаршијска библиотека, број 343

(454б) Слово танкиша цара о провидѣнню сновъ

Бла(г)ослови оуче

Беше ва еришнѣ ц(а)рѣ именованъ танкишъ и виде ва единъ ноцѣ бѣ сновъ и беше
 печаланъ село· и не беше да кто раздрешитъ ема ка(ко)вн его да звестъ сот[ъ] него· и
 срете мѣжа добра книжна и благоразумна философа именованъ мамеръ· и начѣтъ ц(а)рѣ
 г(лаго)лати ема и рѣхъ рече ема видекъ единъ ноцѣ бѣ сновъ

Рече ема мамеръ каковъ санъ ѿ виделъ еси царъ.

Р[ече] ц(а)рѣ видехъ стапъ златанъ сот[ъ] земле до небесъ·

рече мамеръ велики ц(а)рѣ танкишъ снове еже еси снилъ и виделъ нес(тъ) ти ни
 единъ тебе ни твоелѣ градъ еришнъ· ц(а)рѣ мѣдри иже еси виделъ стапъ златанъ сот[ъ]
 земле до н(е)бесъ· егда придѣтъ та зла времена || (455а) бѣдѣтъ по васе градове многа
 зла и метежи по васен чловеци и паднѣтъ се висоци градове и не бѣдѣтъ ва ннхъ права
 ср[ѣ]д[ѣ]ца· ц(а)рѣ на ц(а)ра вастанѣтъ и старци навѣдшѣе себе· ва време то враговъ крщени
 бѣдѣтъ много зла твореще а добра ни мало законъ зчеще а по законъ не ходеще· бѣдѣтъ
 гладъ велики лета престѣпетъ на зимѣ а зима бѣдѣтъ среде лета· и хотеще людие сеиати
 и саблазнет се о времени и не имаютъ що пожеги много посеютъ а мало позжнютъ· и
 любовъ престанѣтъ оца и матеръ не поленѣтъ ни за що· и сот[ъ] своего рода изидѣтъ
 ва нни родъ женинъ отидѣтъ· и дални пѣтови близъ бѣдѣтъ и д(ъ)ни прекратет се· и
 опашата звезда тавит се и сѣдне ратари бѣдѣтъ васи кѣпци и дрогъ дрогъ врагъ бѣдѣтъ·
 ц(а)рѣ навѣдшне себе ва време то не бѣдѣтъ добра езикомъ творещее врагомъ || (455б)
 крщенима и бѣдѣтъ много зла творещих[ъ]

Вапросъ втори каковъ санъ виделъ еси ц(а)рѣ·---

Рече ц(а)рѣ видехъ сот[ъ] небесъ до земле висещѣ сребрѣ

рече мамеръ· егда придѣтъ то зло време последне васъ миръ вѣхти сасѣдъ престанѣтъ
 правѣ любовъ са тѣждимъ свршит се а свон забѣдѣтъ·

Вапросъ трети каковъ санъ виделъ еси ц(а)рѣ·--

Рече ц(а)рѣ видехъ ꙗ котли кипеще в првомъ масло а в второмъ лон а в третиемъ вода
 масло кипещен кроплаше ва лон а лон кипещен кроплаше в масло а вода о себн кипеще·
 и рече мамеръ егда придѣтъ то зло време последне· бѣдѣтъ богати са богатици ва
 едино мѣсте а мѣлѣ нима збоги богати богат(а)го любитъ и призиваѣтъ а збогаго никтоже
 призиваѣтъ на самъ о себе страждѣтъ зане има ница·

Вапрос(ъ) ѧ каковъ || (456а) санъ видель еси царь~---

Рече ц(а)рь видехъ старъ кобилъ са ждребетель и соралъ наскъбъ травъ дааше ясти а ж(д)ребе хрѣаше:

рече мамерь егда придетъ зло време последне: мати свою дащерь дастъ на блядъ своего ради грктана: ва то време ослолетна девница родитъ от[ъ]роче:

Вапросъ пяти каковъ санъ видель еси ц(а)рь

Рече ц(а)рь виде кѣткъ една на гнонщи лежешъ и шенци лаю ва требе ее:

и рече мамерь егда придетъ то зло време на последакъ: от[ъ]ца и матеръ начнхътъ шити своа чета добръ законъ он же не послышаючи вкараютъ и вкоретъ ихъ г(лаго)люще старъ еси ти почто не мислиши они же срама ради вмакнхътъ:

Вапросъ ѧ каковъ[ъ] санъ видель еси ц(а)рь:~

Рече ц(а)рь множаство ереха (Sic!) згрешивши ва калъ и горко плачущи не могуще нзлести:

рече мамерь || (456б) егда придетъ то з(а)о време последне тогда патрихари (Sic!) и епискѣпи и попови начнхътъ шити добръ законъ не хошетъ ходити инель а сами не твореще шчениа развди начнхътъ разарати илениа ради на поставъ и пакн придхътъ ва аети свое они же не вадати хилъ наметающе свое д(ш)ше ва шганъ клнше се не веди илени своего:

Вапросъ ѧ каковъ санъ видель еси царь:~

Рече ц(а)рь видех[ъ] конъ красанъ гадши травъ двема главами една глава напредъ а друга задъ:

рече мамерь егда придетъ то зло време последне кнези и сѣдие и епискѣпи и попови начнхътъ сѣдити неправедно по млади ради б(ог)а не боеще се ни чловекъ стидеше ни самрти поминающе ни греха сво(н)хъ: в права и в крива шзидающе млади наметающе дше свое ва тмъ кромешнню егоже не понесхътъ са собою ва гробъ:

Вапрос(ъ) || (457а) й каковъ санъ видель еси ц(а)рь~

Рече ц(а)рь виде ва васое васеленонхъ распано драго каменне и висеръ венце цар(ъ)ские и све различно и приде санъ са небесъ и пожеже васе:

рече мамерь егда придетъ то зло време последне богатъ и шбогъ лажамн и клетвамн богатство стежаетъ и темъ ни б(о)гъ ни д(ш)ши слажитъ да егда пошвнти е вдетъ нма платъ шнелъ а не ш гресехъ тако тако сагрешихомъ стежавши ихъ:~

Вапросъ ѧ каковъ санъ видель еси ц(а)рь

Рече ц(а)рь видехъ стень високъ и мнози по нен слезоше на землю и ходещен о шобразни:

рече мамерь егда придетъ то зло време последне вдетъ васи ч(л)овеци и васъ миръ неправъ. лажамн и клетвамн ва тмъ васелет се:

Вапрос(ъ) ї каковъ санъ. видель еси ц(а)рь:~

|| (457б) Рече царъ видех[ъ] множ(а)ство боларъ дающе делателемъ дела злато и сребро и приети просеще своего и не вазеше ницесоже:

рече мамеръ егда придетъ то зло време последне богати людие предадутъ имене свое на поставъ и пакы придетъ вазети свое они же не ваздаю илѣ ваметаютъ свое д(8)ше ва мѣкѣхъ вѣчнѣю клявѣще се не веди именниа вашего·:

Вопрос(ъ) аї каковъ санъ виделъ еси ц(а)рѣ·---

Рече ц(а)рѣ виде ва единѣхъ врѣтѣхъ їснатице венце носеше ино зрачно ино различно·:

рече мамеръ егда придетъ то зло време последне вѣдѣтъ васи чловеци мнтоиамци рече збогъ чл(ове)кѣ право на саборѣ стое и г(лаго)летѣ не послушаютъ его·: а стое богатѣ на саборѣ и г(лаго)летѣ криво и послушаютъ его богатаства ради почитаютъ безъиме емѣ·:

Вопрос(ъ) бї каковъ санъ виделъ еси ц(а)рѣ

|| (458а) Рече царѣ видѣхъ много людихъ санниє оцнѣю и мѣще власи остра нѣ тисѣще свиннихъ бѣхъ ти слѣжахъ диаволѣ·:

рече мамеръ егда придетъ то зло време последнее богати збоже раскаианиемъ поперѣтъ и пакы поменѣт се и рекѣтъ потомъ почто не познахомъ да би ѡ мне познали премеиъ тѣхъ тон ни видели и начнѣтъ г(лаго)лати блаже темъ иже преже времѣнъ измреше и зла не сатворише·: и кто добро творише спасоше се а зло твореще пондоше ва ѡганъ вѣчни·: а праведници и мнаниемъ б(о)гѣ послѣжише и своимъ д(8)шамъ вѣчни покон сатворише·: братие добро естѣ милостинно збогнѣмъ давати нежелн тѣже имене приобрести понеже братие да звестное намъ вѣдѣтъ нест бо никоимѣже || (458б) тѣмо понести именниа са собою на они светѣ такмо что сатворити. на семъ свете то на васемъ веце ѡбрещетъ погѣблаєи богатаство чловекѣ а словеса б(о)жнѣ не поменѣюще васака себи свое именниа б(о)гѣ нашемъ слава и дрѣжава частѣ и поклонѣние са ѡцемъ и светимъ духомъ и н(и)нѣ и присно и ва веки векомъ амннѣ·:

Праг, Чешки народни музеј, број IX Н 16 (Š 19)

(221а) Сл[о]во шакыша ц(а)ра. и сказание како виде бї снѣвь въ единѣхъ ноцѣхъ.

Прѣви санъ еже видѣ·:

Бѣ ц(а)рѣ въ градѣ ерихонѣ имене м[ъ] шакышѣ. и видѣ бї с(ѣ)новъ въ единѣхъ ноцѣхъ. и быс(тѣ) печаланъ сѣло. и не бѣ емѣ кто раздрѣшити снѣвь тѣх[ъ]. и обрѣте мѣжа мѣдра и книжника хитра имене м[ъ] мамерѣ.

И рѣч(е) мамерѣ прѣви санъ како видѣлъ еси ц(а)рѣ. и рѣч(е) ц(а)рѣ видѣх[ъ] стлѣпъ златанъ ѡт[ъ] землѣ до н(е)б(е)сѣ. и рѣч(е) емѣ маметѣ. моудрыи ц(а)рѣ шакыша тѣб[е] мѣдрѣи нѣс(тѣ) ник(т)оже. Сїе снѣвь еж(е) еси видѣлъ не соутѣ на те ни на градѣ твои ерихонѣ. ц(а)рѣ еже еси видѣлъ стлѣпъ златанъ. егда придетъ тоє злоє врѣме въ последнѣе д(ѣ)ни. ѡт[ъ] востокѣ слнѣца до зап[а]да б[о]у[д]оутѣ по васѣх[ъ] градѣх[ъ] злаа многа. и метежы въ чловецѣх[ъ]. и не вѣдѣтъ права ц(а)ра. и не сахранетѣ || (221б) заповѣдїи б(о)жїє. дрѣгъ дрѣгъ врагѣ вѣдѣтъ. ц(а)рѣ на ц(а)ра встанетѣ. и не вѣдѣтъ доворотвореннѣ. ни кзником[ъ] ни деломъ. и враговъ крѣщеннѣх[ъ] мн(о)го вѣдѣтъ. и злаа творещїих[ъ], а

добра ни мало. законъ оучеше а по законъ не ходеше и ннѣх[ь] добръ вчеше а сами га не творещѣ. и б[оу]доуць глады мнози по зем'ли. и тнѣ д(ь)нїи прѣствпнть лето на зима а зима на лето и вѣдѣть зима въсрѣдѣ лета. и хотеше. чл(о)в(ѣ)ци сѣяти и съблз'неть се о врѣмены а не развмеюще, и лн(о)го сеюще а мало ж'нюще. и зем'ла мазда възищет а не вѣдѣть на неи рос'и. и плода не дастъ хищенни радї чл(о)в(ѣ)тскаго. и дрвгь дрвга дрвга не ваз'любнть ни вѣдѣть почитанни хот[ь] чедь родителем[ь]. нї ннм[ь] ближ'ним[ь] свонм[ь]. и хот[ь] своего рода хотидатъ въ ннѣ родѣ. и новакы || (222б) б[с]двть. и жени помидтъ хот[ь] блаз'дннцѣ. и родитель свонх[ь] не встидѣть се. и въ тождѣ врѣме кнезы и свднѣ и ратан и всы ты квпци б[с]двть. и прондвть даа'на места вса и б[с]двть нм[ь] близь. и вѣт'х'и обнчан нз'менить се в(ь)сь и мачы прѣкратетъ се. и потом[ь] вмаалнть се мирь.

Въпроси ·ѣ· сынъ како видѣль еси ц(а)рѣ.

и рѣч(е) ц(а)рѣ видѣх[ь] сѣрь вбръсь внсешь хот[ь] н(е)б(е)сь до зем'ле.

и рѣч(е) мамерь егда вѣдѣть тоѣ злоѣ врѣме. тогда по вассм[ь] миръ вѣт'хы сдѣ и правы прѣстанетъ. и не сатворитъ добраа ннк'тоо никомлждо сквпосты радїи. и брашнаа ради своего хот[ь]вр'жет се рода своего. и чюждимъ людѣмъ прилепнть се. и пр'вю любовь съ чюждими съвр'шають. а с'вон родѣ забвдѣть.

Въпросїи ·г· сынъ како видѣль еси ц(а)рѣ.

и рѣч(е) ц(а)рѣ видѣх[ь] ·г· || (223а) котлы кѣпеще єдинъ лоя и дрвгы маслаа. а г· водѣ. и лон кѣпеще и прѣлнєваше с(е) въ масло. а масло кипеще и прѣлнєваше с(е) въ лон. а вода самаа о себѣ враще.

и рѣч(е) мамерь егда прндѣть тоѣ злоѣ врѣме б[с]двть єдини люднѣ богати а дрвзїи вбогын. и богаты богатаго зоветъ на любовь и на трапезы. а вбогаго ннк'тоже призивають. нь сам[ь] о сѣб[е] страждѣть. и вси людїе б[с]двть лицемеры. и въсїи нач'нзть скаредьно жити. и лнк'тоже възищеть свонх[ь] сьродьникъ. и о(ть)ца и м(а)терь въз'ненав[н]днтъ. а свою женз въз'любнть и с'вон родѣ забвдѣть. и жена м[а]да мжжа полз'чнвъшїи оставнт о(ть)ца и м(а)терь, и послѣдвзють мжжоу своємъ. да єлико любещїи мжжа своего. и пакы иного обрѣщеть || (223б) любаз'неншаго. и мжжа своего забвдѣть. и прилепнть се послед'немъ моужь. и мжжа радї забвдѣть о(ть)ца и м(а)терь и с(ы)ни и дщеры тьк'мо прилепнт' се мжжъ своємъ. и тогда въ четнрн тнсщѣ женѣ не обрѣщеть се ни єдина чнстаа.

Въпроси ·д· сынъ како видѣль есї ц(а)рѣ.

и р(е)чѣ ц(а)рѣ видѣх[ь] старъ кобнлз съ ждрекетем[ь]. и ор'ла ч'рна сквеща травъ и вьлагаше прѣд[ь] кобнлз да пастъ. а ждреве р'заше.

рѣч(е) мамерь. слнши ц(а)рѣ. егда прндѣть тоѣ злоѣ врѣме. м(а)ти свою дщерь предасть на вьздѣ. своего ради гр'тана да егда бы се наснтнла. и сестра свою сестрѣ нач'неть такождѣ нвднты. а м(а)ти нач'неть стрѣши стнда ради да к'то не вз'рнтъ. и тогда снахѣ нач'нзть не стидѣти с(е) || (224а) свек'ровь ни свекр'вь своннх[ь]. и въ тождѣ врѣме жени нач'нзть чвжданїе мжжи свонм[ь] р[о]домъ нарѣкзть. и пакы послєждѣ облнчнт' се єѣ мжжъ. и тогда хот[ь] тнсщѣ д(ѣ)внцѣ въ то врѣме не обрѣщеть се чнста ни єдинна. да

посагнѣть се д(ѣ)вою. и въ себѣ неказ'дрьжьна вѣдѣть. и мѣжем[ь] сама се нѣднѣть. и не
ообрѣщеть се д(ѣ)вица чнста по љ-мь летѣ.

Въпросъ ·ѣ· сънь како видѣль еси ц(а)рѣ.

рѣч(е) ц(а)рѣ видѣхъ кв'чкѣ лежещѣ на г'ноиши и щеньци лапахъ въ чрѣве юе.

и рѣч(е) мамерь егда придѣть тое злое врѣме. родители нач'нѣть ѣчнѣти чѣда добрѣ
делѣ и законѣ. а она же не слышетъ их[ь]. нѣ нач'нѣть ѡкарати их[ь] г(лаго)люще старн
естѣ а не самис'лны и не весте что г(лаго)летѣ. они же ѡм'чѣть срама радї-:

Въпроси ·ѣ· сънь како видѣль еси ц(а)рѣ.

рѣч(е) видѣх[ь] множаство поповъ ѡгрѣзънѣвъшїих[ь] въ калѣ. и гор'ко въпнющїих[ь].

|| (224б) и не догвщїих[ь] нз'лесты.

и рѣч(е) мамерь егда придѣть тое злое врѣме. патриар'сїи и епї'скопѣ и попови
нач'нѣть людї ѣчнѣти добрѣ дѣлѣ и законѣ бл(а)говер'нѣ. а сами добра дела не творѣще
ни по законѣ ходѣще и вѣдѣть ѣчѣнїе их[ь] мр'тѣво. понеже инѣхъ добрѣ ѣчѣше а самн
добра не творѣще. именни ради и пище. съметающе дѣше свое въ ѡгань вѣч'нїи. слави
радї телес'ннїе забивающе в(о)жїю заповедь. пон(е)же пр'вѣе оны прѣд[ь] ѡльтарем[ь]
ѡт[ь]рѣкѣше с(е) свѣтънаго света и богатаство ласт'наго. и пакы оны патѣ высѣх[ь]
мир'танѣ в[ь]дѣтъ срѣбролюбыци. и нач'нѣть клетн се и пакы клет'вѣ прѣств'патн. и
агг(е)льскы ѡбразѣ нач'нѣть смл[ь] попирати въ калѣ. іадѣннїем[ь] и богатаством[ь] и
клет'вопрѣств'плѣнїемъ:~·

Въпроси ·ѣ· сънь како видѣль еси ц(а)рѣ.

рѣч(е) ц(а)рѣ видѣх[ь] конь красанѣ село іадѣщы травѣ двема главами. єдина гл[ь]а
напредѣ. || (225а) а дрѣга назадь.

и рѣч(е) мамерь егда придѣть тое злое врѣме. кнезы и епї'скопѣ и сѣднїе не сѣдет
по правдн. нѣ по кривдѣ мнѣ радї. и б(ог)а не боѣще с(е) ни чл(о)в(ѣ)кѣ срам'лающе с(е).
ни самр'тн помннающе. ѡ права и ѡ кривѣ мнѣ възнмающе. въметающе свое д(ѣ)ше въ
т'мѣ кродемш'нню. богатаство радї своего єгоже съ собою. въ грѣкъ не понесѣт'·

Въпроси ·ї· сънь како видѣль еси ц(а)рѣ.

и рѣч(е) ц(а)рѣ видѣхъ по васен зем'лїи раснпато драго каменїе и внсерь. и вен'ци
ц(а)р(ь)сїи в(ь)се раз'лнч'ноѣ. и съннде ѡгань съ н(е)б(е)сѣ и пожеже в(ь)се, и быс(ть) іако прах[ь].

рѣч(е) мамерь егда придѣть тое злое врѣме. в(ь)сн чл(о)в(ѣ)ци клевет'ннїи в[ь]дѣтъ.
богати и ѡбогы. и в(ь)сн лажю и клет'вою и лашеннїем[ь]. богатаств'ко ст(е)жетъ. и тѣм[ь]
богатаств'ком[ь] ни б(ог)ѡ послѣжетъ ни ѡбогнїм[ь]. ни своен дѣши. нѣ въз'радѣють се ѡ
богатастве своем[ь] събраньном[ь] съ грѣхы. да єгда погвѣетъ богатаство вѣдѣть нм[ь]
плачь. а грѣх[ь] сконх[ь] не плачѣтъ се пон(е)же съ грѣхом[ь] събрав'ше богатаство:~·

(225б) Въпроси ·ѣ· сань како видѣль еси ц(а)рѣ.

рѣч(е) видѣх[ь] многнѣ коларѣ давающе делателем[ь] ѡвы злато ѡвы срѣб'ро. ѡвы
рнзи. пакы прндоше къ ннм[ь] просѣше своего положенїа. и не обрѣтоше ннчѣсоже.

рѣч(е) мамерь егда придѣть тое злое врѣме. богати люднѣ предадѣтъ именнїе свое
ннѣм[ь] людѣм[ь] на саблюдѣнїе. они же егда въз'мѣтъ и въз'радоуѣють се вел'мн. іако

добнтакь дають и м[ь]. да егда придѣтъ просеще положенна своего. они же выметающе д(с)ше свое въ ветнїи огань. и начнѣтъ клети се г(лаго)люще. тако не з'наю и денна твоего и не кем[ь] что г(лаго)лешн:

Въпроси ·ї· сънь како вид[е]ль еси ц(а)рѣ.

рѣч(е) ц(а)рѣ видѣх[ь] многіе стѣны слез'шею се. и ходѣще по земли злообраз'нїи свще.

рѣч(е) мамерь. егда придѣтъ тою злою врѣм(е). бздѣтъ в(ь)сь мирь нестовъ ходити. и прѣластитъ се лажою и клет'вою и тыще величанием[ь]. тако бздѣтъ в(ь)сь мирь:~
(226а) Въпроси ·її· сънь како видѣль еси ц(а)рѣ.

рѣч(е) ц(а)рѣ видѣх[ь] ·ї· д(ѣ)вице въ единъ врѣств. носеще с'нат'нїе веньце на гла[а]вахъ своих[ь]. и бл(а)говѣхання цветы въ рѣках[ь] их[ь]. и бѣ ако вона бл(а)говѣхання др'жанна их[ь].

рѣч(е) мамерь егда придѣтъ тою злою врѣм(е). б[с]дѣтъ в(ь)си ч(л)в(ѣ)ци маздомци. скъпы лажнви. и лажег(лаго)лнвы. и не бздѣтъ въ них[ь] права г(лаго)ла въ всем[ь] мирѣ. и м(а)ти в'зненав[н]днть чѣда своя. и братъ брата въз'ненав[н]днть. и егда начнѣтъ збогъ мѣжь г(лаго)лати. аще свтъ и вел'ми мѣдра словеса его нь не послашашоуть его пон(е)же збогъ кс(ть). а егда богати начнѣтъ г(лаго)лати аще и вел'ми свтъ безъм[ь]на словеса его то его послашашоуть. и рѣкѣтъ помл'н боларнн г(лаго)леть. и мѣдра его сѣтворѣтъ богатаствѣ радї. а збога и мѣдра ни въ чтоже.

Въпроси ·кї· сънь какко видѣль еси ц(а)рѣ.

рѣч(е) ц(а)рѣ видѣх[ь] множаствѣо люднхъ. тес'на ѿчеса мѣще и власи ѿст'ри. ||
(226б) а нок'ти свще свровы. и ты бѣхъ сѣжеще дїавола.

и рѣч(е) мамерь егда придѣтъ тою злою врѣм(е). богати людїе поперѣтъ збогнѣ съ наснїем[ь]. и метежь встанетъ многы. и тогда начнѣтъ г(лаго)лати мнозы. почто прѣжде врѣменѣ сего не змрѣсьмо. да не в[н]днмо конат'ннїе д(ь)ни сїе. и начнѣтъ г(лаго)лати ѿ блазе тѣм[ь] еже прѣждѣ сїих[ь] д(ь)ннх(ь) змрѣше добро творѣще. д(с)ше свое сп(а)сли свтъ. и въ огань ветнїи не ваведѣтъ их[ь]. иже кс(ть) зготованъ нам[ь] грѣш'ником[ь]. оны богатаством[ь] своим[ь] богъ послѣжнше и збогнм[ь]. и на бр(а)та своего не враждѣ. и и денна своего да не храниши. нь да растакаѣши да не бздѣ ты. здав'леннїе твоею д(с)ши. пон(е)же нѣс(ть) понесты и денна своего съ собою въ гробъ.

и по сих(ь) поклонн се мѣдрїи книж'никъ мамерь ц(а)рѣ шакувш. и рѣч(е) сїе провидѣннїе и тл'кованнїе сїих[ь] с(ь)новъ свздѣтъ се въ последннїе д(ь)нїи.

б(ог)ъ нашелѣ сл[а]ва ва векуы и веком[ь] аднннъ:~::~~::~~

семоу зде. ко[н]ць.

Непотпуни преписи

Хиландар, број 98

(344а) Слово ѿ шакишоу· ц(а)роу

Въ нико врѣме бѣше· никон бл(а)гочастиви ц(а)рь· въ граде ернхонѣ именеѡм[ъ] шакишь· и бешѣ ведисо· въ єдиноу ношь ·бї· сновъ и бѣ печаланъ з(ѣ)ло· и не бешѣ темь сновоѡм[ъ] || (344б) протлоука яго· и обрѣте ч(а)в(ѣ)ка моудра и хитра именеѡм маммерь· и р(е)че маммерь повѣждь ми ц(а)роу ·ѧ· сань
и р(е)че ц(а)рь видех[ъ] злать стьльпъ· ѡт[ъ] земле до н(е)б(е)сь·
и р(е)че маммерь ѡт[ъ] тебе ц(а)ре нес(ть) моудрїега ц(а)ра на землї· а ти сновн несх на тебе· нї на твоє градовѣ· ц(а)рѡ моудрї· що є злать стьльпъ ѡт[ъ] земле до н(е)б(е)сь· то єгда прїдоутъ зла последна врѣмена· ѡт[ъ] вѣстока слънцѡ до запада· боудеть по вѣсех[ъ] градовехъ· злоба велика и метежь въ людѣхъ...

Архив САНУ, број 147

(69а) Слово ѿ шакишоу ц(а)рѡ:

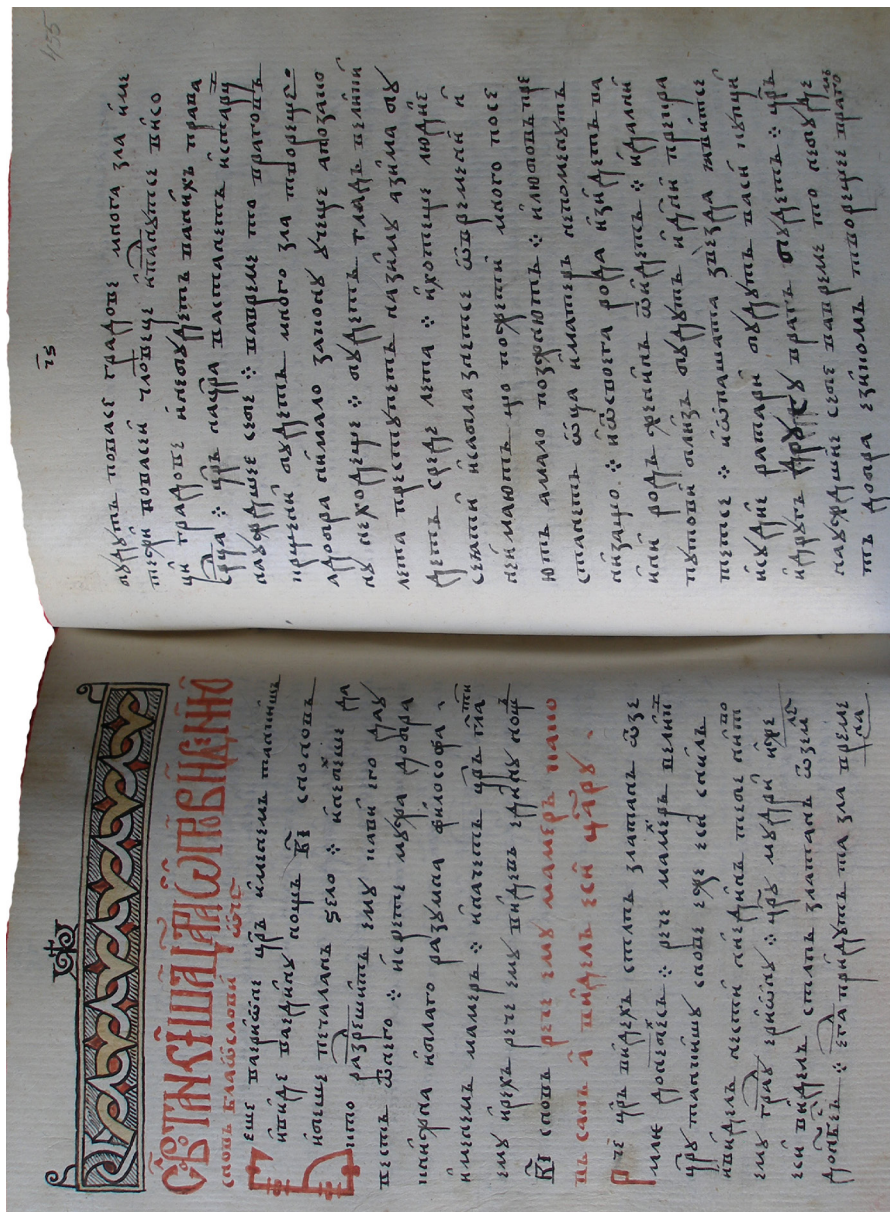
Ѧт(ь)че бл(а)г(о)с(ло)вн:

Въ нѣкое врѣме бѣше ц(а)рь нѣки бл(а)гоч(ь)стивъ въ граде ернхоне именеѡм шакишь, и въ єдиноу ношь виде ,бї, снова, и бѣше скрѣбанъ зѣло. и не могаше тил[ъ] сномь протѣка никакоже. и обрѣте || (70б) ч(а)в(ѣ)ка мѡдрѡ именеѡм мамнра, и поведа емѡ.
и рече мамнрь, повѣжд[ъ] ми нхъ ц(а)рѡ :ѧ: сьнь,
и рече ц(а)рь. видех[ъ] златни столпъ ѡт[ъ] зем'ле до н(е)б(е)сь.
и рече момирь. ѡт[ъ] тебе ц(а)рѡ нѣсть мѡдрнега ц(а)ра на зем'ли, али тне снове нѣсѣтъ на тебе, ни на твоє градове ц(а)рѡ мѡдри: що є златни стл'п' ѡт[ъ] зем'ле до н(е)б(е)сь, то єсть єгда придѣтъ послѣд'нига златѡ врѣмена ѡт[ъ] вѣстока сл(ь)нца до запада. бѣдетъ по вѣсехъ градовехъ злоба велика, и метежь въ людѣхъ, ц(а)рь на ц(а)ра вѣстанеть, не бѣдетъ добротворенїѡ въ людехъ, многа зла творїти хоцѣтъ, а доб'ра ни мало· законѡ вчет[ъ], а по законѡ не ходеть, и бѣдѣтъ гладн по зем'ли, лѣто на зимѡ престѣпнть, а зїма на лѣто. и смѣтет' се ч(а)в(ѣ)ци, много посѣють, а мало пож'нѣтъ· землѡ мѡдри не хоцетъ...

70
 а павъ хва Петра оуспѣдѣ мѣ.
 ісѣ. а мѣ прнцрн дѣроне въ слѣднѣтѣ
 по словѣ ннѣ ѿ цоу немоу не то
 мѣ оу дѣ оу ннѣ а нлѣн въ въ кы а мнѣ.
 слѣ. ѿ. бѣ. снѣ хъ нѣ вѣ дѣ.
 цѣрь ша нѣ сы шѣ. ѿ ѣ. ба ѣ внѣ.
Прѣ цѣрь ша кы шѣ прнзобнчелн
 прѣ кы да прѣ кѣ оу тѣ. бѣ. снѣ оу
 нѣ вѣ дѣ хъ въ кѣ. н прн дѣ мѣ
 мѣ рѣ. прѣ кѣ н рѣ слѣ оу дн цѣ оу ша н
 кы шѣ оу. вѣ дн колѣ оу дѣ рн шн тѣ вѣ нѣ
 да рѣ ннѣ дн мѣ ѿ снѣ оу вѣ нѣ вѣ вн
 дѣ. н лѣ кѣ мѣ шѣ оу кѣ рн хѣ оу цѣ оу
 нѣ вѣ та вн тѣ стѣ оу лѣ лѣ. та гѣ рѣ.
 дѣ злѣ кѣ тѣ оу мѣ. кѣ тѣ рѣ кѣ мѣ вѣ по
 слѣ днѣ нѣ ѿ вѣ стѣ оу кѣ сѣ цѣ оу дѣ оу а пѣ
 нѣ оу дѣ вѣ мѣ нѣ оу гѣ лѣ оу вѣ сѣ гѣ рѣ нѣ. мѣ
 оу нѣ тѣ мѣ нѣ нѣ мѣ оу тѣ вѣ дѣ а ннѣ
 оу цѣ вѣ ннѣ снѣ дѣ оу гѣ оу лѣ кѣ оу мѣ на
 оу цѣ вѣ. бѣ тѣ кѣ оу за пѣ оу вѣ дн нѣ хѣ рѣ нѣ
 тѣ а рѣ оу тѣ а рѣ оу гѣ. вѣ рѣ цнѣ бѣ оу тѣ вѣ.
 9

про плукаѣго . и ѿвртесѣ ѿ
 моудрихъ и тра именемъ маме
 рь . и ре мамеръ повѣ жь на црѣ
 . а . сѣмь и ре црѣ видѣ зѣать ст
 льпъ . цземле до пѣ . и ре ма
 меръ ѿте вѣ црѣ гѣ моудриѣга
 црѣ на землі . а ти слови ре
 су мтебе ; нѣмѣ твоѣ градо
 вѣ . црѣ моудри . црѣ зѣать
 стльпъ цземле до пѣ . то
 ѣга прѣдоутъ зѣа послѣднѣ
 времена . ѿ вѣ стока до
 зѣада . боудеть повѣ се
 градо вѣхъ . злова велика
 иметехъ вѣ вѣдѣхъ

Свѣтъ



4 кромѣишино вѣстанъ нехтасимъ, а про
 роци и људе прече имъ. гредѣте вѣрай
 братіе мота. тогда и људоше вси ѡца.
 и прво прркъ дѣръ прорицаше вѣтхъ слѣ,
 придѣте вѣзрадохѣмсе гдѣви, и вѣскан
 кнень бѣхъ спстелю ншемоу, тако да
 победна естъ. и нше пророци гдѣхъ,
 радхѣ дѣщи сиѡна, и вѣставъ ѡ
 блечисе вѣславъ свою, тако црѣ ншѣ
 победна естъ дѣиавола, найже дѣрова
 жѣкоть вѣвни. и тако веселѣсѣ вѣ
 мидоше вѣрай, и тѣхъ почиваютъ вѣ
 бесконачнѣ вѣтѣки, слѣще стѣхю трои
 цѣ, ѡца, и сѣна, и сѣго дѣа, и нна и нри
 сно и вѣвекн векомъ аминь :
Слово ѡ шакишѣ црѣ: ѡ чѣ блѣви:
Вь нѣкое врѣме бѣше црѣ нѣкѣй тѣто
 чѣтнѣ вѣтрадѣ еридохе и менемъ ша
 кишѣ, и вѣднѣи пощѣ видѣ, вѣ, снова,
 и вѣше сѣрбамъ сѣло. и немоташѣ тѣ
 снамъ прогнѣка никакоже. и ѡбѣрѣ
 те

Јована М. Иветић*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет, докторанд

Оригинални научни рад
Примљен: 25. 09. 2023.
Прихваћен: 14. 11. 2023.

ЈЕДНА НАРАТОЛОШКА ПЕРСПЕКТИВА ЧИТАЊА ЖИТИЈНЕ ИКОНЕ СТЕФАНА ДЕЧАНСКОГ ЗОГРАФА ЛОНГИНА

Као мултимодалан жанр, структуриран на саоднос у визуелног, вербалног и секвенцијалног, житијна икона представља један од средњовековних уметничких израза формално блиских медију стрипа. Теорије стрипа пружају, стога, аналитички апарат за сагледавање *визуелних и вербалних индиција* овакве форме. Предмет анализе, са интерпретативним упориштем у теоријама стрипа, јесте житијна икона Стефана Дечанског. Ово дело зографа Лонгина уједно је приповедачки инвентивна адаптација неколико текстова Григорија Цамблака. Пажња рада усмерена је на транспоновање приче из књижевне у протострипску форму, као и на промене у приповедању следствене измештању приче у оквир дела – феномена карактеристичног за жанр житијне иконе.

Кључне речи: житијна икона, икона са житијем, адаптација, транс-медијално приповедање, медијевална наратологија, Лонгин, Григорије Цамблук, Стефан Дечански.

1. Увод

Предмет анализе овог рада је икона са житијем Стефана Дечанског, са интерпретативним ослоном у теоријама стрипа. Ово дело зографа Лонгина представља приповедачки инвентивно тумачење и адаптацију

* jovana.iveticc@gmail.com

текстова Григорија Цамблака.¹ Пажња је усмерена на транспоновање приче из књижевне у протострипску форму, и пратеће промене у приповедању и структури приче – наративизацију ненаративних сегмената текстова, измештање приче у оквир дела, и задржавање двоструке темпоралности.²

Ликовном адаптацијом приче о Дечанском у жанру иконе са житијем сама *прича* је измештена у оквир дела. Портрет постаје идејно средиште и структурални еквивалент крају приче, као и ономе што надилази причу. Ипак, смештање приче у оквир, њено *постајање оквиром* не значи да је измештена и на маргину. Ослонац у сагледавању вербалних и визуелних индиција како жанровске форме житијне иконе, тако и имплицираног схватања наративности у тексту и слици потражили смо у теоријама стрипа.

Тема делује битно из неколико разлога. Најпре, структурална дефиниција жанра житијне иконе – односно елементи њене форме – уклапа се у дефиницију стрипског медија као израза који истовремено комуницира кроз визуелни, вербални и секвенционални *модус* (Куконен 2013: 75). Примена аналитичког апарата теорија стрипа омогућава особену интерпретацију овог дела, а последично, можда, и жанра житијне иконе. Ван самодовољности интерпретативног угла,³ ова анализа у сржи је наратолошка и као таква сврстава се у шире интересовање за приповедање у средњем веку. Наративност у књижевностима средњег века релативно је ново и недовољно истражено подручје унутар дијахроне наратологије, а и медијевистике.⁴ Медијевална наратологија дотиче се у првом реду књижевности, али књижевност је у средњем веку и мање и више од њеног савременог смисла (Богдановић 1991: 30) – делом услед синкретизма средњовековне уметности, а делом услед њене изражене теолошке функционалности.⁵ Са друге стране, икона и ликовна уметност често су, парадоксално, де-

¹ У питању су, како наводи Војислав Ђурић (1985: 18), и кратко и дуго житије Стефана Дечанског, служба која му је посвећена, као и акатист који је светитељу посветио сам Лонгин.

² Мисли се на Лихачовљев концепт ванвременог презента и концепт метафизичког историзма Димитрија Богдановића (1991: 72), који се у тексту конфигуришу поред времена приче. Они су одлика филозофских и теолошких назора епохе, али и чињеница наративне структуре. Међутим, тек у адаптацији у ликовну форму овај тип темпоралности добија структурно истакнуто место.

³ Говорим о самодовољности споја одабраног предмета анализе са теоријском парадигмом. Новије наратолошке теорије концептуализују феномене који постоје у премодерним или доренесансним уметностима, али се тек овим аналитичким апаратом могу теоријски артикулисати и размотрити – као што је трансмедиијално приповедање, за разлику од интуитивнијег појма адаптације. Додатно, ове методолошке могућности примењују се на средњовековну уметност релативно кратко – тек две деценије – и несистематично (уп. Фон Концен 2014).

⁴ Види више у: Флудерник 2003, Фон Концен 2014.

⁵ И у супротном смеру: данашња концептуализација књижевности „проширена је тако да обухвати графичке наративе” (Шмиц-Еманс 2013: 385).

финисане као *текст*. Парадоксално, јер је књижевна уметност *логосна*, двозначна, апстрактна, и реторика ликовног израза поседује регистар за очување таквих инхерентно двоструких значења приликом адаптације (Мичел 1986: 1). Док се у савременијим иконолошким студијама чита идеја о не комплементарности, већ супротности вербалног и визуелног израза (Мичел 1986: 47), дотле их средњи век унификује у експлицитним поетикама и естетичким теоријама под заједничку тежњу *свих* уметности (Богдановић 1991: 87).

Оно што се поставља као питање савременим тумачењима, нужно историзованим наслеђем теорије књижевности и превасходно наратологије, јесте – какве су разлике представљања једне приче у два медија; не садржинске, смисаоне, теолошке или филозофске – већ структуралне? Питања која нас интересују постала су могућа са структурализмом и наратологијом као његовим изданком: како изгледају приповедни поступци у житију, а како на икони? Како се (у средњовековној мисли) очувава *суштина приче*, ако епоха ремедијализацију концептуализује око садржине приче, сучељавајући ликовно и књижевно као два вида форме који изражавају истост (Богдановић 1991: 37)?⁶ Једна разлика се у тим елаборацијама провлачи: *слика је пријемчивија* и, у датој култури, доступнија, демократичнија. Међутим, питање је шта се у процесу адаптације мења? Какав је наратолошки однос наративних сегмената приче, како изгледа њена трансмедијска транспозиција, и како се *инвертира* однос времена, оквира и приче?

Ова питања делују битно за разматрање начина на који је приповедање посматрано у средњем веку, какву је улогу играло у светоназору и култури, али су кључна у анализи структуре једног жанра и односа наративности и темпоралности унутар жанра. Фокус анализе биће на икони, уз поређење изражајних средстава којима преноси хагиографске функције и повремена поређења два медија.

1.1. Књижевност и визуелна култура средњег века

Као што је много шта у средњем веку огрнуто велом парадокса, исти случај је и са визуелношћу у књижевности. Иако је често, посебно у ранијем делу епохе, писана за усмено произношење, у неким жанровима

⁶ Трансмедијалне наратолошке и стрипске анализе, са залеђем у структуралистичкој варијанти француске наратологије такође истичу приповедање као општељудску транскултурну праксу која се просто *манифестује* у (историјски) *променљивим* медијским формама и у различитим језицима (Шмиц-Еманс 2013: 385).

искључиво за такво произношење (попут служби, које су читане наглас јер не ремете чин богослужења (Успенски 1979: 199)), књижевност средњег века је на премодеран, доренесансни начин старих уметности визуелна уметност. У средњем веку постоји врло функционалан спој естетике писма и намене кодекса. Крупно писмо налази се у рукописима намењеним за читање наглас, праћено мноштвом графичких знакова, док су рукописи намењени личној употреби често скромнији у илустрацијама, а њихово писмо је мање. Такође, многопотезни устав заправо је *цртан*, да би се временом преточио у полуустав који личи данашњим писаним словима.

Однос ликовног и књижевног, када се узму у обзир усменост и аудитивност средњовековне књижевности, посебно је занимљив јер се на зидном сликарству, иконама, апотропејским предметима и другим видовима ликовне уметности средњег века књижевност појављује као визуелна – комплементарна визуелности ликовне уметности, варирајући од дескриптивности до декоративности и намењена читању у себи у овако јавним просторима. Знатна је разлика књижевности спрема записа и натписа на сликама и грађевинама као нечег уметнички и онтолошки другачијег. Писана реч може бити коментар на артефакту, може имати функцију паралелну слици, тако што преноси сличну поруку, или пратити уметников рад као инскрипција (Макридес и Магдалино 1988: 47). Оваква мултимодалност епохе призива трансмедијалну наратологију, чији је аналитички апарат заснован управо на концептима *ликова и прича који путују* (кроз медије и жанрове). Пример мултимедијалног приповедања јесте плаштаница недавно атрибуирана монахињи Јефимији (Томин и Половина 2016: 95), пример екфразе видљив је у алегоријама раја у житијима (Шпадијер 2014: 26–27), а слично је приказано и зидање Дечана у Цамблаковом тексту (1970: 148). Пример трансмедијалног приповедања и истовремено адаптације био би низ текстова посвећених Стефану Дечанском уз житијну икону, као и било који скуп текстова о једном светитељу који садржи житије, службу и похвалу.

Испреплетеност књижевности и визуелне културе у средњем веку у класичнијим облицима, од којих су неки одредиви као протострипске форме, креће се од илустративних минијатура у рукописима до зидног фреско-сликарства. Поред стилски сличних решења, житијна икона поседује разлике у односу на минијатуре и зидно сликарство које се могу описати преко односа визуелног и вербалног, и које даље можемо посматрати као варијације једног феномена, пре него као различите медије. Комплексности односа књижевности и визуелне културе анализирани су из културолошког, теолошког, феноменолошког и структуралистичког односно наратолошког

угла.⁷ Постојеће студије о жанру махом су засноване на културолошким приступима, а мање посвећена мултимодалности жанра житијне иконе као специфичној за разматрање односа књижевности и ликовних уметности епохе. Фокус ове анализе јесте управо мултимодалност као фактор структуре, наратива и темпоралности приказаног, као и паралела књижевног предлошка са литерарно-визуелном адаптацијом приче у житијну икону.

2. Лонгин и Цамблак

Две *снажне* ауторске личности стоје иза ових дела: зограф Лонгин и Григорије Цамблак. Обојица су продуктивни аутори, Лонгин чак мултидисциплинаран уметник;⁸ обојица инвентивно поступају са наслеђем и самостално стварају. Код Цамблака је у питању наративна, односно фабуларна инвентивност, већа литераризација житијног дискурса и приче чији је део пре њега литерарно кодификован, а код Лонгина је у питању самостално (не по наруџби) сликање иконе коју је даровао манастиру Дечанима – иконе са житијем Стефана Дечанског.⁹

Зашто је битно истаћи да су у питању *јак*, неанонимне и стваралачки продуктивне ауторске личности? Анализа иконе (као адаптације и самосталног дела) осветљује и нека питања ауторства у шеснаестом веку. Однос према адаптацији у средњем веку везан је за однос према ауторству. Средњовековна, условно речено, теорија уметности познаје адаптацију само у случају када је извор икона на основу које се прави друга икона – и то је простор настанка теолошких расправа. Када су у питању адаптације књижевних прича у ликовну форму, концептуализовање адаптације не постоји, иако је у уметничким поступцима видна велика самосвест. Лонгин је у својој селекцији делова приче и укалупљивању сцена у оквир са ограниченим бројем *кадрова* врло прецизан. Да однос хипотекста и хипертекста (што је можда прецизнији назив него адаптација) није примаран средњовековним ствараоцима, види се у запису на полеђини иконе, у виду експлицираних интенција и преокупација. Запис ћемо класификовати као паратекст, јер говори о делу и везан је за њега, односно налази се на *пери-ферији* дела и смисаоно/семантички је издвојен, сакривен али присутан и одаје потпуно лични однос аутора према намени дела.

⁷ В. Марјановић-Душанић (2017), Лихачов (1972), Богдановић (1991), Успенски (1979).

⁸ В. Шпадијер и Тодић (2016).

⁹ Истиче се његова склоност ка самосталном стварању наспрам преписивачке делатности (Теодоровић-Шакога 1956: 161).

У средњовековној стваралачкој свести прича о Дечанском је варијантно постојећа, и Лонгин адаптира једну од њених официјелно записаних верзија. Питање је да ли му је још нешто поред Цамблакове верзије било доступно, али је за употребу баш те верзије пресудно што је сликао за Дечане, стварајући у истом локалном *оквиру* као Григорије Цамблук, који житије пише као игуман за братство манастира (Ангушева 2009: 594). Смислено је да је адаптирао званичну верзију житија Стефана Дечанског у оквиру локалног култа.

3. Жанр житијне иконе

Будући мултимодалан жанр, заснован на слици (више), речи (мање) и уланчавању сцена (што је уједно дефиниција структуралних аспеката стрипа, премда не и друштвено-историјске условљености настанка стрипа као медија), другим речима – структуриран на саоднос у визуелног, вербалног и секвенцијалног – жанр житијне иконе формално кореспондира са панелом као једном од организационих јединица стрипа. Својом структуром житијна икона одговара једном панелу, на ком је садржан читав наратив (и изванредан *додатак* приче – односно портрет). Ову форму проучаваоци именују још и као *panel painting* (Герат 2013: 9). Специфичан жанр житијне иконе, али и суштински мултимодалне уметности средњег века стриктно формалистички јесте претеча стрипа, медија одређеног друштвено-историјским тренутком настанка чији се развој ка све већој приповедној комплкености прати кроз двадесети век. Стрип аутори су, са друге стране, свој рад концептуализовали у складу са структуралистичким и семиотичким теоријама, попут Скота Макклауда (Scott McCloud) и Вила Ајзнера (Will Eisner) – који истиче „дугу традицију приповедања кроз слике у различитим медијима, од пећинских слика до илуминација у рукописима”. Први поменути аутор позива се на старе египатске, грчке, римске и *средњовековне* примере ликовних секвенци (Шмиц-Еманс 2013: 385–386).

Упоредиво је и одређење стрипа као графичког наратива (Шмиц-Еманс 2013: 386) са житијном иконом као *наративном иконом* (Чатеђи 2014: 69) визуелном хагиографијом, а иконописца као пикторалног хагиографа (Шевченко 1999). Поред структуралне блискости видљиве и у синонимним називима, знатна разлика је у *статусу* жанра, односно медија. Стрип у првој фази свог развоја припада популарној култури, а икона официјелној. Блискост лежи у томе што је икона широко доступна за рецепцију. Продорност иконе до широких слојева – својом јавном појав-

ношћу и приступачношћу ликовног кода представља потенцијалну везу са културолошким статусом стрипа. Према Ајзнеру, уметност по себи је посвећена стварању или новом причању прича, које наликују кроз културе, док стрип аутори користе универзално разумљиве слике (Шмиц-Еманс 2013: 386). Код читалаца стрипа приметна је јака инклинација ка прелажењу културних граница и упознавању са културолошки другачијим кодовима (Исто, 387), што личи, можда, на ентузијастичну рецепцију и велику продукцију жанра житијне иконе по њеном настанку на Синају.

4. Анализа

Идентична наративна структура постоји у житију и икони, што још једном призива идеју о иконописцу овог жанра као хагиографу. Међутим, разлике постоје у структуралној организацији оквира, односно у чињеници шта је то што представља оквир уметничког дела и да ли га представља само формално. У поређењу Лонгинове житијне иконе Дечанског и Цамблаковог житија Дечанском које је један од текстова адаптираних у икони, открива се однос темпроалности, наративности и структуре два у бити хагиографска дела различитих медија, али са сличном, ако не и истоветном функцијом. За медијску транспозицију приче битни су ауторско самообликовање у коментарима и приповедној ситуацији, структура односно композиција са акцентом на оквиру, и темпоралност.

4.1. Адаптација

Уколико посматрамо икону као адаптацију, а не као самостојеће дело, могу се испратити промене у уланчавању епизода, мотивацији, темпоралности и сличном. Неки од ових аспеката пресудно су одређени новим медијем – и питање које се поставља јесте како то утиче на целокупну причу? Када дело назовемо адаптацијом, отворено обзнањујемо његову везу са другим делом (Хачн 2006: 6). Житије и икона посвећени Дечанском су део локалног култа па њихова веза није непозната. Оно што јесте интригантна јесте статус приче у светоназору епохе: чињеница да су као тематика приче одабирани само догађаји перципирани као историјски односно најмање литераризовани одржавала је идеју постојања приче ван медија. Из тог јединственог извора локално познатог култа извирале су варијације приче, *а не из других прича*. За средњи век карактеристично је заснивање естетике на неоплатонизму, односно идеји да је видљива лепота одраз невидљиве, а она одраз апсолутне (Панофски 2002: 39), што

се огледа и у стваралачкој поезици где је аутор схваћен као медиј између текста и његовог метафизичког извора. Да би се предупредиле онтолошке и метафизичке расправе, довољно је рећи да ликови, или елементи приче, егзистирају као културни хабитуси, или друштвене диспозиције (Еко 2016: 17). Ово не умањује интертекстуалност адаптације, аспект који је кључан чак и у изворном контексту рецепције јер су оба *текста* везана за локацију и статична. Реципирана су, извесно, у пару (од тренутка настанка иконе, која је млађа), и то као палимпсести кроз сећање на претходно дело које резонује у адаптацији.

Адаптација је, према Карин Куконен (2013: 74) један од видова трансмедијалног приповедања. Будући да су проучаваоци испратили директне преносе наративних целина и директну цитатност из неколико Цамблакових дела (в. Ђурић 1985), може се говорити о заиста формалној адаптацији једне приче, а не и о варирању, проширивању, или њеној модификацији, што је случај када постоји неколико житија посвећених истом светитељу.¹⁰ Упитно је, стога, говорити о постојању једног света приче, што је концепт трансмедијалне наратологије којим се описује преношење елемената приче из једног дела у друго на неколико могућих начина. У предмету наше анализе присутна је и адаптација у формалном смислу прилагођавања изражајним могућностима медија који је најпре визуелан, али једнако заснован на секвенцијалности слика а потом и на вербалном изразу.

4.2. Ауторски глас и наративна публика

Ауторски глас скоро потпуно нестаје из сцена које окружују портрет иконе. Сцене су праћене текстом који их екстрадијегетички објашњава, најчешће преузет из Цамблаковог дугог житија. Не постоје за житије карактеристични коментари, али постоји потпис – ауторски глас се повлачи у дословну позадину текста, односно полеђину слике и остаје недоступан али конкретизован. Интрузивни приповедачки глас житија који је обликован делом као сведочанство Григорија Цамблака о приповеданим догађајима у визуелној хагиографији замењен је екстрадијегетичком приповедном ситуацијом. Једино али знаковито место са којег приповедни глас много мање интрузивно *води* читање, или барем сведочи о начину на који је икона читана, јесу четири натписа од којих се два увезују вертикално.

¹⁰ Уп. житија посвећена Светом Сави од Доментијана и Теодосија, или житија посвећена Светом Симеону од Светог Саве и Стефана Првовеначног.

У тексту службе и житија колективност рецепције уписана је у њих на плану приповедних поступака – у ауторским коментарима који се директно обраћају присутнима, а граматички као прво или друго лице множине. За разлику од ових жанрова, приповедност иконе допушта личнији, наизглед мање посредован индивидуалан однос, што на први поглед имплицира да у структуру овакве наративне иконе није уписана идеална публика. У изворној намени и рецепцији, визуелност иконе врло једносмислено преноси *поенту приче* пре него што се фокусира на причу. Ипак, детаљност приче, а и само њено постојање у статичном жанру сугерише да маргина у којој се она налазиније маргинална како се структурално чини.

4.3. Оквир

Структурално посматрано, прича је садржана у оквиру иконе, као *додатак*, а портрет заузима централно место. Додатно, портрет у значењском смислу заузима место краја приче у структури класичне хагиографије, будући да приказује оно што надилази причу и излази из њеног времена. Прича у оквиру припада историјском времену *пре* вечног презента, али и историјском времену изворних рецепијената. Она је услов и објашњење (онтолошког) *статуса* светитеља на портрету, али и показатељ начина долажења до таквог исхода чиме испуњава једну од своје три функције.¹¹

Иако формално издвојен оквир постоји у оба жанра, он је битно другачији. Оквир у житију условно се може назвати оквиром, јер заправо представља паратекст, од богословског предговора као проширеног наслова до похвале на крају приче, која са приповедног прелази у реторички регистар. Ови елементи уводе у причу која је читана наглас и из ње изводе. То су јасни сигнали почетка и краја имерзије, одређени псеудоусменом природом житија – текстуалном кодификацијом а усменим извођењем, и као такви маркирају позицију наративне публике¹² и приповедача/аутора. Време уписано у оквир житија је садашње, извођачко време почетка и квазилитургијско време завршетка приче, за разлику од приче која је *уоквирена* и има своје време приче. На икони је структурална ситуација изокренута: наратив, који је у житију био средиште структуре, у новом жанру постаје *оквир*. Централно место и највећи простор заузима пор-

¹¹ Доминанте хагиографског жанра су три функције: ученост, добродетел и култ (Богдановић 1991: 59), односно *информисање* или образовање, подстицање на имитирање светитеља као узора, и успостављање, одржавање и јачање његовог култа.

¹² Предлажем овај термин јер, за разлику од ауторске публике, која савршено разуме текст и која зна да су догађаји конструкти, наративна публика за коју се приповеда верује у реалност представљеног света (Принс 2011: 71).

трет – који се у житију налази у оквиру као похвала на завршетку, али и у читавом оквиру је присутна његова *функција*.¹³ Наратив о Дечанском тако добија структурално другачији статус. Поглед је привучен портретом, и у читању околних сцена поглед непрекидно прелази преко портрета, будући да су сцене поређане унакрсно. Портрет прати читање као подсетник суштине приче.

Оквир је и одраз сликарске перспективе. У успостављању личног односа са приказаним светитељем, уметник се налази са свих страна сучељен сценама. Са друге стране, оквир припада простору спољњег гледаоца (Успенски 200). Поред разлика у изразу, структура житија и икона имају функционално јединство. У читању, слушању и гледању оба текста реципијент није посматрач са стране већ учесник у догађајима (Успенски 1979: 183) – приповедач житија то осигурава комуникативним коментарима и уписивањем наративне публике у текст, што је одраз изворног контекста читања и слушања текста, док икона са житијем пружа вид интерактивности односно нелинеарног читања. Посматрач није могао бити уписан у структуру између осталог и зато што уметник себе замишља у центру осликаног простора (Успенски 1979: 190), али ту структуру својим читањем може да модификује.

4.4. Структура. Дијалектика оквира и центра при читању иконе

Онтолошки, структура имплицира споредност и пролазност приче, као и да је битније оно што прича прославља, оно чиме је резултирала и чиме треба да послужи за пример реципијенту. Прича није самодоволна, а можда ни довољно разумљива без портрета који преузима још једну функцију – функцију *вођења рецепције* коју су у житију имали ауторски коментари. Портрет причи даје вредност и тумачење, али је наратија ипак (кључни) модел сазнања (Еко 2016: 134). Занимљиво је да је структурално место портрета најблискије *метанаративним коментарима*, који образлажу *режију текста* (Марчетић 2004: 96), као што је следећи пример из житија: „О чему смо напред говорили, вратићемо се да наставимо повест” (Цамблак 1970: 141), као што портрет посредује читаочево *враћање* причи након сваке сцене.

У житијном тексту овакав *коментар* уланчава епизоде, одржава линеарни ток приче када она скрене у дескриптивне или друге дигресије или временске искорак у виду пролепси или аналепси, једновремено подсећајући да приповедним темпом управља приповедач. Иако икона

¹³ В. фусноту 11.

задржава линеарност приче, она омогућава и другачија читања. Све сцене присутне су у истом тренутку пред читаоцем, и време приче тако је обухваћено и читаочевим садашњим тренутком и и вечним презентом портрета. Ако читалац искористи могућност нелинеарног читања коју пружа Лонгинов наратив, свест о целини ће и даље постојати, а места неодређености настала таквим читањем могу се попунити било када (Еко 2016: 132).

Друга коментарска функција коју портрет задржава јесте комуникативна; он *проверава контакт између учесника у комуникацији* и текста и утиче на примаоца поруке (Марчетић 2004: 96). Нису пренети testimoniјални коментари којима приповедач сведочи о приповеданом, нити дидактични идеолошки коментари, јер медиј није оставио простор за њихову транспозицију, али ауторитет централног портрета надомештује њихове функције.

4.5. Време приче

Темпоралност је аналогна промени оквира: темпоралност *центра* јесте вечни презент портрета, док је време приче из оквира *протекло* и акцентована је управо његова пролазност и функција коју је прича обавила. У хијерархији историјске постике средњовековља, прича јесте испунила функцију резултирајући култом. Међутим, у рецепцији она наставља да испуњава друге функције учености и добродетељи.

Трансмедијална наратологија различите темпоралне претходнике приче или њене наставке објашњава жељом да се прича не заврши. Како су они онтолошки онемогућени у средњовековној књижевности, приповедање исте приче *испочетка*, на нов начин и у новом медију чини се еквивалентом поменутој жељи за наставком приче. Друго тумачење поновљеног приповедања непроменљивих прича износи Умберто Еко – као примораност да дотакнемо немогућност да се измени судбина (Еко 2016: 20). Адаптација доноси и понављање и промену, чији је spoj срж средњовековне поетике.

Предмет интермедијалног транспоновања су теме и ликови, и у Лонгиновој житијној икони лик је централни фактор око којег се организује прича. Ипак, у самим именима жанрова истакнута је колико организација око личности, толико и приповедност приказаних догађаја. Ликови су, према Смит (1994: 11), кључни како за наративне тако и перформативне текстове, јер ангажују реципијентску имагинацију кроз препознавање, поравнавање и савезништво (*recognition, alignment, allegiance*). Неки ликови, према Умберту Еку, добијају „колективну истинитост зато што

је заједница, вековима или годинама, у њих страсно инвестирала. Ваља нам добро смислити у ком универзуму живе те личности и утичу на наше понашање, те их одабирамо као узоре за живот” (Еко 2016: 16). Оба аутора, Григорије Цамблак и зограф Лонгин, учествују у колективној градњи правих верзија и облика историјске личности.

5. Закључна разматрања

Средњовековна уметност у нашој перцепцији често је статична, функционална, монотона и монолитна, односно доживљена као да је тој функционалности подређена. Тако су анализе често *хомогенизујуће*, методолошки и идејно прате намене и интенције ове уметности. У њима се наглашава иста функција речи и слике. Адаптација показује на делу две кључне и супротстављене мотивације средњовековног стваралаштва – жељу за приповедањем и варирање старих прича. У својој ремедијализацији Лонгин одржава функције хагиографије, изражавајући их другим формалним средствима. Ипак, оно што је адаптирано измештено је са центра на периферију рецепције посматрача. Поред жеље за приповедањем, посреди је ригидност не уметничких, већ теолошких законитости – јер, како би се у поетици уметничке функционалности оправдало приказивање чистог наратива? И, битније, како би био схваћен и *да ли би* реципијентима било могуће да га протумаче без средишњег портрета као својеврсног иконографског кључа?

Измештање приче у оквир указује се као привидна маргинализација. Када је граница уметничког текста садржана као наративни оквир житијне иконе, она дело отвара ка спољашњости, замагљујући дијегетичке нивое. Граница је нарушена експанзијом – парафразираћу Успенског – уметности у живот реципијента. Прича се излива из центра на маргину и сам оквир дела постаје место читаоачеве интервенције. Границе су потребне како бисмо свет видели као знакован (Успенски 1979: 197), а у свету у ком је све знак граница није потребна, и она постаје знак. У овом случају њено постојање индикативније је од сразмере великог портрета наспрам ситних наративних сцена из живота. Да би се прочитао оквирни и *уоквирујући* наратив, поглед лети преко портрета. На периферији портрета, прича посредује сваки сусрет са портретом као суштином жанра. Са друге стране, прича је та која прекида посматрање портрета. Са треће, сама форма житијне иконе преиспитује уврежена схватања посматрања, сликања, идеалног посматрача и сличног, приказујући светитеља у различитим онтолошким стањима у истом тренутку. У тренутку када из оквира хаги-

ографског текста излази у нов медиј и трансформише Цамблаков текст, Лонгин постаје у пуном смислу стваралац, а структуралистичка анализа показује оригиналност његове адаптације. Иконописац Лонгин, чини се, желео је управо да буде визуелни хагиограф, да још једном, за потребе култа а и као одраз личне молитве *наслика* хагиографску причу. У варијантним житијима једног светитеља увек је постојала или временска дистанца, или функционална потреба – у случају ликовне хагиографије додатна стваралачка *оправдања* била су излишна.

Литература

Ангушева 2009: А. Ангушева, Аделина, „Григории Цамблак” в История на българската средновековна литература. София: Изток-Запад, 588–598.

Богдановић 1991: Д. Богдановић, *Стара српска књижевност*, у *Историја српске књижевности I*. Београд: Досије, Научна књига.

Герат 2013: I. Gerat, *Legendary Scenes: An Essay on Medieval Pictorial Hagiography*, Bratislava: Veda.

Ђурић 1985: В. Ђурић, *Икона светог краља Стефана Дечанског*, Београд: Републички завод за заштиту споменика културе

Еко 2016: У. Еко, *О књижевности*, Београд: Vulkan izdavaštvo.

Куконен 2013: К. Kukkonen, *Studying Comics and Graphic Novels*, Oxford: Willey Blackwell.

Лихачов 1972: Д. С. Лихачов, *Поетика старе руске књижевности*, Београд: Српска књижевна задруга.

Макридес и Магдалино 1988: R. Macrides & P. Magdalino, The architecture of ekphrasis: Construction and context of Paul the Silentiary's poem on Hagia Sophia, in *Byzantine and Modern Greek Studies*, 12, 47–82.

Марјановић-Душанић 2017: С. Марјановић-Душанић, *Свето и пропадљиво*, Београд: Clío.

Марчетић 2004: А. Marčetić, *Figure pripovedanja*, Београд: Narodna knjiga, Alfa.

Панофски 2002: Е. Panofsky, *Idea. Prilog povijesti pojma starije teorije umjetnosti*. Zagreb: Golden marketing, превели Irena Martinović i Boris Nikšić.

Принс 2011: Dž. Prins, *Naratološki rečnik*, Београд: Službeni glasnik.

Смит 1994: М. Smith, Altered States: Character and Emotional Response in the Cinema, in *Cinema Journal*, 33(4), 34–56.

Успенски 1979: В. А. Uspenski, *Poetika kompozicije. Semiotika ikone*, Београд: Nolit.

Флудерник 2003: М. Fludernik, *The Diachronization of Narratology*. Deidcated to F. K. Stanzel on his 80th birthday, in *Narrative*. Columbus, Ohio: Ohio State University Press Vol. 11, No. 3, 331-348.

Фон Концен 2014: Е. Von Contzen, *Why we Need a Medieval Narratology*, in *Diegesis. Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research*, Vol. 3, No. 2. <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/issue/view/7>, приступано маја 2023.

Хачн 2006: L. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.

Цамблак 1970: Г. Цамблак, *Живот краља Стефана Дечанског у Стара српска књижевност III*, превео Лазар Мирковић, Нови Сад, Београд: Матица српска, Српска књижевна задруга.

Чатерђи 2014: Р. Chatterjee, *The Living Icon in Byzantium and Italy. The Vita Image, Eleventh to Thiteenth Centuries*, New York: Cambridge University Press.

Шевченко 1999: N. P. Ševčenko, *The Vita Icon and the Painter as Hagiographer*, in *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 53 (1999), 149-165.

Шмиц-Еманс 2013: М. Schmiz-Emans, *Graphic Narrative as World Literature*, in: *Comic Strips to Graphic Novels*, edited by D. Stein and J-N. Thon, Berlin: De Gruyter.

Шпадијер 2016: И. Шпадијер, *Светогорска баштина*, Беогад: Чигоја штампа.

Шпадијер и Тодић 2016: И. Шпадијер и Б. Тодић, *Појава свестраних уметничких личности – Лонгин, у Сакрална уметност српских земаља у средњем веку*, уредили Д. Војводић и Д. Поповић, Београд: Српски комитет за византологију, Службени гласник, Византолошки институт САНУ.

Jovana M. Ivetić

A NARRATOLOGICAL ANALYSIS OF THE VITA ICON OF STEFAN DECANSKI BY ZOGRAPHER LONGIN

Summary

In this analysis, I explore the Vita Icon of Stefan Dečanski by Longin through the lens of comics studies, focusing on the transposition of a well-known story from a literary form into a proto-comic format. The Vita Icon, as a multimodal genre, combines visual, verbal and sequential modes of storytelling, resembling the medium of comic books. Comics studies, thus, enable analytical tools for considering the visual and verbal indications of this genre. The study examines how the story is relocated within the frame of

the main portrait in the vita icon, a characteristic feature of the genre. This transposition results in changes in temporality, frame construction, diegetic narrative levels, authorial voice, and commentary. By analyzing these elements, this work situates itself within the field of medieval narratology.

Key words: vita icon, hagiography icon, adaptation, transmedia storytelling, medieval narratology, Longin, Gregory Tsamblak, Stefan Decanski.

Константин Д. Ађанин*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 25. 09. 2023.
Прихваћен: 14. 11. 2023.

SEMANTICA ACQUATICA

Представљене су подударности на линији *Ерлангенски рукопис/ Пјеснарица* у погледу развијања акватичких формула. Установљено је да песма *Дунав се Савом оженио*, сведочи о старим процесима продирања епике у лирику. Јунак руске народне епске поезије Дунај Иванович, од чије крви је потекла река Дунав, виђен је као давни импулс за певање о значајној општесловенској реци. Песма говори о посебној светој свадби, свадби река, коју смо назвали *aquaticus gamos*. Наведене су варијанте у *Ерлангенском рукопису* и *Пјеснарици* које израстају на дијалектици учешћа река у њиховим формулативним и сижејним склоповима. Маркирана је блискост сватовске и љубавне лирике и понуђена идеја о могућим распадима већих песама и песничких целина на мање песме и делове. Визуелна формула *ораове шајке* укључила је у наш видокруг испитивања и *Обичаје и песме Срба у Турској*, Ивана Степановича Јастребова, за које се испоставља, да сачињавају знатну карику у дијахроном трајању варијаната наше народне поезије. Малом броју прилога о везама Индије и наше усмене књижевности, придружује се и наша скица за потенцијално читање варијаната песама у којима се јавља ораова шајка. Београд, као крајње одредиште пута ораове шајке, разумева се као рефлекс локације блиске терену настанка *Ерлангенског рукописа* и теорије о *сремском певању* Светозара Матића, из перспективе лирских песама у *Пјеснарици*.

Кључне речи: акватичка семантика, визуелна формулативност, епика, лирика, варијанта.

* adjaninkonstantin@yahoo.com

Дунав је река опевана и у епској и лирској поезији словенских народа, не само на јужнословенском ареалу. У песништву Словена, Дунав је општи именитељ за реку (Јагић 1948: 150). Маљцев формуле мора и реке држи за синонимне, у функционалном смислу (Маљцев 1989: 141). Аналогија Дунава и мора развијена паралелизмом, честа је у јужнословенским лирским песмама (Вукмановић 2020: 29), до те мере да се чак Дунав и именује понекад као Дунај-море (Јагић 1948: 154). Дунав се неретко издједначава и са језером (Јагић 1948: 152). Стални епитети приписани Дунаву јесу *бео* и *тих*. Придев *бео* не мора нужно означавати дефинисаност реке бојом, већ и, каква је ситуација у архаичним пољским и руским дијалектима, блато и мочвару (Вукмановић 2020: 30), те би Дунав онда ваљало схватити као блатан и мочваран, тешко проходан и мутан, што јесте још један од епитета везаних за ову реку.

У светлу наведених симболичких претпоставки реке Дунав, занимљиво је погледати песму бр. 12 *Ерлангенског рукописа Дунав се Савом оженио*. Песма је различито одређивана, или као сватовска алегорија, свакако обредна сватовска песма (Гароња-Радованац 2008: 256), или обредно-митолошка песма (Самарција 2014: 38). Ван сваке расправе је да је посредни обредна песма. Који обред је ту запамћен? Снежана Самарција потцртава како митолошке песме често обрађују мотив небеске свадбе, „уз слабије или изразитије процесе христијанизације” (Самарција 2014: 38). Формулација је тачна, с том оградом да посматрана песма не репрезентује нити небеску свадбу нити икоји хришћански садржај (изузев ако свадбу не схватимо у хришћанском кључу). О каквој свадби се заправо ради? Славица Гароња-Радованац у истом правцу инсистира на пренесености са плана космичке схеме небеских сватова на сватовски поредак на земљи, истичући ширење сватовске поворке Дунава и Саве осталим рекама, истодобно позивању светаца при женидби Сунца и Месеца (Гароња-Радованац 2008: 256). У песми ниједним алузивним гестом није фокус усмерен на небеску перспективу и учешће небеских тела. Изнета аналогија, афирмирана је једино типолошки. Кратак осврт на песму закључен је наводом: „Као што је наведено, овде се већ десио процес „спуштања” са небеског на земаљски план” (Гароња-Радованац 2008: 257), мада, то се ни на који начин не може ишчитати из текста песме, осим у случају позивања на потенцијалну сличност са песмама о женидби небеских тела. Песма, поред несумњивих обредних обележја, носи и наслаге лирског (венац) и епске елементе (битка, погинули јунаци као дар Сави) (Вукмановић 2020: 61). У Западној Славонији варијанта дванаесте песме *Ерлангенског рукописа*, забележена је 1899. године. Младожења је овога пута бунар-вода ладна

(Обрадовић, 86, Ољаси, 1899). Сава ни овде није позвана у сватове. Уз приметне модификације, песма се завршава чувањем финалне формуле свадбеног дара (Гароња-Радованац 2008: 257), као непроменљивог показатеља ширења варијанте. Уза све опсервације о диспаратним аспектима песме, и даље није коначно фиксирано о каквој свадби говори песма и који обред памти.

Вредна опаска од које би ваљало поћи је да песма изражава „аниматистички однос према свету природе” (Гароња-Радованац 2008: 257). Сложићемо се лако да је свака свадба сакрални чин, било да се светост свадбе посматра из угла религијског, верског доживљаја ствари, било из угла паганског. Узимали ми свадбу из песме као земаљску или небеску, биће да је реч о светој свадби, како ћемо видети. Панеротизам је појам чије значење обухвата простор ширења неконтролисаног полног нагона у свим облицима и могућностима, као душевни поремећај. Пантеизам пак јесте појам фигуриран кроз идеју о свепрожимању ствари у природи или бога и природе. Допустимо за наше разматрање, да панеротизам на овоме месту означимо као скраћени облик појма пантеистички еротизам, еротизам природе. Песма *Дунав се Савом оженио* очитује идеју *hieros gamos*, *свето спајање*, средишњу идеју мистичке традиције. Постоје „две врсте светог спајања у мистеријама; спајање енергија између богова и спајање људског бића и бога. Али, у оба случаја, свако спајање је важно зато што повезује божанско и људско подручје – јер чак и спајање богова има значење за нас само у релацији са људским подручјем” (Versluis 1996: 10). Свето спајање антропоморфизованих река је митопоетска слика. Њено симболичко поље деловања остварује се у домену космогонијског мита. Митопоетска слика конфронтрана је опозитима космос:хаос. „У оба ова космичка стања, вода има формативну функцију (...) Вода (праокеан) обухвата целу васељену, укључујући и небо. Тек после космогоније море и небо се супротстављају унутар опозиције доле/горе (Иванов и Топоров 1965: 113)”. Преузимајући супремативну позицију над осталим хидронимима, Дунав се не јавља као пуки географски појам. У питању је митологизовано место-знак (Вукмановић 2020: 58). Још је Вук Караџић наглашавао да је лирска поезија старија од епске. На другој страни, симптоматично је пратити како се лирско песништво односи према епскоме, и обрнуто. Руска епска народна поезија опева јунака изразите старине. Дунај Иванович је јунак старији од времена кнеза Владимира, последњим етапама свога живота повезан са њиме. Он припада литванским крајевима, и из њих Владимиру доводи невесту Епраксију (Јагић 1948: 171). Дунај Иванович је јунак који је из епике касније продро у лирику (Јагић 1948: 172). У Хилфердинговој

биљини под бројем 125, говори се о женидби Дунаја Марјом. Након што се Дунај убио, од његове крви потекла је река Дунај (Дунав). „Da se pak pretvaranje žene u rijeku smatralo kao nešto, što je pored Dunava akcesorno i sporedno, nema razloga, zašto pjevač ne bi mogao kazati „gdje je pala Marja, potekla je reka Marja”, a takva odstupanja ipak nema” (Јагић 1948: 173). На другим местима Дунајева жена зове се Настасја. И од Настасје је потекла једна река. Јагић не прихвата да се име реке изгубило, већ развија тезу о томе да је реч о реци Дњепар, одређених језичким варијацијама. Изложени увиди наводе на неколико закључака. Први: утврђивањем литванскога порекла Дунаја Ивановича, као усменога јунака, тј. његовим припадањем пољско-литавској области, на простору руске средњовековне државе, у видокруг разматрања улази дубока словенска прошлост. Наиме, будући да је прапостојбина Словена (па тако и Јужних Словена) била смештена на балтословенском простору (те се и говори о балтословенској језичкој заједници, а историчарима језика је познато да реконструктивни примери прасловенског језика у највећем степену корелирају са литавским језиком), може се извести следећи закључак. Нису Јужни Словени тек по доласку на Балканско полуострво морали почети са опевањем реке Дунав, јер им она раније није била позната. И пре досељавања на Балкан, у општесловенском песништву, Дунав је фигурирао као општесловенска река. Овome би се могао додати противаргумент. Шта ако се тек накнадно, са доласком у дунавске крајеве, јавила потреба да се митологизује статус реке и кроз песништво објасни њена древна улога? Противаргументат би био умесан, једино да се Дунај Иванович појавио као јунак јужнословенске народне епике. Међутим, то није случај. Сва је прилика, још у балтословенској заједници, пре насељавања Балкана у 6. и 7. веку, Словени који ће касније постати Јужни Словени, и те како су разумели значај велике словенске реке Дунав за општесловенски свет. Још у то доба Дунав је попримио митска својства. Друго: руска народна поезија пружа уверење да су од Дунаја и Настасје настале две реке. Дакле, од два људска бића, хидроними су добили два имена. Отуда не треба да чуди антропоморфизација Саве и Дунава у песми бр. 12. *Ерлангенског рукописа Дунав се Савом оженио*. На истоме трагу, термин сватовска алегорија сада добија своје пуно значење. Свадба река, облик *hieros gamosa*, облик који би се могао назвати *aquaticus gamos*, није тако необичан у словенском народном песништву. Алтернација Настасје Савом или неком другом реком, сведочи једино о узрастању варијанте. Треће: запажени епски елементи песме (битка, погинули јунаци као свадбени дар Сави) могу се сагледати као петрифи-

кати наслеђеног епског материјала, при прелазу митске приче о Дунају Ивановичу из епике у лирику¹.

Немали узорак песама *Ерлангенског рукописа* репрезентује рудименте, остатке већих песама и песничких целина. „Запис из ЕР (овде није пресудно који) заправо показује процес како су се, већина наших (по правилу дужих) песама „распале” на низ мотивски посебних лирских песама” (Гароња-Радованац 2008: 273). „Принцип распадања већих стиховних целина” превасходно је повезан са кругом свадбене лирике, при чему као резултат распада поглавито остају краће песме љубавног карактера (Гароња Радованац 2008: 326). У вези са помињаним распадањем, Владан Недић је у другој половини прошлога века изрекао, релативно кратак суд, али суд који доноси позитивне реперкусије у домену расветљавања односа целина и делова. Недић тврди да су се обрасци потоњих готових песама, јављали тихо на крају бивше песме. „Затим су лагано захватили стихове испред себе. Разарајући све више старо ткиво, они су продирали ка почетку песме. Временом, песма која је некада била везана за обред, постајала је чиста љубавна (...) осећао се несклад, обично, у средњем делу нове творевине” (Недић 1966: 42). Поћи ћемо од несклада.

У Вуковој *Пјеснарици* под редним бројем 94 налази песма *Хрђаво наплаћена служба*. За разлику од песме бр. 12 у *Ерлангенском рукопису*, предмет лирског догађања није свадба река, али јесте претицање река – Саве и Мораве. Реци Сави приписује се исто својство као и у песми из *Ерлангенског рукописа*: *Сава носи дрвље и камење*. С почетка, дало би се опазити да то и не мора бити пресудно подударане. Чини се, ради се о формулативном „инвентару” реке Саве, тако обичном за народну епику. И то стоји. Упадљиво је када се, епици својствен формулативни образац, наводи у усменој лирици. Малопређашњи наводи Владана Недића и Славице Гароње Радованац, у контексту нашег изучавања проблема, могли би се третирали следећим путем: веће песме и веће песничке лирске целине *Ерлангенског рукописа*, претежно свадбене, временом су се распадале на мање делове и остатке, чувајући у свом иманентном лирском нуклеусу рудименте и петрификате свадбеног обреда, датог у знацима. Песме су тим отпадањем појачавале љубавну компоненту, коју су носиле у свом поетском ткиву (сватовске и љубавне народне лирске песме врло су блиске), постајући доминатно љубавне, са не до краја схватљивим „нескладом”.

¹ О примарним изворима који подупиру став о светој свадби река у поезији, нарочито руској, не можемо овде казати много. Корпус који је узиман у обзир, навођен је према Јагићу, а Јагић у своме раду о реци Дунав није дао преглед општесловенских песама којима се користио. У том правцу би се могао кретати неки потоњи рад.

„Несклад” суштински упућује не свадбени обред, односно на некадашњу испреплетеност сватовске и љубавне *доминанте* (у одређењу руских формалиста). „Несклад” не срећемо искључиво у *Ерлангенском рукопису*, но и у Вуковој *Пјеснарици*, што сведочи о сагласјима са *праваријантом* (назовимо је тако; појмом *праваријанта* означавамо првобитну, монолитну варијанту, изведену од одређене песме), из чије структуре се процесом деструкције лирског добило више наизглед различитих песама.

Дунав и Сава, од *aquaticus gatos-a*, преко претицања и на даље, заузимају својеврсну превласт над осталим рекама у народној лирици (и епици, наравно). Међутим, који структурални конституент лирског сижеа песме држи ове реке на окупу? Који „ген сижеа”² окупља песме *Ерлангенског рукописа* и *Пјеснарице*? „Генетички потенцијал” лирског сижеа произлази из статуса града Београда, као града на две митске реке, Дунаву и Сави, који отуда и сам поприма обресе митског града. Песма бр. 194 ЕР почиње стиховима:

„Истече ми једна вода са Београда
У коби је друга вода именем Сава”.

Дунав и Сава, дакле, задржавају конструктивне моћи изградње лирских сижеа, јер у једној реци која истиче са Београда, разуме се, препознајемо Дунав, уз Саву. Београд је подигнут на ушћу двеју митских река. ЕР обилује иницијалним формулама насталим по моделу првога стиха ове песме, уводећи у радњу *in medias res*: „Истече ми једна вода река” (ЕР 195), „Текла Сава куда и досада” (ЕР 159), „Текла вода текелија” (ЕР. 17) „Истекла једна вода Златина” (ЕР 13). Интересантно је да се групе песама налазе једне до других, што може указивати на вољу скупљача да их организује по сродности или, што ће бити вероватније, јер би у супротном све песме биле један покрај друге, на једног певача. Не треба искључити ни асоцијативност, као карактериситку усменог певача и поетике усменог певавања. Формуле се постепено осамостаљују, чувајући унутрашњу акватичку семантику. Још једна скупина иницијалних формула, заједничких и ЕР и *Пјеснарици*, сустичу се око мотива Београда. То су формуле типа: „Отиште ми се ораова лађа на вечерње доба” (ЕР. 20), „Отиште се ораова лађа” (ЕР. 204). Учестала поновљивост *ораове шајке* кроз разне формулативне обрасце у песмама, чак прераста у *par excellence* пример визуелене формуле (Радуловић 2014). Марије Клеут је песме о ораовој шајци читала као севдалинке (Клеут 1987). Повремено, формуле се поме-

² Снежана Самарџија употребљава занимљиву синтагму „ген сижеа” у студији *Исходшта поезије*, образлажући употребу позивањем на Јурија Лотмана (Лотман 2004: 125–156).

рају са инцијалних позиција, прелазећи на место унутрашњих сегмената песме. Песма бр. 194 (EP) говори да на Сави плови „танка шајка, дафине зрно”. Песма бр. 209 (EP) помиње:

„Из Дунава прах извиха,
По њој плави танка шајка”.

Крајње одредиште лирске „посаде” дунавске шајке је Београд. У песми бр. 94 из *Пјеснарице Хрђаво наплаћена служба* Морава носи „оковану шајку”, у којој су брат и сестра. Сетра буди заспалог брата, зато што Београд гори. *Ораова лађа* може се наћи и у песми бр. 17 из *Пјеснарице, Ништа се сакрити не може*. Изузетачно, реч је о од мерџана лађи (песма бр. 7, *Пјеснарица, Дрина се пониела*), али опет Београд има везе са том лађом: „у лађи момче Београдче”. Свака од песама из *Пјеснарице* је љубавна, не зато што се читава скупина зове *Љубовне и различне женске песме*. У *Хрђаво наплаћеној служби* брат је у Београду служио за светло оружје, доброг коњица и лепу девојку. До извесне мере, песма је недоречена, премда се наслућује последњим чланом низа, да је ипак реч о љубавној песми. Не можемо рећи да се ради о женидби с препрекама, јер је тај модел предодређен за епiku, али, условно, тема је о препрекама чијим савладавањем треба задобити девојку. „Поетика лирских песама подразумева недокончане приче, техником бриколажа, посредног исказивања, наговештавају се догађаји и преко њих емоције.” (Вукмановић 2020: 155). Песма *Ништа се сакрити не може* успоставља *ораову лађу* као део ланца појава који девојачкој мајци саопштавају да се драги и драга љубе на ливади. Покушаћемо да докажемо да је *ораова лађа* (уопште лађа) присутна у наведеним лирским песмама, чинилац „несклада” и да, као таква, провенцијенцију љубавне лирике заокреће ка сватовској. Лађа³ би, погледајмо, имала бити прежитак сватовског амалагма у љубавној песми.

У процесу доказивања, од непроцењивог значаја, биће нам књига *Обичаји и песме Срба у Турској*, Ивана С. Јастребова. Тема нашега рада нису песме које је сакупио Јастребов. Последично пак, те песме учествују у поступку кристилазације варијаната. Бавећи се дугачком линијом трајања и метаморфоза српске народне поезије кроз време, не можемо не приметити да *Ерлангенски рукопис*, Вукова *Пјеснарица* и *Обичаји и песме Срба у Турској*, овим редом, сукцесивно одражавају стање развоја варијаната. Немамо намеру, при томе, да одлучно тврдимо како хронолошко објављивање збирки, па тиме и варијаната песама, сведочи

³ Погледати што о лађи и ђемији као песничким речима пише Светозар Матић, Матић 1972: 261.

о старости варијаната на такав начин. Хронологија објављивања збирки не мора увек бити у вези са хронологијом изворног јављања варијаната. Јастребовљева књига тек је однедавно преведена на српски језик, те је била доступна малом броју научника, истраживача и фолклориста. „Увидом у грађу Јастребовљеве збирке намећу се бројне паралеле са Вуковим збиркама, али и предвуковским записима, посебно с песмама из Ерлангенског рукописа” (Питулић, Сувајчић 2020: 662). Песма бр. 209 (ЕР) *Кошутница што си росна*, вишеструко је интригантна. „Капетан пловидбе” је војвода Дан, чије возарице су девојке, а туменција једна удовица. Војвода Дан би могао бити Дан Влашић из 15. века, који се везује за други косовски бој, али само под једним условом: да песма кодира и историјску личност и, преко ње, сећање на Вида, Видовдана. Интерферирање није редак случај у народној поезији. А традиција и предање о првом косовском боју очувало се и наслојавало кроз причу о другом косовском боју. Девојке моле војводу Дана да лађа отплови за Београд (још прецизније, под Небојшу кулу), да се наљубе свог *храбра* и нанесу *венаца*. Песма, несумњиво, активира сватовску симболику. Наука се до сада бавила загонетношћу фигуре војводе Дана, трудећи се да га историјски контекстуализује. Наводило се да је реч о сину румунског војводе Радула Влашића, Дану Влашићу, из 15. века (Крњевић 1986: 123). Снежана Самарџија с правом напомиње да су такви видови „конкретизације” „подложни променама и забораву” и да, извесно „оквирна ситуација чува симболику кошуте и росе” (Самарџија 2014: 2014: 209). Полазећи од митолошког оквира, настојаћемо да војводу Дана одредимо у митолошком кључу. „Изјутра на Видовдан девојке се умивају росом и беру расцветало пољско цвеће, завежу га у струк црвеним концем, однесу на брзак и потопе у воду” (Српски митолошки речник 1970: 76). Кошутница која је росна, можда би могла бити симбол девојке на Видовдан орошене водом из Дунава, из које израња бог Вид, Световид, Свентовид. Вид или понекад чак и Видовдан, словенско је божанство, са високим надлежностима у врховном пантеону Јужних Словена. Савремена митографија говори другачије, али то не обеснажују тезу. Вереници се пре појаве сунца, на Видовдан, окрену истоку и говоре: „Виде, Видовдане, шта очима видео, то рукама створио” (Српски митолошки речник 1970:76). Кошута би отуда била амблем заручене девојке, веренице која чека да стави венац на гласу и уда се за *храбра*. У номинацији бога Вида именом Видовдан, очитује се народној култури близак феномен повезивања догађаја и појава. Видовдан се у историјском сећању Срба и српској усменој традицији, наравно, првенствено везује за косовску битку. Сећањем на њу, народ је придодао и сећање на бога Вида, учврстивши , „на нивоу

номенклатуре, именован Видовдан, двоструко сећање. Војвода Дан, стога, можда би могао бити бог Вид, Видовдан, имајући у виду да су елизије, гледано из угла историјске лингвистике, честе појаве. У одељку *Свадба*, Јастребов записује песму која се отвара стиховима:

„Вози ми се т’нка шајка лађа,
И у лађи Инђија девојка.
Пред њу ми је ђерђев од мерцана
На ђерђеву платно сарајевско”

Подједнако загонетна, као и војвода Дан, јесте и Инђија девојка. И то није једина „интрига” песме. Инђија девојка се обраћа Арговану, бану од незнане земље. Аргован је, показује се, име помињано у још неким народним песмама, сватовским, тим важније. Нама се чини да није реч о историјској личности, већ о фитониму, о јорговану, исквареном народном облику овога дрвета. Песме окупљене око формулативне јединице *танка шајка*, сватовске су. *Арговане, сунце огрејано* и *Арговане, сунце огријано*, почетни су стихови двеју песама из друге и треће књиге песама Милоша С. Милојевића (Милојевић, III, 150; II, 276). „Зачудо, у литератури се понекад наводи податак да је објавио две књиге песама” (Радуловић 2018: 56). У обе песме девојка моли Аргована (бана, који није тако атрибуиран кроз песму, али се то у напомени потцртава). Навешћемо иницијалне стихове обеју песама, једне за другима, ради прегледности, најпре песму из треће, па из друге Милојевићеве збирке:

„Арговане, сунце огрејано,
Слегни грање до зелене траве”
„Арговане, сунце огријано,
Да се попне лијепа девојка”.

Прескачући споредна одступања на нивоу глагола огрејати, која се тичу рефлекса вокала јат (екавски или икавски), постоји камен спотицања. Милојевић је био верзиран у мистификацијама. Не би чудило да је напоменом о бану Арговану, хтео постићи исто. Девојка која се пење на аргован, неоспорно, пење се на јоргован. Хоће да на ђемијама (шајкама, лађама, прим. К. А.) на води назре драгог, под чијим јаглуком стоји. Она је, дакле, девојка под венцем. Милојевићева потенцијална мистификација, неопрезном истраживачу може се учинити као нешто сасвим оправдано, јер се у песми из треће књиге девојка обраћа арговану, као сунцу огрејаном и од њега тражи да слегне грање до зелене траве. У нашој народној поезији, султан се фреквентно ословљава као сунце огрејано или сунце на истоку. Истоветно, и турски великаши, везири, аге и остали. Замољен од стране

девојке, „бан” Аргован би онда ваљало да нареди дрвећу да савије гране, да се повије или да га други повије, како би девојка угледала драгог на ђемији. *Аргован сунце огријано* можда је и *arbor mundi, axis mundi*, свакако. У лирским народним песмама о дрвету које је *arbor mundi* девојка се пење на дрво да сагледа драгог (овде јој дрво смета да то учини) (Радуловић 2011: 544). На врху дрвета *arbor mundi*, у македонским жетварским песмама, на пример, налази се сунце (Радуловић 2011: 545). Увиђањем, испрва, ситних разлика, претпоставка о Арговану као бану, лако се одбацује. Песма из *Обичаја и песама Срба у Турској*, недвосмислено, Аргована сигналира као бана, бана од земље незане. Од помоћи би била 209. песма *Ерлангенског рукописа Кошутница што си росна*. Песма је сватовска, то смо утврдили. Девет девојака возарица на шајци моле војводу Дана да их одвезе граду Београду, јер их тамо очекује *храбар*, оне су жељне да се наносе венца. Туменција (крманош) чудне посаде је удовица. Удовичина појава унутар песме је прилично инцидентална. Ван стиха који јој додељује улогу на шајци, удовица се до краја песме не појављује. Увођење удовице у песму ничим није мотивисано. Удовица искаче као „несклад” (Владан Недић). Уложићемо извештај напор да оснажимо, по нама евидентну, везу између Инђије девојке код Јастребова и удовице туменције у *Ерлангенском рукопису*. Инђија се у *Обичајима и песмама Срба у Турској* дословце не помиње. Строго узев, није у питању дистинктивна географска координата. Девојка се, напосто, зове Инђија. Сложићемо се, доста необично име за девојку, код Срба незабележено. У народној поезији, Инђија је простор у који одлази сестра деветоро браће (Делић 2022: 42). Девет је девојака возарица у *Ерлангенском рукопису*. Неко би рекао да је реч, без много говора, о сталном броју усмене поезије. Тачно. Девет девојака сагледане су као губици за брата. Овде су девет девојака на губитку, јер чезну за *храбрим*. Превођење метафоре смрти-свадбе реализовано је кроз одлазак у Инђију (Делић 2022: 42). Објаснили смо да сватовска поворка на шајци или, свеједно, невесте на броду, на води као хтонском лимесу, на специфичан начин су лоциране на терену смрти, ареалу оностраног, граничног. Инђија се уклапа у модел „иницијатичког итинерера”, као место хетеротопије, оивиченог трима тачкама: невестиним домом, хтонским простором и младожењеним домом (Делић 2022: 44). Девојке возарице су однекуда кренуле, по свему судећи, из свога дома. Возећи се шајком (ђемијом, бродом, лађом) ступају у хтонски простор. Реализација смрти као свадбе на једном дубљем, индиректнијем нивоу, симболизује њихову смрт за претходну фазу живота, акцентује сепаративну фазу. Смрт и свадба као обреди прелаза у присним су контактним релацијама. Пре

фазе агрегације и приступања у дом младожење кога чекају предано (дом *храбра*) оне на води умиру за читав свој дотадашњи модус постојања. Пловидба шајком је симболичка анихилација девствовања. Девствовање за девојку је од високе цене: „Деговање мое Царовање/Цар ти бија док девојком бија” (*Пјеснарица*, песма бр. 19). Александар Лома говори о Индичкињи Ани као оностраној дружбеници и заручници јунака (Лома 2002: 140). Индичкиња Ана и Инђија девојка могле би бити у некој вези. Хиндуисти практију *сати*: по мужевљевој смрти или погибији, удовице се самоспаљују (Лома 2005: 19). Стари Словени су неговали сличан обичај. Након страдања мужа у битки или изненадне смрти у рату, удовица би сматрала обавезом да и она оде у смрт, да се убије, како би се придружила мужу (Ђоровић 2001⁴). Тако би удовица туменција за време обреда смрти као свадбе на води, док шајка плови, представљала амблем невестинском пребивања у танатолошком простору: девојке су мртве за период живота пре удаје, девојке су мртве у хтонском пределу и девојке су потенцијално мртве, тј. смртне, у случају да се деветогодишња пловидба настави и да оне никада не дочекају *храбра*.

Још је занимљивији *ђерђев од мерџана*. У песми *Дрина се пониела из Пјеснарице*, момче Београдче се вози у *од мерџана лађи*. На делу су нарочите интерференције. У неколико песама лађа је атрибуирана као *танка*. Она је то могла постати, с обзиром да се на њој вози девојка, и то не било која девојка, већ невеста, коју народни певач, готово по правилу, маркира епитетом *танана*, што се не односи само на њен физички изглед и витак стас, већ, рекло би се, и на стање духа, оно што се назива – танкоћутност. Танана невеста на, најчешће ораовој лађи, везе на ђеђерву од мерџана, од бисера. Као што је лађа стекла епитет *танана*, преузет од невесте, коју метонимијски или, у крајњој инстанци, синегдохски, представља, тако је и од њеног ђерђева могла постати, *од мерџана лађа*. Прежитак које свадбе чува *лађа*? *Лађа од мерџана* тај је градивни поетски елемент могла стећи из везе са водом. Позната је народна песма *Бисер Мара по језеру брала*. И киша је као падавина сачињена од воде, еквивалентна бисеру. „Повезујући је са бисером, људи киши дају изузетну вредност. Село које купи бисер метафора је поља које упија кишу” (Вукмановић 2020: 211). Мотив брања бисера по језеру, за девојку је, у одређеном ступњу, тежак задатак. „Када момак девојку извози лађом са језера по ком је брала бисер (Караџић 1975: 290), њена угроженост у води не помиње се директно. Мотив тешког задатка се трансформише, а нова реализација само имплицитно чува

⁴ Наведено према: В. Ђоровић, *Историја српског народа*, у: Први период, Словенска племена и њихова култура, https://www.rastko.rs/rastko-bl/istorija/corovic/istorija/1_5_1.html.

значање удаљавања од опасног места, враћања из другог света у људски”. Пребивање на води као лиминалној тачки, граници светова и хтонском простору, активира кризне ситуације. У нашој народној поезији смрт се често посредује метафором смрти као свадбе. Смрт је модус женидбе преко мора. Метафора смрти као свадбе обичнија је у народној епици. За типичан пример узима се бугарштица *Марко Краљевић и брат му Андријаш*. Песма приказује Андријашову смрт Марковом руком и савет Андријаша Марку да њиховој мајци не каже да је Андријаш умро, но да се оженио вилом у гору. Смрт као свадба у лирици се више сугерише. Указивали смо на недореченост лирске песме и технику бриколажа. Разрешење конфликтних ситуација и, уопште, медијација, остају ван текста лирске песме (Köngäs Maranda 1971: 93). Немамо намеру да тврдимо како су актери лирске песме, чланови сватовске поворке, заиста и умрли у некој од изгубљених целина песме. Учитавање је тврдити да је некада постојала песма која је певала о томе или варијанта у којој се се то назире. Тачно је, имајмо то у виду, да лирска народна поезија фиксацијом чланова сватовске поворке или породице младожење и невесте, на води, мапира смрт као свадбу преко мора. Вода се према смрти вишестрано односи. Лађа је повремено замењивана бродом. А пандан мосту у народним песмама је брод; чамац или брод или лађа, одређен је као *не-коњ*, а вода као *не-пут*, *не-свет* (Вукмановић 2020: 106). Песма бр. 8. у *Пјеснарици*, *Вода без брода*, још у равни наслова, скреће пажњу на нешто неочекивано, готово апстрактно и немогуће. Вода без брода, следећи претходну једначину, била би *не-пут* без *не-коња*, а потребан је посредник да превлада законе медијације.

Река Цетина се криво клела да на њој нема брода. Песничка истина је другачија: на Цетини су три брода, у једном кићени сватови, у другом момак и девојка, у трећем братац и сестрица. Потребна је давних дана указивао на мост као еклатантни свадбени симбол, будући да њиме небески младенци силазе, постајући земаљски (Левингтон 1982: 98). Брод као еквивалент мосту јако је место налазећи се на линији хетеротопије. Брод на води, брод је на граници, нарочит лимен. Београд се осим у песмама са *лађом*, помиње и у једној песми *Пјеснарице*, под бројем 77, *Левента и Латинка*. Упоредјена са осталим песма из *Пјеснарице* или код Јастребова, песма открива формулативну ситуацију шатор+река, поглавито у инцијалној позицији. Левента Латинки одбија молбу да је љуби, зато што, како каже, у сваком граду има по једну љубу. Он је господар девет градова и десетога Београда. Формулативни почетак (формулативан из перспективе других песама) гласи:

„С оне стране Мораве,
Бил шатор разапет.”

Исту формулу препознајемо у другој песми *Пјеснарице, Девојка момцима вино служи*:

„Лепо ти је под ноћ погледати
Тамо доле крај тиа Дунава,
Гди с јунаци шатор разапели.”

Тринаеста песма *Пјеснарице, Коњ воду неће да пије*, уместо Дунава и Мораве истиче Саву. Песма уводи на крају и венац, а „моћ венца лежи у кружном облику као симболу цикличног кретања и основној форми структурирања простора” (Белова 2004: 11), те магији биља од ког је направљен” (Вукмановић 2020: 121):

„Него гледа с ону страну Саве
Гди јунаци рујно пију вино,
А девојке венце сплетавају.”

Код Јастребова постоји песма која помиње и Саву и Дунав, што ће рећи, посредно помиње и Београд (Јастребов 2020: 409):

„Што је лепо под ноћ погледати,
Низ Саву и златно Дунаво,
Да господа рујно вино пију.”

Ако се вратимо 12. песми ЕР, *Дунав се Савом оженио*, приметимо да се завршава стиховима:

„Скочила је Дрина ладна вода
Те набрала цвећа свакојака,
Извила снаји Сави венац
Те послала Сави милој снаји.”

Учесталост певања о рекама у *Ерлангенском рукопису* и *Пјеснарици*, са додатним освртом на *Обичаје и песме Срба у Турској*, афирмирше тезу о доминантном присуству река Дунава и Саве, као и града Београда. Знатан број песама Ерлангенског рукописа упућује на Београд као „завичај рукописа” (Меденица 1989: 179). Пионир фоклористике по питању проблематике места *Ерлангенског рукописа* био је Душан Ј. Поповић. С обзиром на месни колорит појединих песама, веровао је да је рукопис настао у Београду (Поповић 1954: 104–110). Значајна је анализа Светозара Матића. Матић је тврдио „да је највећи део, ако не и читав зборник

састављен у Београду. Сматра да међу областима које су сачињавале Војну крајину највећу улогу у стварању и одржавању песничке традиције има Срем” (Матић 1969: 102). Матић даље увиђа да су „многе песме Ерлангенског рукописа у ствари само старије варијанте Вукових сремских песама” (Матић 1969: 102), што нас доводи на терен Вукове *Пјеснарице*. Према Матићу, загонетност Вукове *Пјеснарице* произилази из чињенице да она садржи мали број „србијанских песама”, „а насупротив томе знатан број песама са јасним сремским карактеристикама културним, а нарочито језичким”, а Вук и сам признаје за једну песму да је „спјевана у новија времена негдје у Сријему или у Бачкој у вароши” (Матић 1964: 37). И Матић закључује: „на питање: откуд у првој *Пјеснарици* песме сремске (бачке), иако Вук за ту књигу није записивао песме у Срему одговор би могао бити прост и јасан: из рукописних песмарица” (Матић 1964: 42). Како ускладити све ово са значајем терена Јастребова и ширењем простора *Ерлангенског рукописа* на запад? „То, међутим, није у колизији једно са другим” (Питулић, Сувајџић 2020: 666). Јастребов је песме бележио на тлу западне Македоније и Косова и Метохије, а *Ерлангенски рукопис* је настао, сматра се, на простору Војине Крајине, Босанске Крајине и Београда. Изнова долазимо на терен лексичког фонда и проблематике речи у поступку детекције. Владимир Бован је у *Ерлангенском рукопису* детектовао песничке речи „Призренаца, Ђаковчана и Косоваца” (Бован 2017: 24). Становништво Косова и Метохије и западне Македоније селило се дубље на запад. Тако су речи и варијанте доспевале у *Ерлангенски рукопис*. Као што можемо видети, *Ерлангенски рукопис*, уз рукописне песмарице грађанске лирике, Вукову *Пјеснарицу* и *Обичаје и песме Срба у Турској*, нераскидиви су ланац у процесу развијања, трансформисања и сазревања српске народне поезије, те се без детаљнијег упознавања са њиме, тешко шта може просудити о судбини појединих песама.

ИЗВОРИ

Геземан 1925: Герхард Геземан, *Ерлангенски рукопис старих српско-хрватских народних песама*, СКА, Сремски Карловци.

Јастребов 2020: Иван Степанович Јастребов, *Обичаји и песме Срба у Турској*, Службени гласник, Београд.

Караџић (1814–1815/1965): В. С. Караџић, *Мала прстонародња славно-србска пјеснарица (1814). Народна србска пјеснарица (1815)*, Сабрана дела Вука Караџића, (I) (В. Недић), Просвета, Београд.

Караџић (1841/1975): В. С. Караџић, *Српске народне пјесме I*, Сабрана дела Вука Караџића, IV, (В. Неђић), Просвета, Београд.

Милојевић 1870, 1875: Милош С. Милојевић, *Песме и обичаји укупног народа српског*, књ. 2, књ. 3, Државна штампарија, Београд.

Обрадовић – Милан Обрадовић: *Српске народне пјесме из Западне Славоније*, приредила Славица Гароња Радованац, СКД „Сава Мркаљ”, Топуско-Нови Сад.

ЛИТЕРАТУРА

Белова 2004: О. В. Белова, „Народная Библия”: Восточнославянские этимологические леммы, „Индрик”; Москва.

Бован 2017: Владимир Бован, *Антологија српске народне лирике Косова и Метохије*, Завод за уџбенике, Београд.

Вукмановић 2020: Ана Вукмановић, *У трагању за извир-водом: слике воде у јужнословенској усменој лирици*, Академска књига, Нови Сад.

Гароња Радованац 2008: Славица Гароња-Радованац, *Српско усмено поетско наслеђе Војне Крајине. У записима 18, 19 и 20. века*. Чигоја штампа. Београд.

Делић 2022: Лидија Делић, *Равна, проклета, влашка*, у: *Индија и српска књижевност*, Задужбина „Доситеј Обрадовић”, Београд, 2022.

Иванов/Топоров 1965: Вячеслав Всеволодич Иванов, В. Н. Топоров, *Славянские языковые моделирующие семиотические системы*, „Наука”, Москва.

Јагић 1948: Vatroslav Jagić, *Izabrani kraći spisi*, Matica hrvatska, Zagreb.

Клеут 1987: Марија Клеут, Севдалинка у српским рукописним песма-рицама, у: *Годишњак Института за књижевност*, књ. XVI, Сарајево.

Крњевић 1986: Хатица Крњевић, *Лирски источници: Из историје и поетике лирске народне поезије*, Јединство, ВIGZ, Приштина, Београд.

Левингтон 1982: Г. А. Левингтон, Нека општа изучавања свадбеног обреда, (превео Р. Мечанин), *Расковник IX/31*, Београд.

Лома 2002: Александар Лома, *Пракосово*, Балканолошки институт САНУ, Београд.

Лома 2005: Александар Лома, Стара словенска религија: један лични поглед из компаративног угла, у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 53, свеска 1-3, 2005.

Лотман 2004: Јуриј Лотман, *Култура и експлозија*, Народна књига – Алфа, Београд.

Мальцев 1989: Г. И. Мальцев, *Традиционалните формулы руской народной необредовой лирики*, Ленинград.

Матић 1964: Свезозар Матић, *Наши народни еп и наши стих: огледи и студије*, Матица српска, Нови Сад.

Матић 1969: Светозар Матић, *Белешке о Ерлангенском рукопису*, у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књига 17/1, Нови Сад.

Матић 1972: Светозар Матић, *Нови огледи о нашем народном епу*, Матица српска, Нови Сад.

Меденица 1989: Радосав Меденица, *Наша народна епика и њени творци*, Обод, Цетиње.

Недић 1966: Владан Недић, *Народна књижевност*, зборник радова, ур. Владан Недић, Просвета.

Питулић, Сувајдић 2020: Валентина Питулић, Бошко Сувајдић, Поговор, у: *Обичаји и песме Срба у Турској*, Службени гласник, Београд, 2020.

Поповић 1954: Душан Ј. Поповић, Ко је аутор, где је, и када је настао Ерлангенски рукопис, у: *Годишњак Музеја града*, Београд.

Радуловић 2011: Немања Радуловић, Дрво света: проблем поетике једноставних облика на примеру једне формулне слике, у: *Жива реч: зборник у част проф. др. Наде Милошевић Ђорђевић*, Балканолошки институт САНУ, Филолошки факултет, Београд.

Радуловић 2014: Немања Радуловић, Визуелни карактер усмене формулативности, *Књижевна историја*, год. 46, бр. 152, Београд.

Радуловић 2018: Немања Радуловић, Индија у мистификацијама Милојевића и Верковића, у: *Годишњак Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима*, бр. XIII, Филолошки факултет, Београд.

Самарџија 2014: После осамдесет девет година (Напомене уз песме Ерлангенског рукописа), у: *Годишњак Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима*, Београд, 2014.

Самарџија 2022: Снежана Самарџија, *Исходишта поезије*, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Чигоја штампа, Београд.

Српски митолошки речник 1970: Ш. Кулишић, П. Ж. Петровић, Н. Пантелић, *Српски митолошки речник*, Библиотека Синтезе, Нолит, Теразије, Београд.

Ђоровић 2010: Владимир Ђоровић, Историја Срба, https://www.rastko.rs/rastko-bl/istorija/corovic/istorija/1_5_1.html, приступљено 8. септембра 2023. У 14:49.

Versluis 1996: Arthur Versluis, *Gnosis and Literature*, Grail.

Köngäs-Maranda 1971: Elli-Kaija Köngäs-Maranda, *Structural Models in Folklore and Transformational Essays*, Mouton.

Konstantin D. Adanin

SEMANTICA ACQUATICA

Summary

Correspondences along the lines of the *Erlangen Manuscript/Pjesnarica* regarding the development of aquatic formulas are presented. The song "The Danube married Sava" was established, which testifies to the old processes of penetration of the epic into the lyric. The hero of Russian folk epic poetry, Dunaj Ivanovich, from whose blood the Danube River sprang, was seen as the long-ago impulse for singing about an important all-Slavic river. The poem talks about a special sacred wedding, the wedding of the rivers, which we called *aquaticus gamos*. Variants in the *Erlangen Manuscript* and the *Pjesnarica* are listed, which grow out of the dialectic of the participation of rivers in their formative and plot structures. The closeness of the wedding and love lyrics was marked and the idea of the possible disintegration of larger poems and poetic units into smaller poems and parts was offered. The visual formula of the *eagle's jay* included in our field of inquiry the *Customs and poems of the Serbs in Turkey*, by Ivan Stepanovič Jastrebov, which turn out to be a significant link in the diachronic duration of the variants of our folk poetry. A small number of contributions on the connections between India and our oral literature is joined by our sketch for the potential reading of song variants in which the eagle's hawk appears. Belgrade, as the final destination of the journey of the eagle's hawk, is understood as a reflex of the location close to the origin of the *Erlangen manuscript* and the theory of Srem singing by Svetozar Matić, from the perspective of the lyrical songs in *Pjesnarica*.

Keywords: aquatic semantics, visual formulativity, epic, lyric, variant.

Хелена П. Арслан*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет, докторанд

Оригинални научни рад
Примљен: 27. 09. 2023.
Прихваћен: 14. 11. 2023.

ЕРОТОЛОШКО ЧИТАЊЕ ПРИПОВЕТКЕ *ВЕРТЕР* ЛАЗЕ ЛАЗАРЕВИЋА

У овом раду бавимо се Лазаревићевом приповетком *Вертер* са еротолошког становишта. Већ је познато да такво становиште не поседује јединствене и утврђене методе истраживања, већ је реч о дискурзивном и концептуалном приступу са дугом традицијом. Наше књижевно ишчитавање љубави и говора о њој покушаћемо да осветлимо из два угла. Први угао подразумева поетички аспект и културноисторијски контекст. Други део рада чини пажљиво еротолошко ишчитавање текста. Наша метода била је на сижејној нити препознати четири чворишта, „еротеме” и начине њихове реализације, тумачење дескрипције простора и његове симболике, уз препознавање значајних места у дијалозима, монолозима и нарацији. Може се рећи да се приповетка више бави природом љубавних осећања него њиховим испољавањем, унутрашњим светом јунака више него догађајностима. Иако је приповетка сва о сентименталној и романтичној љубави, може се рећи да је у њој ипак победио „реалан правац”.

Кључне речи: еротологија, Лазаревић, Вертер, сентиментализам, реализам, љубав, жеља.

Ставивши „ружичасте наочаре”, у овом раду ће се наше истраживачко интересовање кретати у правцу еротологије, па стечена знања из области књижевности ваља ставити у дискурзивни оквир. „Између оста-

* arslanhelenars@gmail.com

лог еротологија представља и хуманистичку дисциплину која проучава не сексуалне односе, већ љубав и љубомору, жеље и уживања, забране и искушења, страст и игру као специфичне људске феномене” (Епштејн 2011: 26). Не остављајући много места за изненађења, на уводу одмах рецимо да једноставна композиција приповетке олакшава препознавање и идентификовање еротских средишта. Зато је драмски врхунац у композицији овог књижевног дела уједно и кулминација једне еротеме. Служећи се речником еротолога Епштејна, еротеме – пресек граница у осећајној сфери и сижејно прегнантно место у тексту, препознајемо у љубавном троуглу између јунака Јанка, Марије и Младена. Кулминативна тачка језгровито је сажета у Јанковим речима – „волим те”. Око те кулминативне тачке испреда се читав наративни свет који до ње доводи, и који се потом од ње наставља у правцу краја приповетке. На сижејној нити има четири „љубавна чворишта”, које овај рад настоји да испита. Нашем испитивању претходи веома сажет осврт на доминантна деветанестовековна идеолошка и филозофска становишта, која су релевантна за тумачење овог Лазаревићевог дела. Са уверењем да би стилске формације требало посматрати „(...) као део шире историјске перспективе – не одвојено од друштвене историје, нити изоловано од оних струјања која сачињавају онај – да употребимо „идеалистички” романтичарски темрин – дух епохе” (Раичевић 2007: 54), у првом реду упућујемо на већ препознате фројдовске или ничеанске концепте, али и утицаје позитивизма оличеним у марковићевској борби за реалност у поезији. У овом раду свакако није прилика подробније говорити о раним утицајима Светозара Марковића на стваралаштво Лазе Лазаревића, Лазаревићевим раним преводима, даљим уметничким развојем и удаљавању од социјалистичких идеја. Но, ипак морамо поменути да се у крају за који се Лазаревић определио у овој приповеци види одлука за „реалан правац у љубави”.

Поетички и културноисторијски контекст.

Говор срца. Два говора о љубави

Als worden ist das höhere Regionen¹

Имајући у виду дугу традицију пародизације сентименталистичких романа у нашој књижевности и Лазаревићеву употребу ироније, велики број критичара је у приповеци видео искључиво иронизацију немачког

¹ „Јанко је само с почетка чуо једно „als” на крају једно „worden ist”, и у среди два пута „höhere Regionen” (Лазаревић 1986: 112).

романтизма (прецизније вертеризма) о чему је и данас доста писано. Тако је међу првима у композицији ове „антивертеријаде” Стојан Новаковић препознао утицаје Тургењевљевог *Фауста*. Међутим, готово увек је искреност Лазаревићеве критике упућене на рачун немачке романтике изазивала сумње. Упркос свим негативним судовима, чини се да је Скерлић био у праву када је тврдио да Лазаревићу не треба веровати: „Он који никако није марио за Немце, и који је употребљавао сваку прилику да исмеје и изобличи немачку сентименталност, био је више но ико од његових књижевних савременика међу српским писцима интимно близак тим истим Немцима и њиховој сентименталности” (Скерлић 1985: 34). Кашанин је сматрао да је корен сентименталности како у пишевом карактеру тако и у немачкој лектури коју је читао, али да је вертеризам Лазаревићу искључиво дошао из немачке књижевности и немачког друштва (Кашанин 1985: 77). „Нигде се толико не јеца и не плаче као код тог „Господина човјека” са термометром под пазухом, којему је криво да Вертери ’слине’ на мјесечини”, вели Матош (Матош 1985: 26). Држећи утилитарске симпатије многих приповедача за неискрене и филистарске, он је такође сматрао да „лекција коју даје Лазаревић свом блиједом, безвољном Вертеру врло је банална” (Матош 1985: 24). Савремена тумачења, размишљајући над проблематиком лажног и научног спрам аутентичног и истинског, дотичу се и питања преживљене и научене емоције. Према томе, могу се проблематизовати односи имитација и спонтаност, поновљивост и јединственост (њено присуство и одсуство), искреност и неискреност. На питање да ли је Јанко одговарајући пример „књишке научене емоције” као последице туђег културолошког модела могу се понудити различити одговори, а додатно не треба искључити могућност да „епигонско, лажно и књишко” врло често прати сваки идеализам, као што је марковићевски, а не само романтичарски (в. Раичевић 2007). Требало је приметити да у Лазаревићевом делу нису само немачка романтика и сентиментализам били предмет ироније, већ и „нови човек” социјалиста који добробит заједнице ставља испред личних потреба. Бројне су књижевне критике у Лазаревићевом делу истицале да драмска напетост долази из супротстављања појединца (његових тежњи и жеља) и друштва (правила средине), којој се појединац прилагођава на крају приповетке. Без намере да приказујемо развој идеја, ипак истичемо да у деветанестом веку, времену којем је Лазаревић припадао, филозофска основа социолошких, а касније и психолошких премиса, представљала је наставак просветитељске мисли о стихијности природе спрам културе и цивилизације. О овом проблему размишљали су највећи филозофи минулих времена, те у деветнаестом веку постоје истовремени утицаји Русоа,

Хердера, а нешто касније им се, између осталих, придружују и Ничеове и Фројдове мисли. Са свешћу о духовној клими времена када Лазаревић ствара, повучена је и паралела између јунака слабе воље и тада актуелних уверења о модерном Европљанину, а која су присутна у Ничеовом делу. Та теза почива на идеји да модеран човек пати од ослабљене снаге воље, што је доцније повезано са идејом о култури као главном узорку тог слабљења (Иванић 2003: 112). На овај начин видимо да Фројдова теза о репресивном карактеру културе и човековој нелагодности у култури има изузетно дугу традицију, а Лазаревићевим ликовима који су „вечите младожење слабог либида” већ је приступано са психоаналитичке позиције. Тај психолошки аспект Лазаревићевих приповедака је истраживачима одувек био непресушан извор инспирације. Бавити се еротологијом, а не дотаћи се утицаја Фројдове психоанализе, готово је немогуће. Утицај Фројда види се и у Фуковој хипотези о *репресији* сексуалности, њеним диспозитивима и цензурисању. То обухвата „настанак великих забрана, придавања вредности само сексуалности у браку, захтеве за пристојношћу, обавезно измицање тела, ућуткивање и срамежљив говор” (Фуко 2018: 113). И Епштејн, одређујући дијалектику жеље (која либидозно тежи да се испуни, али истовремено тражи начин избегавања тог испуњења) полемиче са Фројдовом тезом о еросу и цивилизацији који су постављени контрастно, као теза и антитеза (Епштејн 2011: 100). Према томе, мисао о култури, цивилизацији, друштву, заједници као фактору који спутава изворне нагоне појединца темељ је многих научних радова и теза из најразличитијих области, па и књижевности, те и јунака у њима. Нешто поетичнији облик ових смисаоних подела је такозвани сукоб природног „човека срца” и хладног „човека разума”. Данас, трудећи се да негујемо смисао за нијансе, рецимо да је богатство и сложеност Лазаревићевих јунака што су они истовремено људи срца, које потресају лични и фамилијарни односи, али и људи разума који се труде да хладно анализирају и рачунају. Када срце жели проговорити, а оно увек нађе начин, јунаци на усне стављају печат са речима: породица и част. И након што Јанко покушава да рационализује обновљено познанство са љубављу из детињства, дат нам је коментар наратора о природи човечјег срца које је као *Индијанац*,²

² Занимљиво би било издвојити и упоредити места у којима Лазаревић пише о срцу. За ову прилику издвојили смо места из приповедака тематски сродним приповеци *Вертер*: „У тај пар паде ми напамет што ми мати рече у једној прилици кад сам се збунио: „Богати, дијете, та ти си светски човек!” Паде ми, дакле, на памет да сам ја „био у Паризу” и да сам „светски човек”, па згњечим своје срце као *chapeau claque* и слободно корачим напред” (Лазаревић 1986: 148). Као и: „Лакше, лакше, младићу! Та ти, ти си видео доста

а што се надовезује на претходно изложена деветнаестовековна схватања о цивилизацији и природи коју она настоји да укроти:

„Сиромах! Он не зна да је срце човечје Индијанац. Делаш, обавештаваш, говориш му из дана у дан, и већ га видиш да диже руке к небу, пости, крсти се, метанише и помиње име Христово; али раздрљи кошуљу, па ћеш му на грудима о врпци наћи идола од порцелана. Згрчио се, турио колена под браду, па као да се задовољно и лукаво смеши јадном самртнику.” (Лазаревић 1986: 103)

У Бартовим *Фрагментима љубавног говора*, одредница „срце” има само један извор, и то управо Гетеовог *Вертера*. Срце је орган жеље, и свет као да је немоћан да било шта да учини са том жељом, оно је срце тужно од повратног таласа који га је испунио њим самим: „Срце. Ова реч се односи на све врсте ганућа и жеља, али оно што је стално јесте да се срце конституише као објекат дара – било несхваћеног, било одбијеног” (Барт 2011: 75). Са друге стране, Жорж Батај је сматрао да постоје три врсте еротизма: еротизам тела, еротизам срца и сакрални еротизам (Батај 1982: 11, Батај 2011: 16). Ова Лазаревићева приповетка је сва у еротизму срца и једино место када се приближава еротизму тела је дато у виду халуцинантног стања јунака, управо као вид хипотетичке ситуације, па опет са доста уздржаности. Пратећи говор срца у приповеци *Вертер*, видимо да је мотив срца веома присутан и да он носи различита емотивна стања: од тренутка када Јанко уочи Марију „срце му залупа у грлу и стаде га голицати па онда *давити*”, сети се како „њен поглед као мач тоне у груди и *тупи* се у месту срца”. Пре него што се одлучи да се поздрави са њом „срце му поново и уједнапут стаде да лупа као одуларен коњиц који се све више *заиграва* што га више митиш и руку му пружаш” (Лазаревић 1986: 100), *празнина* у срцу након што прочита редове руског мајстора да се мушко и женско не могу волети као брат и сестра, јер „та ситница у роману сасвим га узнемири!” (Лазаревић 1986: 105) и тако даље. Иако помало одудара од осталих говора о срцу, додајмо нашем набрајању и крај у којем Младен познајући Марса тамо горе, гледа како он намигује на *буру у срцу* овде доле (Лазаревић 1986: 126).

Из слике бањских посетилаца уводном дескрипцијом издваја се бледолики младић наивних очију пуних чежње. Али Јанко није само издвојен приповедачким стратегијама, већ и смисано и идејно, пошто је

очију из којих су севале мало оштрије стреле, али твоја париски уштрикана кошуља чувала је твоје нежно срце” (Лазаревић 1986: 151). (*Ветар*)

„Ја видим, и ти видиш да је нећу бити са њом сретан – па чист рачун. Нашто натезати, нашто глодати своје рођено срце. Сви разлози су *за*, један лакомислен крај срца *против*. Доле са срцем!” (Лазаревић 1986: 215) (*Швабица*)

његов *Weltanschauung*, поглед на свет, супротан средини у којој се налази и са њом је у раскораку. Не треба се много удаљити од текста да бисмо у репликама књижевних јунака сазнали која су та два различита поетичка и идејна погледа на љубав и живот уопште. Оставивши по страни нијансе, уопштено рецимо да је у Младеновим и Катанићевим речима дата вредносна перспектива једног колектива који је у опозитном односу са перспективом младог Јанка, па и Маријом, склоној романтичној љубави, која се, иако на граници браколомства, враћа у брак. У припитом стању, ватрено говорећи о предмету који суштински не познаје, Младен узвикује:

„Бре, не био то какав здрав Шумадинац – он би њега на брзу руку излечио. Па, верујте, ни на памет му не би пало да се пренемаже...” (...)

„Та зар је то тема где се излива поетски таленат? Где је она племенита, чиста, здрава, здрава љубав? – Он стеже песницу и удари о сто. – Камо мати, жена, деца, кураж, отаџбина, част?” (Лазаревић 1986: 123 – 124)

Апотекар Катанић, чија је функција посредничка у овом љубавном троуглу, нуди следеће решење: у Јанковим очима треба понизити вертеризам, а заинтересовати га „за политику, отаџбину и братство”. Катанић примећује да су Јанко и Марија природе које траже да горе и букте, те да су они два сањара која су се стицајем околности срела.³ Међутим, запажања о њиховим сањарским природама, које одударају од колектива, нису дата само из „објективног” резоновања овог споредног лика. Из позиције наратора наслућује се сличан суд, врло танано, дат у свега неколико редака у којима насупрот свету који после обилне вечере спава и хрче, две душе остају будне у ноћи.

„После вечере, одоше одмах свако у своју собу, и обоје осетише потребу да дуго, дуго још, пошто је сав свет спавао и хркао, гледају у од облака прогрушано небо и да се разговарају по звездама.” (Лазаревић 1986: 110)

Није ли у овом лапидарном изразу, блиском Лазаревићевом симболичном и сведеном начину приповедања, језгровито садржана „примама

³ Како је раније примећено, Лазаревић је врло ограничен у приказивању унутрашњег света јунакиња. Вученов сматра да је Марија повучена у *флуидност*, и занимљиво било проучити која је њена позиција у Лазаревићевом приповедачком опусу, заједно са другим јунакињама. На неколико места стиче се утисак о њеној смелости и наивности. Ваља обратити пажњу на нараторов коментар да је жена као дете које се приволи оном ко јој нуди лепшу играчку. Питање је да ли, и на који начин, Маријина природа одговара патријархалном друштву 19. века, као и да ли од њега одступа свесно, пристајући да у одсуству супруга Јанко борави у њеној соби. Она стоји на самој граници односа ван брака, али ипак се враћа на понашање које је друштвено прихваћено. Бришући, као сунђером, лепа сећања која се везују за Јанка, она заборавља све и враћа се браку. Зато еротско ипак не одлази у неетично и остаје у домену етичног.

контраста”? Спавање и хркање као област биолошке сфере насупрот сања-ријама о звездама и вишим регионима. Разговор по звездама као једном вишем, романтичарском и идеалистичком региону мото је и овог дела нашег рада. Тај „виши регион” наговештен је у редовима из књиге, које чита професор Недић: „Als... worden ist... das höhere Regionen”. Звездано небо и месечина прелазе из једне парадигме у другу и бивају „прекоди-рани” на крају приповетке. На крају, дати су обриси силуета брачног пара обасјаних месечином, погледом упртим у Марс „који блешташе свом својом црвеном светлошћу и трепташе чисто намигујући на ово доле што се зове бура у срцу” (Лазаревић 1986: 126). Символика бога Марса, његова ратничка и освајачка природа у вези су са Младеновим погледом на свет. Према томе, закључимо – до браколомства није дошло и брак, као једини прихватљив облик љубавног односа, остаје сачуван и спреман за нови почетак. Овако конструисан крај, као и неки други крајеви Лазаревићевих приповедака, изнедрили су мишљења о тенденциозности у њиховој кон-струкцији, патријархалним вредностима, необоривом култу породице и њеном тријумфу (Богдановић, Арсић, Деретић, и тако даље). Због тога се може рећи да је победио ипак реалан правац у љубави иако је приповетка сва о сентименталној, романтичној и плачевној љубави. Долазак Јанка код Марије у собу и обратно није пожељно еротско понашање, нити сме доћи до ванбрачне љубави или нарушавања односа снага, што је решено Младеновим доласком у бању на крају приповетке. Јанко, треће лице које прети опстанку овог брака, а о браку и не сазнајемо много, остаје само неснађени младић који би да свој живот осмисли по некаквим начелима, било то романтично, или какво друго начело.

Еротолошко читање приповетке *Вертер* Лазе Лазаревића

Lacrymae rerum

Вођени крајем приповетке и борбеном Младеновом беседом о немачкој романтици и „сентименталном пиварском трбуху”, критичари су тумачили претерану осетљивост главног лика као последицу страног културолошког модела. У области нашег истраживања нарочито треба бити обазрив, пошто Јанкова идентификација са Вертером тече на осно-ви личне и индивидуалне патње, сличне судбине која им наноси бол, а не на својствима емоција према другом бићу (Марији и Шарлоти). Јанко уздише: „О, како је слатко са неким делити судбину!”. „Тако, тако, братац! Ми смо јадни сиротани! Љубимо туђе жене, поштени смо, па зато треба

да умремо!” (Лазаревић 1986: 113) Како је Скерлић запазио, Лазаревић, иако убројаван у реалисте, био је сентименталац који је осећао и казивао *Lacrymae rerum* (Скерлић 1985: 34). Премда сентиментализам чини само један аспект Лазаревићевог старалаштва, погодно је ипак присетити се како се уздисањем у сентиментализму интонирао специфичан емоционални регистар, и између осталог „слатко–болан” живот у заједници са сличнима, те да ови уздаси постају и „вид комуникације са осетљивим душама” (Вукићевић 2020: 497–499). Преко књиге, две осетљиве душе говоре једна другој. Осим што Јанко уздише, он се удара у груди и јадикује.

Наратор поставља питање које је остало незапажено. Оно се тиче *порекла* извесних људских особина као што је поменуто преосетљивост, односно да ли је она ствар васпитања (и лектире) или се ради о урођеној особини: „Беше ли и ово последица његовога васпитања или неке урођене пренадражености. На то се не да тако ласно одговорити” (Лазаревић 1986: 114). Одгојен „нежно као девојка”, млади Јанко добија правила понашања у седамнаест тачака пре него што се отисне у свет, где чита немачког естетичара Лемкеа, Виктора Игоа и француске романе. Међутим, пре наведене лектире одиграва се догађај дат из Јанкове перспективе у виду ретроспекције о дечијој љубави и раној младости. Епизода сижејно претходи првом сусрету, виђањима у соби о чијим појединостима ништа не сазнајемо, дуелу, изјави љубави и унутрашњем преживљавању главног јунака, а напослетку и опроштају, до којег није ни дошло. Ова епизода је значајна јер показује да је Јанкова визура љубави била романтичарска и пре него што се домогао књиге коју чита по други пут, а која није једина лектира у бањи (чита и неименованог руског мајстора који га баца у очајање). У жељи да осмогодишњој Марији докаже своју љубав, тринаестогодишњи Јанко, рекли бисмо доста романтичарски, пробада се бритвицом у ногу као вид потврде свог јунаштва. Из прошлости ова демонстрација јунаштва гради лук са актуелним приповедачким временом и мотивом двобоја у механи. Дечак Јанко, такође, кришом одводи у Марију позориште, на клупи размењују прве пољупце, односно „предадоше се најлепшем уживању”, али ништа више од тога се не сазнаје, јер ову представу прекида Јанков „запурен отац” те их, вукући за ухо и руку, одведе кућама. Јанко се присећа својих речи да је воли и њених обећања да ће поћи за њега, а пред одлазак у свет девојчица му дарује парче патишпања. Бритвица и патишпањ, комад ћилибара, дневник у којем је овај јунак записавао своје ране јаде управо ће постати сентименталистички, интимни реквизити које носи са собом у свет. Над овим предметима, складиштеним у кутију, наш јунак, сада младић, у туђини се предаје слатким и меланхоличним мислима уз

звук арије која допире кроз прозор, мислећи на Марију. Примећено је да су свет предметности и дескрипција код Лазаревића сведени на најмању меру, а да се због ове ограничености описа понекад отвара могућност симболичког значења (Вученов 1986: 14). Бавећи се еротолошким дискурсом, додајемо овом запажању да Епштејн, ослањајући се на Барта који се, пак, ослањао на Гетеовог *Вертера*, бележи: „Изван те фетишизације (предмета који су блиски божанству вољене и који постају реликвије за посвећеног = вољеног) у љубавном свету предмети не постоје” (Епштејн 2011: 37). Но, ти предмети, реликвије заљубљеног, монолошке су природе, те се обраћају само заљубљеном и за њега имају сентименталну вредност, као да се у њима осећа присуство вољеног бића. Тако Јанкова кутија, са наизглед безначајним ситницама, представља пример присуства предмета вољеног бића који, као део њега, одлази у свет. Након ове епизоде, која чини прво чвориште у нашем еротолошком читању, следи први сусрет, двобој и изјава љубави. Растанак двоје људи и разрешавање љубавног односа је нагло прекинуто Младеновим доласком, па се о овом месту не може говорити као о љубавном чворишту. Због своје једноставности, или како је то Матош назвао „*Deus ex Machina* краја”, о крају ћемо понешто рећи на овом месту у раду. За разлику од првог сусрета који је драматичан у дијалозима и у њиховој недоречености, местима паузе и ретиценције, у сцени растанка немамо никаквог значајног дијалога и уопште односа двоје посетилаца бање, већ је пажња усмерена на Младенов лик. Након што Марија супружнику представи пријатеља из детињства, дат нам само један од ретких приказа говора тела и то из Младенове перспективе:

„Младен јасно, нарочито по покретима лепезе, виде неприродну кокетерију своје жене. Јанко му изгледаше све зелен. Све о чему је само сумњао сад му се показује суштом истином. Па ипак Јанко му изгледаше више за сажаљење него за мрзост.” (Лазаревић 1986: 121)

Сцена првог сусрета у еротолошком дискурсу одговара појму „трна” и „нелагодности”, нарушеној хармонији и непријатности. Са намером да буде равнодушан, Јанко се облачи у својој соби и почиње да звижди, но чим изађе из интимне зоне удобности, већ крочивши на ходник, срце почиње да убрзано лупа. Читава ова сцена дата је у општем осећају нелагодности, мучнине и збуњености, па и решености да се почне *ма има*, те превазиђе неизвесност. Пошто је у тексту ово једино место где је дат дужи дијалог двоје јунака, издвојмо га у целини и погледајмо како он тече испресецан нарацијом, са нарочитом пажњом шта она о ситуацији говори: одахнути (Јанко), црвенило (Маријино), пауза, помиловати дете и објашњење да

није кћи већ заова (Марија), миловање као да то мора бити (Јанко), вађење сата (Јанко), вађење сата (Марија), полазак у шетњу.

„Јанко опет одахну:

– Видео сам вас још синоћ кад сте дошли.

– Па, забога, што се нисте јавили?

– Е, па тако!... Мислио сам, како да вам кажем, путовали сте, па уморни сте; и после, господин... Нисам познат с господином...оним...

Он пружи руку у правцу којим су кола отишла.

– Мојим мужем? – Госпођа опет поцрвене. – Па ја бих вас познала!

– Тако?... Та да!

Настаде мала пауза.

– А... шта сам хтео да кажем!... Да! Јесте били кад-год овде?

– Нисам!

– Па не знате ни воду ни купатло?

– Знам, била сам јутрос рано са Цујом.

Госпођа помилова женско дете.

– Моја заова!

– А, тако!

Јанко, као да то мора бити, помилова и сам дете, које се стидљиво смешаше.

Опет ућуташе. Јанку се учини сасвим незгодно стајати с њима двома на сред стазе. — Поручник Васиљевић с поштаром прође мимо њих. Дрско гледаше жени у лице, онда лако и, као што се то каже, „обешењачки” мигну на Јанка, па оде даље. Јанко се поново изгуби. Извади сахат.

– Девет!

И она извади сахат.

Ала јој је мален прст који је била испружила при отварању сахата.

– Хоћете ли да шетате или да идете кући... То јест... молим...

Он тресну мало главом као човек који се на нешто одлучи:

– Јесам ли вам на сметњи?” (Лазаревић 1986: 101)

У приповеци се на неколико места говори о Маријиној руци. Најпре то је жута рукавица која се готово филмском техником кадрирања помаља из новопристиглих кола, потом *малени прст* из наведеног одломка и стискање руке након двобоја. То је једино место у тексту које превазилази границе осећајних маштања и конкретизује се у видљивој телесности. Могуће је успоставити паралелу између сцене из два књижевна дела. Као што Барт истиче важност додиривања прстију Вертера и Шарлоте, у Лазаревићевом делу је то стисак руку након дуела. Међутим, сва тактичност је остала на томе, граница није прекорачена и ништа више не говори о чулности и додиру. Изузимајући кратку уводну дескрипцију Маријиног изгледа из позиције свезнајућег приповедача, у делу и нема нарочитог приказа њеног тела. Шта више, Марија не само да је огрнута белим шалом у реминисценцијама главног јунака, већ је огрнута шалом и при првом сусрету, кога се, видећемо, убрзо ослобађа. Након првих неспретних размена речи јунаци крећу у шетњу, а десно од простране

леје са цвећем указује се путања ка клупи у хладовини. Лазаревић употребљава деминутиве: стазица и клупица. Марија, вешто како би остали насамом, скида мараму којом је до тад била огрнута и говори Цуји: „Цујо, иди баци ову мараму на кревет, па дођи опет!” (Лазаревић 1986: 101). Јунаци су позиционирани тако да је Марија на средини, а Јанко на крају клупе.⁴ Али, Јанко се ипак постепено приближава Марији што пратимо у тексту. Напоредо са променом емотивног стања одиграва се промена у просторној блискости међу јунацима. Тек кад је започет најобичнији разговор о времену, јунаци се приближавају и прекидају „незгодно, ипак пријатно стање хотимичне затегнутости, иза кога се крило нешто налик на прикривено поверење и слатке изјаве” (Лазаревић 1986: 102). Када јунаци устају, по договору за заједнички доручак, Јанко већ „ходаше поред ње равнодушно, ширећи ноге и гегајући се, што иначе није његов обичај!” (Лазаревић 1986:103). Овај сусрет смештен је у природу. Након двобоја и поменутог стиска руке, поново на клупи и у пријатној тишини јунаци гледају у природу око себе. Међутим, амбијент тада постаје „зачињен” нечим чудесним и непознатим, што је могући показатељ обостраног љубавног осећања које проговара кроз природу:

„И обоје гледаше у травку, парче шљунка, или црвоточину; али кроз те стварчице, као кроз окулар микроскопа, шири се велики, непознат, примамљив свет, преливен чудесним и боженственим зачином” (Лазаревић 1986: 109).

Кашанин је сматрао да је у овој приповеци природа свуда присутна, па и када је догађај у соби (Кашанин 1985: 174). Догађање у собама готово да и није дато, и само сазнајемо да је при првом уласку Јанко заборавио да скине капут као и да је било тренутака обостраног ћутања. Марија долази у Јанкову собу у ноћи изјаве љубави и одмах из ње излази. Но свакако, чињеница да у бањској атмосфери мушкарац посећује удату жену у интимном простору, не показује друштвено одговарајуће и очекивано понашање па изазива радозналост осталих гостију и коначно, слање писма Маријином супругу. Према томе, можемо закључити да је у овој приповеци већи удео екстеријера, природе и врта, а начин на који су они приказани упућује на сентименталистички осећај природе. „За локус се везују и одређена душевна стања заљубљеног јунака: усамљеничка размишљања и туговања, снови, избегавање људи, сањалачке шетње по пустим местима, збуњеност у присуству вољене девојке, очајање, сумње,

⁴ Слична позиционираност видеће се и у механи, где Марија иницијативно седа леђима окренута ка прозору, а лицем ка гостима механе који их љубопитиво посматрају без устручавања.

надања „мечтанија” (Вукићевић 2012: 251). Лазаревић врло често употребљава придеве сладак, болан, а два пута употребљава реч *галичљиво*, што значи голицљиво-пријатно. Тај сладак, треперав бол који притиска срца је смисаоно и квалитативно различит од романтичарске немирне буре у срцу, због чега крај ове приповетке не одговара њеном остатку. У еротском искуству, како Епштејн тврди, све је дрхтаво, трепераво, рекли бисмо голицљиво. Према његовом мишљењу, ни у једном другом стању, осим у стању прилива енергије и надахнућа, човек не приступа толико тајни живота него као кад она трепери у његовој души (Епштејн 2012: 174). Осим тога, он истиче и значај простора, наводећи примере из књижевности попут липа са крошњама, љуљашке као место сусрета – метафоричке представе љубавног љуљања, и тако даље (Епштејн 2011: 40). Управо топос љуљања, мада у унутрашњем свету јунака, користи и Лазаревић, о чему ћемо говорити касније.

Кобна реч „дулчинеја”, која јасно упућује на љубавни дискурс, узрок је двобоја у приповеци. Због увреде своје и дамине части, Јанко изазива поручника Васиљевића на дуел, који је доказ јунаштва сличан некадашњем убодом бритвицом у ногу. Имајући у виду културноисторијски контекст, истичемо да је време кад је Лазаревић живео било време великих полемика о укидању двобоја као већ застареле праксе. На поетичком плану, двобој је често незаобилазно место не само витешких и сентименталистичких романа, које овај јунак чита, већ и код великих руских и француских мајстора, које је Лазаревић имао прилике читати (в. Попов 2012). Зато је употреба овог мотива значајна и за поетичка промишљања. Пошто је реч о дуелу без одговарајућег оружја, као и да је двобој пред очима читалаца неозбиљан и смешан, никако трагичан и фаталан, чини се да је додатно потврђена Јанкова занесеност вредностима које се не уклапају у средину, а потврђују се само у Маријиним очима. Иако смо већ указали на неке елементе ове еротеме, бавећи се амбијентом у приповеци или додирима руку, погледајмо дијалог који се одвија након двобоја. Сутрадан, дулчинеја, односно Марија, у парку Јанка „*значајно* стиште за руку” и „*тако га милостиво* погледа” (могуће остатак формулативног израза милостива госпа). У том погледу прочитано је „*слатко споразумљење*”, те се груди јунака пуне осећањима преливеним у „*бескрајан, тих, сладак бол*” (Лазаревић 1986: 109).

„Све зна”, мишљаше он у себи, и у један мах не хтевши и не мислећи ништа, а окренувши главу од ње, проговори:

„Ви све знате?”

„Све”, рече она, такође не обрћући главе. И обоје гладаше у травку, парче шљунка, или црвоточину;” (Лазаревић 1986: 109)

Наше еротолошко читање завршавамо четвртим чвориштем на нити ове приче о љубави. Оно је уједно и најексплицитније, али у потпуности лишено Марије као учесника (осим као правца усмерености љубавне жеље и бића у имагинацији). Одговора на бојажљиво изговорене речи у некој врсти грознице – нема. Налик вилама из поезије романтичара, које је Марковић тако жустро критиковао, Марија ноћу, противно свим законима друштвено прихватљивог понашања, долази код Јанка у собу. У тај свет улази најпре звуком (шуштање хаљине), нагиње се над његово чело са питањем зашто је тужан, и након што јој Јанко изјави љубав у некој врсти бунила, грознице и помрачења свести, из тог света јунакиња нечујно излази. Цео тај етеричан и емотивно згуснут догађај дат је у виду унутрашњег Јанковог преживљавања, чије стање свести прелази и на на-рацију. Љубавно осећање изједначује се са дрхтавицом у соби која личи на гроб. Поређењем себе са гробом, а Маријиног даха са „балзамичним” искуство је приближено оностраном и смрти. Након што је камен бачен и речи су изречене, Јанко се осећа свечано и болно. Као на љуљашци, Јанко шири руке да нешто загрли, али тек онда схвата да је све тихо и празно око њега, због чега га обузме ћудљива срећа. Након приказа унутрашњег стања јунака, следи низ еротских маштања у виду помрачене свести, а потом се еротско продубљује, те више није само Јанко активан носилац измаштане радње (целива врх ципеле, косу или раме), већ и Марија по-стаје могући активни учесник. Оба одломка износимо напоредо како би се уочила градијација у сликању љубавног осећања:

„Сад, сад да је опет да дође, како би јој он знао казати зашто је тужан – „зато... зато...”, али он ни у мислима не доврши реченице, већ се простира пред њом, целива јој врх од ципеле, па после сакрива чело и очи у њену дугу косу, растапа се у ништа под њеним тужним милостивним погледом. Сад му се чини да јој је наслонио главу на раме, па се залуд мучи да јој каже, каквим речима да проспе пред њу оно вариво у срцу своје, према коме је усијана лава ледени апарат; јер, наравно, нико пре и нико после њега није могао љубити „овако љубити”. „Јер шта ја имам од свега овога?”, мишљаше он. „Туђу жену!” И са тога се све ово зачињаваше неком нејасном мишљу слатке смрти, у којој као да је неизбежан врх његове љубави” (Лазаревић 1986: 111).

„Замишља како би му било да га помилује руком по усијаном челу, како би се он онда топио, како јој ништа не би говорио, само би узео крај њене хаљине, па би га љубио... аја, не би га љубио... наслонио би га себи на образ... њену руку би наслонио на образ... само би је мало додирнуо уснама. Ако би га она пољубила, он би... шта би он радио?... Он би казао: хвала, хвала!... Не! Не би ништа казао!.. умро би, да, умро би – то је најлепше” (Лазаревић 1986: 111-112).

Цела друга ситуација дата је упитно и хипотетички у сфери имагинације. Ови одломци представљају врхунац еротског израза у приповеди,

где се жеља приближава путености и телесном. У оба случаја еротско је блиско смрти, јер у првом случају јунак жели да се „растопи у ништа” и „зачињаваше се мишљу слатке смрти”, а у другом му се чини да би напросто умро.⁵ Овим врхунцем љубавна драма кулминира, али је њен врх пресечен, и већ тог јутра, Младен се појављује у бањи и, као што је речено, о љубави у растанку нема ни речи.

Приповетка *Вертер* Лазе Лазаревића у својој тематској основи има мотив љубавног троугла, међутим она се више бави природом љубавних осећања него испољавањем љубави, унутрашњим светом јунака него догађајностима. Наше еротолошко читање покушало је да прати сижејну нит и на њој препозна еротеме, притом уочивши четири чворишта у којима се говори о љубави. Њих чини једна ретроспекција на љубав из детињства и први пољубац, први сусрет, двобој и изјава љубави (и душевна стања и маштања). У приказу љубави и говора о њој, ова приповетка је сва у „жељи”, а не у „хтењу”, она је у дрхтавици жеље и муци уживања. Дефинишући дијалектичку и парадоксалну природу жеље која тежи ка испуњењу, а свесно бежи од тог циља како би остала неиспуњена, Епштејн упућује на Бартово тумачење ни мање ни више него Гетеовог *Вертера*: „Он успоставља мисао – увек, свуда, ни из чега – и управо га смисао присиљава да дрхти: он се налази у пламтећој ватри смисла” (Епштејн 2011: 33). Пламтећа ватра смисла, ћутљив, голичав и сладак бол су осећања која пристискају груди главног јунака ове приповетке. Еруптивни потенцијал чулне догађајности не остварује се у телесном смислу, већ у виду маште и халуцинантног стања уочи изјаве љубави која остаје без одговора. Јунаци и њихов говор тела, положај, дијалози, амбијент најчешће су смештени у природу. Уопште, и када се ради о сусретима у интимним просторима – бањским собама, знање шта се одиграва иза затворених врата остаје недоступно читаоцу. Иако посећивање ове врсте никако није друштвено пожељно понашање, правац одвијања радње у путено дестабилизован је и онемогућен на више начина. На граници браколомства, Марија се ипак враћа у брак и он је спреман за нови, светли почетак. Арטיפицијелност краја приповетке говори у прилог да иако сва говори о сентименталној љубави, Лазаревић се ипак определио за реалан правац у њој. Завршимо наш рад враћањем на почетак. Фигура која се надвија над оба аспекта рада

⁵ За више о везама смрти и љубави, односу Ероса и Танатоса, видети у: Фројд 2011: Сигмунд Фројд, *Антрополошки огледи* и Батај 2009: Жорж Батај, *Еротизам*.

је насловна „фигура Вертера”, јунака Гетеовог романа који не престаје да инспирише нове говоре о љубави, макар они били испрекидани као што је Бартов говор о њој. „Вертеру припада централно место у фрагментима – он је, према Бартовим речима, „архетип љубави као страсти” и невољени који жуди да буде вољен, доминантна књижевна „фигура” расута на многобројне фигуре” (Вукићевић 2017: 184). Осим Лазаревића, Барта и многи други писци били су инспирисани књижевном фигуром која превазилази границе књижевности у правцу ширег културолошког феномена. Делимично сличног подстицаја, наш рад представља једну врсту дијалога са досадашњим резултатима истраживања, укључујући се истовремено у научни полилог о љубави у књижевности.

ИЗВОРИ

Лазаревић 1986: Владан Недић, Бранимир Живојиновић (прир.), *Лаза К. Лазаревић. Целокупна дела*, св.1, Београд: Српска академија наука и уметности.

ЛИТЕРАТУРА

Арсвић 2011: Љубица Арсвић, Слике приватног живота у приповеткама Лазе Лазаревића, у: Милета Аћимовић Ивков (ур.), *Приповедна уметност Лазе К. Лазаревића*, Шабац: Библиотека шабачка, 99–118.

Барт 2011: Rolan Bart, *Fragmenti ljubavnog govora*, Београд: Karpos.

Батај 1982: Жорж Батај, Шта је еротизам? у: Милан Комненић (ур.), *Горопадни ерос. Огледи о еротизму*, Београд: Просвета.

Батај 2009: Жорж Батај, *Еротизам*, Београд: Службени гласник.

Вукићевић, Милосављевић Милић 2014: Драгана Вукићевић и Снежана Милосављевић Милић, *Огледавања – Лаза Лазаревић и Симо Матавуљ*, Ниш: Филозофски факултет.

Вукићевић 2012: Драгана Вукићевић, Сентименталистичка парадигма страсти или љубав у природи, у: Бојана Димитријевић (ур.), *Филологија и универзитет: Наука и савремени универзитет*, књ. 1, Ниш: Филозофски факултет, 244–253.

Вукићевић 2016: Драгана Вукићевић, Еротолошки приступ српској прози 19. века, у: *Савремено изучавање српског језика и књижевности и словенских језика као матерњих, инословенских и страних*, књ. 2, зборник са XVIII Конгреса Савеза славистичких друштава Србије (29, 30. и 31. август 2014), Београд: Савез славистичких друштава Србије, 65–79.

Вукићевић 2017: Драгана Вукићевић, Фигуре љубавног говора – на Бартовом трагу, у: Весна Елез (прир.), *Књижевна историја. Ролан Барт данас II*, бр. 162, Београд: Институт за књижевност и уметност, 180–193.

Вукићевић 2020: Драгана Вукићевић, Уздисање у сентиментализму, у: Драган Бошковић, Часлав Николић (ур.), *Српски језик, књижевност, уметност: Тако мале ствари. Интимно у књижевности и култури*, књ. 2, XIV Међународни научни скуп (25-27. X 2019), Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 491–500.

Вученов 1986: Димитрије Вученов, *Приповетке Лазе Лазаревића*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Глушчевић 1998: Зоран Глушчевић, *Књижевност и ритуали*, Београд: СКЗ.

Епштејн 2011: Михаил Епштејн, *Sola amore*, Београд: Конрас.

Епштејн 2012: Михаил Епштејн, *Филозофија љубави: Љубав у пет димензија*, Сремски Карловци—Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Иванић 2003: Душан Иванић, Јунак слабе воље у прози Лазе Лазаревића у: *Српска приповетка 2*, бр. 31, Научни састанак слависта у Вукове дане (12–16. 9. 2001), Београд: Међународни славистички центар, 111–118.

Иванић, Вукићевић 2007: Душан Иванић и Драгана Вукићевић, *Ка поетици српског реализма*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Кашанин 1985: Милан Кашанин, *Светлост у приповеци. Лаза Лазаревић*, у: *Лаза К. Лазаревић*, књ. 3, Шабац: Глас Подриња.

Матош 1985: Антун Густав Машош, *Лаза К. Лазаревић*, у: *Лаза К. Лазаревић*, књ. 3, Шабац: Глас Подриња.

Пековић 2006: Слободанка Пековић, Индивидуално и колективно у приповеткама Лазе Лазаревића, у: Душан Иванић (ур.), *Српски језик, књижевност и уметност: Српска реалистичка прича*, књ. 2, зборник радова са научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (31. X–01. XI 2006), Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 87–94.

Петров 2021: Александар Петров, *Еротика и књижевност, српска и светска. Крај XIX почетак XXI века*, Андрићград: Андрићев институт.

Попов 2012: Јован Попов, *Двобој као књижевни мотив. Тематолошка студија*, Нови Сад: Академска књига.

Раичевић 2007: Горана Раичевић, *Лаза Лазаревић јунак наших дана*, Нови Сад: Академска књига.

Скерлић 1985: Јован Скерлић, *Лаза К. Лазаревић. Књижевна студија*, у: *Лаза К. Лазаревић*, књ. 3, Шабац: Глас Подриња.

Фројд 2011: Сигмунд Фројд, *Антрополошки огледи*, Београд: Просвета.

Фуко 2018: Mišel Fuko, *Istorija seksualnosti 1*, Београд: Karpos.

Ходел 2009: Robert Hodel, *Diskurs srpske moderne*, Београд: Филолошки факултет – Институт за књижевност и уметност.

Ходел 2016: Robert Hodel, *Lazarevićev Verter – Diskrepancija između rezonovanja i opisivanja*, у: Драган Бошковић, Драгана Вукићевић (ур.), *Душан Иванић*, зборник радова са међународног научног стола одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 99–110.

Чоловић 1982: Иван Чоловић, Еротизам и књижевност, у: Милан Комненић (ур.), *Горопадни ерос. Огледи о еротизму*, Београд: Просвета, 378–386.

Helena P. Arslan

EROTOLOGICAL READING OF LAZA LAZAREVIĆ'S SHORT STORY *WERTHER*

Summary

In this paper, we approach Lazarevic's short story *Werther* from an erotological standpoint. Such approach does not have established research methods, but it is a rather discursive and conceptual standpoint with a long tradition. Our literary reading of love consists of two angles. The first one implies the poetic aspect and the cultural-historical context. The second part of the work consists of a careful erotological reading of the text. The method of our research was tracing the main syuzhet thread and four junctions on it – erotemes, as well as the ways in which eroticism was portrayed and talked about. It is primarily done through recognition of symbolic importance of nature and significant places in dialogues, monologues and narration. It can be said that the story deals rather with the nature of hero's inner world and love feelings than with their manifestation. Although the story is all about sentimental and romantic love, it can be said that the realistic course still prevailed in it.

Key words: erotology, Lazarevic, Werther, sentimentalism, realism, love, desire.

Вељко С. Ивановић*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет, докторанд

Оригинални научни рад
Примљен: 5. 09. 2023.
Прихваћен: 14. 11. 2023.

„РАДИ ТИ, ДИЈЕТЕ, СВОЈ ПОСАО”: ЛИТЕРАРНИ
ОДРАЗ ЈАСЕНОВАЧКОГ МАРТИРИЈУМА У РОМАНУ
ТРЕН 1 АНТОНИЈА ИСАКОВИЋА

У раду се разматра улога и композициони смисао епизоде о страдању Вукашина Јасеновачког у „Осмом казивању Чеперку” романа *Трен 1*. Исаковићева књижевна обрада једног историјског сведочанства, које бележи доктор Недо Зец, посматра се и са становишта историјских докумената о страдању у логору Јасеновац и других ратних сведочења. Посебно подручје рада заузима однос хришћанског мученичког страдалништва и модернистичке поетике једног писца који, нити идејно нити поетички, не припада религијској инспирацији.

Кључне речи: Јасеновац, мартријум, сведочанство, Вукашин Јасеновачки, ратна проза, *Трен 1*.

* veljkoivanoviic@gmail.com

*И дођеш, не знаш коме у гостима
Месту што сјаји насуту костима
Обгрљен храмом сандук преостао,
Јер свако чини шта му је посао.
Драган Хамовић, „Пребиловци”*

*Четири године носим се с њима, уништавам их,
али они се попут инсеката враћају опет. Ни нож им ништа
не може, ни мржња, ни масакр. Имам осјећај да ме
и мртви побјеђују. Ах та моћ немоћних.
Љубо Јандрић, Јасеновац*

*Кротином ћув то
мрзли разједе кам.
Момчило Настасијевић, „Глухоте VII”*

Увод: чињеница и приповедна позиција

Највећи ратни сукоб у историји човечанства (1939–1945) на југословенском подручју протеже се од историјских чињеница, њиховог утицаја на културолошке феномене, преко стваралачког материјала уметности, па све до интимних сећања људи који су и данас живи. У колоплету различитих рефлексија о Другом светском рату, чини се да можемо издвојити оне садржаје који се, на једној страни, односе на историју војних окршаја, док се они на супротној оси више окрећу човековом унутрашњем преживљавању у времену велике катаклизме. Као да се на овој размеђи могу успоставити границе између историјске науке и уметности, две гране хуманистичког бављења које, зависно од свог предмета проучавања, обликују сопствену природу и оријентисаност.

Српска књижевност у годинама након рата приступа ратној тематици према диктату новоуспостављене власти. Служба званичној идеологији узрокује окретање позицијама „вулгарног социјалног утилитаризма, коме су, понети патриотским одушевљењем, свој обол плаћали многи писци” (Палавестра 2011: 256). Међутим, Антоније Исаковић, стваралац о којем ће у овом раду бити речи, „ниједним ретком није учествовао у социјалистичком реализму првих послератних година” (Михиз 1972: 12). Из идентичног разлога и Петар Џаџић сматра да, за разлику од идеолошких писаца, заборав неће прекрити Исаковићева дела, „јер његове су приче

пре свега приче о човеку у граничним ситуацијама, тек потом о једном одређеном рату и једној одређеној револуцији” (Џацић 1990: 177). На истом месту Џацић напомиње поводом Исаковићевих прича: „а када и препознамо иконографију последњег рата, идеолошки наноси брижљиво су из ње одстрањивани” (Џацић 1990: 177).

Пишчева усмереност није окренута дневнополитичким потребама нити другим условљеностима друштвене улоге литературе. Из тог начелног разлога идејно-поетичке природе, приповедна уметност Антонија Исаковића управо стоји у односу према дубљим коренима човековог испољавања. Овакав њен основни аспект, рекло би се, ни до данас није најпрецизније сагледан у критичким погледима, премда раније спомену-та Михизова и Џацићева запажања утиру пут разумевању Исаковићеве хуманизације.

Да ли пак модернија стваралачка оптика Антонија Исаковића може бити довољан разлог да се наш писац прихвати тематике која потпуно одудара од државне културне политике, тематике каква је мученичка смрт једног светитеља цркве? Иако није посезао за пропагандним видом књижевности под палицом социјализма, Исаковић ипак није био на мисаоној позицији која би подразумевала неко хришћанско становиште. Но, „Луле”, како свог пријатеља назива Добрица Ћосић, делио је са трансцендентним моралом одлуку „да се трпи, страда и заложити живот” (Ћосић 2005: 46) у потрази за остварењем комунистичке утопије. Исаковића су, према Ћосићевом мишљењу, из релативне заштићености богаташке породице у герилску побуну „повели његов младалачки идеализам, племенита природа и урођено правдољубље, изузетна храброст и снажна, за подвиге способна воља” (Ћосић 2005: 46). Уколико се према сензибилитетским особеностима писца може донекле судити о проблематици његових дела, у Исаковићу би се, према овим биографским одредницама, могло јавити одређено интересовање за виши, готово сакрални смисао страдања.

Нажалост, балканска историја у Другом светском рату богата је оваквим примерима. Један од њих, који би се, по свему судећи, могао сврстати међу истакнутије, постаће еминентна Исаковићева тема у његовом „Осмом казивању Чеперку” романа *Трен 1*. Реч је о логору смрти Јасеновац, односно, пасији Вукашина Мандрапе (уп. Антић – Антић 2021: 372), којег ће Српска православна црква канонизовати као Светог Вукашина заједно са свим осталим жртвама – јасеновачким новомученицима.

Тема Јасеновца неизбежно повлачи са собом питање историјске фактографије. Конституисање уметничке форме у односу на чињеничку основу логорског (или, шире – ратног) страдања значајан је поетички

проблем. Неке од видова књижевне транспозиције терора у Другом светском рату наша култура овековечује поетским медијумом. *Стојанка мајка Кнежополка* Скендера Куленовића, *Пребиловци* Драгана Хамовића или *Опело за седам стотина из цркве у Глини* Ивана В. Лалића (о страдањима у глињској цркви в. Стрњаковић 1991: 241–245) чине се довољно истакнутима примерима. Са друге стране, прозни списи мемоарског карактера, попут *Ослобођеног Јасеновца* Ђамила Сијарића (в. Сијарић 1983), *44 Мјесеца у Јасеновцу* Егона Бергера (в. Berger 1978), или романа *Јасеновац* Љубе Јандрића, преживелог логораша (уп. Петров 2007: 101–106), са већим фактографским упливом говоре о злочинима.

Такав поступак наглашене историјске тежње чини се учљивим чак и када је реч о уметничким остварењима која су блиска популарној култури, попут филма *Дара из Јасеновца* (2021) Драгана Антонијевића или песме *Ђурђевдан* са албума *Ђурибирибела* (1988) Бијелог дугмета.¹ Утемељеност у историјским чињеницама, притом, значи готово потпуно *умањивање фиктивне моћи*, елемента без којег уметност, практично, не може да се оспољи. Међутим, Исаковићево окретање стварносној проблематици подразумева један нарочит однос. Он се заснива управо на уметничком дочаравању збиљског, при чему је проверена историјска чињеница већ „обезбедила” оно за чим писац посеже у литерарном уобличавању. Услед таквог Исаковићевог става према стварности, Милан Радуловић коментарише приповедачеву позицију у *Трену 2* као позицију која није „изнад или изван збивања о којима се прича” (Radulović 1985: 26, курзив М. R.), већ као ону која је „испод неразумљиве величине, трагике и муке живота коју саопштава у својој причи” (Radulović 1985: 26, курзив М. R.). Радуловић о Исаковићевом приповедању заснованом на реалности каже:

„Супротно позицији тзв. свевидећег писца у традиционалном роману, који ствара илузију да зна крајњи смисао догађаја које описује и врховни смисао живота јунака које ствара, казивач односно приповедач осећа да је он дужан да разуме а не да објасни, да чује и пренесе причу о стварном догађању живота а не да је измишља. Он се одриче фиктивне моћи да може да води измишљене животе и руководи замишљеним догађајима; напротив, он мора да издржи гледање у стварно догађање живот, да саопшти то што је видео и одболује непрозирни смисао или истину што зраче као суштина збивања.” (Radulović 1985: 26)

¹ Трагичну песму српских младића у возу за Јасеновац („Прољеће на моје раме слијеће”) данас познајемо захваљујући Жарку Видовићу, једном од упућених за Јасеновац (уп. Васиљевић 2016: 350–361). Пореклом из Сарајева, филозоф Видовић је лично познавао Вукашина Мандрапу и његову фамилију, о чему је оставио запис *Св. Вукашин Јасеновачки у логорској историји Срба* (уп. Видовић 2022: 235–243). Интересантно делују случајеви Видовићевог спомињања Вукашина Јасеновачког и у научним радовима „Историјска свест у *Сеобама* Милоша Црњанског (Видовић 1997: 180) и „Завет – изворно начело европске историје” (Видовић 1997: 187).

Исаковићева непосредност у односу на фактографски основ, са својом позицијом „испод” приповедног материјала, као да потврђује и одређене ставове Драгана Стојановића о транспозицији историје у књижевно дело. Стојановић, наиме, сматра како „уметник, подстакнут и вођен оним што пружа архив, може од тога одступити уколико на тај начин постиже да у његовом делу сагледамо слику конкретне људске егзистенције каква *мора бити да је била* у прошлости коју он, као и историчар, приводи у читаочеву садашњост” (Стојановић 2005: 263, курзив Д. С.). Стојановићев ставови уобличени у тексту *Књижевност и историја*, који је уједно и поговор „Историјским изворима *Травничке хронике*” Мидхата Шамића, слажу се са запажањима овог проучаваоца изложеним поводом Андрићевог романа. Јер, Шамић сматра како „обиље и богатство извора, докумената, чињеница, реминисценција” никако „не спутавају романијера” (Шамић 2005: 238). Закључак се чини видним када је у питању продужетак историјске чињенице у сложен и разноврстан систем уметничке димензије *Травничке хронике*. Шамић запажа, такође, Андрићев слободнији однос према изворима, при чему писац „понекад контаминира грађу, упрошћује је и кондензује; други пут је размјешта, развија, компликује, час догјерује и стилизује причу коју нађе у извору, час сам измишља неку причу, коју прошара измишљеним подацима” (Шамић 2005: 239). Слободније служење историјским извором истиче и Виктор Шкловски коментаришући Толстојеву оријентацију на грађу коју пружа Михајловски-Даниљевски, непоуздани излагач чињеница из Отаџбинског рата против Наполеона: „[С]ваки писац деформише грађу кад је уклапа у своју конструкцију, и не бира грађу према њеној веродостојности, већ према њеној прикладности” (Šklovski 1984: 83).

Поступак Антонија Исаковића у „Осмом казивању Чеперку”, премда стоји на истом приповедачком становишту када је реч о историји, ипак се унеколико разликује од Андрићевог метода. Исаковић, наиме, прецизно излаже један догађај који се стварно десио у логору Јасеновац за време рата. Међутим, он притом не инсистира на широкој приповедној варијабилности са мноштвом детаља, епизода и уметака, са чиме се читалац среће у *Травничкој хронизи*. Разлог за ову дистинкцију по свему судећи садржи се у теоријским оквирима *Трена 1*, романа који, за разлику од *Травничке хронике*, не поседује чврсту приповедну нит која повезује све фабуларне чиниоце. У *Трену 1*, девет „казивања” (незаинтересованом) слушаоцу Чеперку, који током сваке од њих заспи, не повезује ништа осим симетралне осе партизанског рата. Отуд су и саме епизоде унутар сваког „казивања” још и сведеније у свом обиму. Из тог разлога Исаковић не

мења готово ништа у фактографском полазишту приче, већ као уметник настоји на приповедном „оживљавању” догађаја, његовој „једноставној” конкретизацији, која се приближава „духовној и егзистенцијалној позицији монаха летописца и животописца” (Radulović 1985: 24). Овакав однос према историји подразумева још сниженији степен зависности од књижевне фикције него што је то случај са *Травничком хроником* Иве Андрића.

Однос грађе и уметничког медијума романа неизбежно подразумева прозни облик казивања. Мања упућеност на пут имагинације, заједно са прозном формом, приближава Исаковићево приповедање некњижевном облику сведочења, који је „приступачнији широј публици и мањи интерпретативни изазов него што је то случај с поезијом” (Душанић 2021: 10). Међутим, Исаковићев јасеновачки мартиријум једновремено се и удаљује од врсте сведочанства, будући да сведочанство подразумева „самоодређење[е] говорног лица као очевица, као неког ко је присуствовао догађајима које описује” (Душанић 2021: 39). Ипак, чини се како Исаковић унеколико задржава ову позицију у „Осмом казивању”, и то преносећи се у лик убице (а не жртве) посредством једног веродостојног сведочења.

Овакво теоријско полазиште и омогућава да се Исаковићева транспозиција приче о Вукашину Мандрапи прецизније сагледа. „Осмо казивање Чеперку”, одвија се, попут осталих „казивања” у *Трену 1*, у риболовачком амбијенту на Сави. У средишту „казивања” налази се исповест усташког егзекутора Жила Фригановића доктору Неду Зецу, који исповест јасеновачког целата уноси у напис *Да се не заборави* (Исаковић 1985: 134). Међутим, Исаковићев наратив о Вукашину и убици није поједностављено анегдотско изношење које рачуна једино на уметнички ефекат стилизованог историјског догађаја. Као и свако од „казивања”, и „осмо” причање слушаоцу Чеперку брижљиво је компоновано као низ епизода обједињених оквирним приповедним проблемом. Реч је о преиспитивању *злочина* у рату и (нежељеног) *сведока* који остаје да својом појавом проговори о злочиначком чину.

Јасеновачки злочин у „Осмом казивању Чеперку”

Антоније Исаковић је данас у ширим читалачким круговима познат углавном као писац партизанске борбе против окупатора. Овакав вид разумевања произилази углавном из генерализације под коју се сврставају Исаковићеве три најважније приповедне збирке, објављиване у дужем временском размаку: *Велика деца* (1953), *Папрат и ватра* (1962) и *Празни*

брегови (1969). Тема рата код нашег писца углавном се реципира као наратив о борби, односно величању морала бораца у комунистичкој герили.

Међутим, Исаковићеве приче у три наведене збирке указују на разноврсност етичких и друштвеноисторијских проблема, чак и када се причама приступа без дубљег аналитичког увида. Отуд, примера ради, од ратовања против окупационих снага одудара прича *У знаку априла* (збирка *Папрат и ватра*), која проблематизује цивилно испољавање колективне хистерије у ратним почецима. *Папрат и ватра* садржи, такође, и приче готово баналних назива *Игре* и *Пасуљ*, које на идентичној равни одступају од партизанске теме. У првој од наведених реч је о психолошком продору у судбину јеврејске породице, док *Пасуљ* приповеда о четнику Кличку и његовом супротстављању немачким јединицама. Са друге стране, књига *Празни брегови* са причама *Берлин карупт* (непосредно послератно стање), *Молба из 1950* и *Писмо из 1971* (окретање друштвеној и идеолошкој критици социјалистичког уређења) још наглашеније одваја Исаковића од партизанске теме. Окретањем темама различним од уско ратних Исаковић је „јасније одредио свој типично приповедачки приступ животној стварности” (Јеремић 1973: 563).

Међутим, појаве другачијих тематских оријентација у Исаковићевим причама могу се једино „површински” разумети уколико прихватимо упрошћену представу о Исаковићу као партизанском приповедачу. Антоније Исаковић је писац разноврсних дилема човекове судбине, док је стварност рата махом позорница општељудске драме и озбиљног етичког избора.

У смислу удаљавања од теме народноослободилачке борбе стоји и „Осмо казивање Чеперку”, приповедна целина романа *Трен 1* која се у три од пет мањих независних прича концентрише око проблема усташког покрета. Први Исаковићев роман и у другим својим „казивањима Чеперку” дотиче слику злочина почињеним на територији Независне Државе Хрватске. Тако, у „Другом казивању Чеперку” Исаковићев повратник из рата и приповедалац саопштава свом пријатељу о пронађеној деци у једном спаљеном селу на левој обали Дрине, након што је разарање спровела Вражија дивизија (Исаковић 1985а: 17–18). „Пето казивање Чеперку” пак говори о формирању сељачког збега и дешавањима у њему, након што су село по имену Заноглине удруженим снагама уништили италијански фашисти и усташе (Исаковић 1985а: 59–60).

Исаковићево интересовање за усташке злочине опстаје и до позног *Трена 3* (1992). На једном месту у последњем *Трену* Исаковићев јунак Падеј помиње стравичне злочине над српском децом у Јасеновцу, чије су мале главе служиле усташама као мете за гађање. Дете које би преживела „игру”

бивало је послато „у Јастребарско, сестри Пилхерији”, што се тумачило спуштањем „руке анђеоске” „и на једно православно дете” (Исаковић 1992: 278–280). У *Трену 3* је пак усташким злочинима највише потресен лик честитог Петра Веровића. Веровић Падеју говори о својој зачуђености том „злом вољом у дивљању, страшћу измишљања у убијању”,² која подразумева гашење пикаваца у стидницама девојака, прављење огрлица од људских очији, кошење српских глава које стоје над земљом код закопаних људи (Исаковић 1992: 98). Веровић у свој дневник чак уноси опширан списак изјавā које су дале српске избеглице из Хрватске, изјавā које говоре о злочинима над цивилима западне и северне Босне у логору у Славонској Пожеги, страдањима калуђера манастира Шишатавац, покрштавањима у Далмацији и другим областима (уп. Исаковић 1992: 336–358). „Документација” Петра Веровића вероватно има важне подстицаје у Исаковићу доступним изворима о масовним злочинима, нарочито ако имамо на уму чињеницу да ова романескна грађа у *Трену 3* готово да и није стилизована. Мучења и убиства на тај начин представљена су, практично, стилем који највише наликује публицистичком дискурсу.

Поред тога, један од интересантнијих Исаковићевих приказа усташких злочина потиче из развијеније приповетке *Жена, дете, коза и одред*, прозног дела које Иван В. Лалић одређује као једно од Исаковићевих најсложенијих (уп. Лалић 1971: 78).

Проза из збирке *Празни брегови* у свом почетном делу говори о уништавању српског села и масакру становништва, подухвату који спроводе војници у „црним блузама и чакширама”, са сјајним „дугмадима и „црним капама на којима стоји „велико плехано ’У’” (Isaković 1983a: 78), услед чега их жена именује „црним ђаволима” (Isaković 1983a: 80). Неименована јунакиња приповетке сакривена је са дететом и козом на обали реке, док теихоскопски проматра убиства и уништавања. Интересантно је, притом, да Исаковић овом лику додељује извесне *митолошке* елементе женског архетипа рађања и обнове, док сама жена у тренуцима усташког покоља усмерава сопствену мисао ка *хришћанском* регистру:

„У обали, жена се крсти, шапуће речи, муља молитве, помиње Арањела, светог Ђорђа, крститеља Јована, своју крсну славу свету Петку и *све мученике*. Мисли, и не може да се сети који је светац противу ватре. Да ли га има, и да ли га је поп када помену. Зна, за воду је свети Никола. Ништа не мари да га помене, јер ватра је као поплава, односи све.” (Isaković 1983a: 78, курзив је наш)

² Веровићеве, односно, Исаковићеве медитације о перфидности злочиначког делања потврђују се научним установљеностима како су „усташки режим и злочини који су начинили у неким случајевима чак и гори од нацистичких злочина” (Graf 2018: 246).

Наизглед споредни детаљ: „сви мученици”, поред светитеља Јована и Георгија који испољавају такав вид светаштва, усмерава страдање сељака према мучеништвој³ семантици, која ће бити од велике важности за „Осмо казивање”. У том контексту, могло би се поменути како Исаковићева мисаона визура наговештава тему сакрализованог страдалништва још у *Празним бреговима*. Ова приповедна призма оснажена је контрастивним постављањем усташких војника. Јер, наспрам жене која је са дететом носилац обележја колективног мучеништва и његове моралне висине, стоји гротескна слика убица када одбаце „црне” униформе (маркере убилачке моћи) и купају се у реци:

„Боси, без оружја, постали су купачи – жени су сувише млади. Ребра затегла кожу, испале лопатике, ниједном се леђа још нису укртила. Криве цеванице, повијени мушки знакови, смешни. Сви су без стомака, и не распознаје се ко је командант. И жена под обалом мисли: откуд сад ови? То нису црни који су пуцали, палили. Бледи су, нејаки, њој се чини да би их рукама, шамарима савладала. И гледа у њихове црне капе, разбацане свуд по обали.” (Isaković 1983a: 83–84)

Упризорење физичке⁴ и полне наказности усташких припадника, раздвајају се у односу на женину *надмоћ као жртве* у погледу оба ви-талистичка аспекта која егзекуторима недостају. Подразумевано етичко оправдање, притом, у великој мери антиципира позиције убице Фригано-новића, односно старца Вукашина из Клепаца.

Међутим, приповеци *Жена, дете, коза и одред* на структуралном плану недостаје сама жртва појединца који је носилац виших вредности, да би паралела са Вукашиновом причом могла бити потпуна.⁵ Међутим, убиство и други злочини као чиновници који жртву нарочито уздижу у односу

³ Израз „мучеништво” са његовим варијацијама користимо у раду за обележавање дела веће приповедне целине који говори о страдању српских цивила православне вероисповести. „Мучеништво” подразумевамо нијансе жанровског значења на темељу средњовековне поезије (уп. Трифуновић 1974: 46–48), али се „мучеништво”, наравно, не узима као посебан жанр српске модернистичке књижевности.

⁴ Детаљ о „бледици” „црних” војника могао би бити и траг Исаковићеве лектуре. Јер, управо ће белина тела бити последње што види жртва поеме *Јама* Ивана Горана Ковачића, пре него што јој усташки крвник ископа очи (Ковачић 1974: 64). На трансформацију усташа у приповеци *Жена, дете, коза и одред*, промену посредовану значењем боја, пажњу је скренула и Виолета Јовановић: „У игри трансформација и привида ’живот лажљивица’ преображава злогласне ’црне војнике’, на реци, без униформе, ван задатка и службе, у беле дечаке. Црни војници постају нестварно бели” (Јовановић 2009: 194).

⁵ Исаковић у делу из *Празних брегова* инсистира управо на обрнутом случају. За разлику од узвишене погубности, жена успева да побегне од усташа, задржи своју козу након партизанског већања, те са животињом и дететом симболички започне нови живот.

на целата приметни су у Исаковићевим *Анкетним литовима о Косову и за Косово*.

Приповедач „Првог листа” у овој (документарној) приповеци помиње албанске злочине над српским живљем на Косову за време Другог светског рата. У жртвама сексуалног насиља над „осам Црногорки” и мучењима партизанског батаљона,⁶ приметни су извесни упливи мартирске осећајности. Овај контекст нарочито је оснажен градацијским преласком са колективног (Црногорке, партизани) на појединачни план мучеништва. Поступком се оснажује двоструки план мартиријума, који подразумева заједничко страдање народа, као и посебно истицање једног човека са његовом пасијом: „Вељку, његовом куму [куму човека који је Исаковићевом приповедачу казивао о покољима] посебну част учинише: пробили су кожу под ребрима и ту му ставили руке у цепове. Колико знам ниједан заробљеник у Европи није добио овакве цепове” (Исаковић 1990: 166). Исаковићев приповедач, такође, помиње и лик крвника („Рамиза”), чиме се употпуњује шема мучитељ – жртва: „А Рамиз из балистичке јединице у борби код Прешева, се много истакао; хвалио се код својих мештава да се напио српске крви” (Исаковић 1990: 166).

Испијање крви убијеног фактографски је детаљ којим су се истичали целати из Јасеновца. Љубо Јандрић, критичар и књижевник који је преживео јасеновачку голготу, писао је о стварним злочинима на темељу властитих искустава и виђења у свом роману *Јасеновац*. Између осталог, Јандрић кроз лик Јакова, јасеновачког заповедника, говори о брутално-натуралистичком и *стварном* мотиву:

„Већина кољача осјећа сирову, пријесну крв на начин на који је вјеројатно осјећају и животиње. Они ми и сами признају да их сирово месо људи доводи до лудила. У питању је живчана пренадраженост пред клање и у току покоља. Тако вам је то. Нетко је у стању једним убодом да убије, другом су потребна три-четири ударца. По моме мнијењу само се тако може протумачити жеља неких чаркара да лижу и пију крв своје жртве. То је онај пут до поистовјеђења, када се жртва и убојица морају сродити и бити једно.” (Јандрић 1989: 235)

Везано за овај тип злочиначког поступања, Жиле Фригановић у „Осом казивању Чеперку” помиње Јера Маричића: „[К]ад је Јере Маричић послао око три хиљаде људи у Градину на клање” (Исаковић 1985: 136). Реч је о једном од јасеновачких егзекутора и логорских управитеља, Јерониму Маричићу, којег један од непознатих логораша у свом сведочењу помиње

⁶ „Жицама су им пробили мишице, па руке на леђа везали, при сваком покрету руке ружа крви кроз тканину; провели су их кроз село са музиком; јаук до земље, свирка до неба; блех музика, гочеви, зурле – свирали су турски Цигани” (Исаковић 1990: 165–166).

заједно са другим важним именима везаним за покољ у Јасеновцу: „Ови људи (ако се уопће тим именом могу назвати, јер од својстава нормалног човјека задржали су само облик), толико су огрезли у вршењу злочина да није никаква бајка када се каже, да су неки од њих са највећим уживањем пили топлу људску крв” (Dediјer 1987: 654). Исаковићев мотив збиљске а не уметничко-натуралистичке провенијенције потврђују историјски документи, као и сведочења жртава (уп. Јевтић 1990: 300; ДМК Јасеновац 2001: 335; ЧМК Јасеновац 2008: 33).

Израз „бајка” пак, који помиње преживели јасеновачки логораш, као да опомиње на једну врсту опрезности са којом треба рачуна при обостраном увиду у историју и њену књижевну транспозицију. Уколико су усташка зверства толико радикална да делују налик фантастичним причама, да ли, паралелно томе, и држање жртава носи нешто од чудесности (хришћанског типа)?

Историјско памћење, као и књижевна транспозиција злочина у Исаковићевој прози успостављају ефекат чудесности жртве на основу дистинкције: *положај до тренутка погубљења* (непознатост у масама⁷) и *херојско држање при смакнућу* (почетак ширења „култа”).

Кретање човека од незнатног појединца до имена које се претвара у светињу колектива није непознато српској модернистичкој књижевности. Вероватно најмаркантнији пример овакве оријентације читава се у лику Радисава са Уништа у Андрићевом роману *На Дрини ћуприја*. На ову врсту мисаоно-поетичке визуре скренуо је пажњу Јован Делић, запажањима да „сцене мучења приближавају Радисава јунацима српско-византијског

⁷ Историјски Вукашин Мандрапа пак није био сасвим анониман пре страдања у Јасеновцу. Био је познат међу људима по својој духовности и привржености црквеном животу, читању „руских класика, али и француских романтичара, док је житија светих толико пута прочитао да их је већину знао напамет”! (Васиљевић 2016: 90). О Вукашиновом светитељском лику у логору Јасеновац писао је чак и припадник јеврејске заједнице Јаков Гринбаум (Васиљевић 2016: 361–388). Он помиње како је Вукашин у логорском стратишту „и даље остао исти, што значи, миран, благ и увијек предусретљив, с тим што је сада мање држао проповиједи, а више нам је приповиједао приче из живота православних светаца, или житија, како се то каже...” (Васиљевић 2016: 375). Гринбаум такође пише о Вукашиновом животу и ово: „И, упркос томе што је живот у логору био исти као живот у паклу, и што све лијепе речи о срећи, о свјетлости, о доброти и љубави, у логору звуче, у најмању руку, необично, па и неприкладно, људи су му вјеровали. Можда због тога што је физички заиста дјеловао као какав монах из пустиње, па онда о том народном одијелу, (које је истина, било поцијепано, подерано и крпљено безброј пута), са ликом старца из планине, са ликом било чијег дједа, и са толиком љубављу у погледу, који је стизао из дубина његових тамних и великих очију, да је заиста и на мене дјеловао као прави светац! Посебно су га дјеца вољела. Њихове малене душице су у њему доживљавале дједовску љубав, и он им је изгледао као чаробњак, који им је, упркос забрани, увијек дотурао мале комадиће хљеба...” (Васиљевић 2016: 378–379).

мартирџа” (Делић 2011: 114), те да „мученик Радисав са Уништа има своје рођаке у српској средњовјековној књижевности” (Делић 2011: 115). Сродни овим разматрањима су и увиди Бошка Сувајџића да је поводом Радисављевог страдања реч „о библијској стилизацији којом се слави подвиг узнесења у духу” (Сувајџић 2012: 189). Сувајџић пак прецизно одређује „умањени значај” страдања мученика са Уништа, с обзиром на то да „херојско у Андрићевим јунацима не постоји не зато што они ове особине не поседују, већ због тога што потреба за херојским у Андрићевом приповедном свету више не постоји” (Сувајџић 2012: 190).

Но, хришћанска инспирација Андрићевог лика носи непосредну религиозну компоненту која подразумева тоналитет мартирџума. То, надале активира поетичку сродност са хришћанском књижевношћу. Отвореност према макроцелини старе српске књижевности у Радисављевој личности успоставља равнотежу са фолклорном страном Андрићевог надахнућа за настанак овог лика.

Поред тога, овим врстама изворā придружује се и увек присутна Андрићева алузивност на савремени историјски моменат, алузивност нарочито истакнута када имамо на уму време у којем је роман *На Дрини ћуприја* настајао. Она се може приметити у опису Радисављевог гроба: „А на левој обали [Дрине, прим. аут.], у страни, одмах изнад друма има једна овећа хумка, земљана, али од неке тврде земље, сива и скамењена. На њој ништа не расте и не цвате до нека ситна трава, *тврда и бодљикава као челична жица*” (Andrić 2003: 12, курзив наш). У представи гроба потпуно је очита тежња да се постојаношћу хумке покрене семантичко поље „његошевског” (мученичког) хероизма. Пишчева намера нарочито је истакнута ако имамо у виду да би опис могао садржати и елементе фолклорног у словенској антитези и архаичном предлогу „до”: „ништа не расте” – „до нека ситна трава”.

Међутим, потпуни контекст садашњег тренутка у опису хумке садржан је у наликовању „ситне траве” „тврдој и бодљикавој челичној жици”. Јер, жица као средство мучења биће нарочито примењивана у Другом светском рату на жртвама ликвидација и припадницима концентрационих логора. О употреби жице која везује заробљенике говоре Ковачићева *Јама* (Ковачић 1974: 65), документарни роман Љубе Јандрића *Јасеновац* (Јандрић 1989: 272), *Трен 3* са трагичким подсећањем како је „у Хрватској највећа потрошња жице откад је почела њена употреба” (Исаковић 1992: 358), али и Вукашинов мартирџум: „[...] од покланих логораша, и оних избезумљених који чекају везани жицом свој ред” (Исаковић 1985: 137). Андрићев дискретни детаљ тако универзализује тему мучеништва,

и, једновремено, указује на могућност везе савремених жртава покоља са средњовековним светачким ореолом.

Када је пак реч о Исаковићевим описима жртава, требало би разликовати неколико момената. Поменули смо описе усташких злочина у његовим приповедним целинама *Трена 1*, као и у појединачним приповеткама. Сем тога, Исаковић је успостављао мучеништво и на равни једне нарочите теме, са које се, по свему судећи, може повући уочљива паралела са причом о старцу Вукашину у „Осмом казивању”. Реч је о људима који су жртве комунистичке идеологије.

У познатој причи *Диње* из збирке *Папрат и ватра* Лала обавештајац се одлучује за стрељање читаве групе људи различитих професија, иако није до краја разазнатљива кривица свакога од њих. Лала и Јанко ће повести на погубљење и девојку, једино у циљу избегавања оптужбе за протекционизам, јер је „то најгоре, нарочито на почетку” (Isaković 1983b: 176). Док трају дилеме о смакнућу, сељанка у црном покушава да одобри комунистичког идеолога за животе оптужене групе, која је, нимало случајно, „повезана жицом, у једном реду по четворица” (Isaković 1983b: 177). У вези с тим, важно је напоменути како се ознака мучеништва не истиче у сцени погубљења, као у претходним случајевима. Сељанка, у чијем се лику поново могу назрети црте Мајке и виталне енергије, носилац је обележја мучеништва пре него што заробљеници напусте њено двориште. Јер, приликом њиховог поласка на погубљење, она „се крсти, сви то виде, миче уснама, понавља бескрајни Оче-наш” (Isaković 1983b: 178–179), да би се на самом проласку људи она „на степенику савила, и свима поклонила” (Isaković 1983b: 179). Наклон жртвама и молитва за мученике би могли упућивати на Исаковићев литерарни извор мотива: *Браћу Карамазове* Достојевског,⁸ роман који на плану истицања мучеништва предочава управо Зосимин наклон до земље упућен Димитрију (Dostojevski 1977: 96).

Мученички дискурс присутан је и у приповеци *Празни брегови*, по којој носи назив трећа Исаковићева књига. Кроз разговор двојице прегала-

⁸ „Девето казивање Чеперку”, повезано са „Седмим казивањем” ликом борца-повратника, такође постулира тему мученичке смрти кроз погибију Јована Гребљановића, партизана сугестивног надимка „Исус”. Након што га случајно погоди залутали метак, он „лежи под буквом блед, ни капи у њему, слаби бркови прекрили горњу усну, на лицу се скочанио осмех који прашта, правцата слика Исуса Христа” (Исаковић 1985: 147). Међутим, да ли је утисак о страдању Јована Исуса, као и сељанкин наклон жртвама, дискретна назнака *Браће Карамазова*, књиге коју приповедач чита када није „морао у касарну” (Исаковић 1985: 105)? Исти роман чита и Петар Веровић у Исаковићевом *Трену 3* (Исаковић 1992: 386), али и *Затисе из подземља* (Исаковић 1992: 400), док неко време у окупацији проводи размишљајући „о кнезу Мишкину” (Исаковић 1992: 399).

ца за комунистичку једнакост, Исаковић настоји да укаже на пропусте идеологије, што је људе коштало живота. Тако, један од двојице некадашњих бораца, Павле, прича Петру о голооточкој тиранији. У његовом причању истиче се један од посебних заробљеника, издвојен од осталих, за кога се причало „да је везан ланцем за стену” (Isaković 1983a: 53). *Прометеј* Голог отока изазива страхопоштовање код својих непознатих другова будући да они сами започињу са легендом о мученичком бунту. Јер, иако о њему не смеју да причају, робијаши пројектују себе у затвореника који је издвојен од осталих и пркоси мукама (Isaković 1983a: 53). Павлова прича парадигматичан је пример за „ширење култа” жртве, што ће најавити и мистериозни лик Великог Вата у Исаковићевом *Трену 2*.

На основу ових примера, могло би се закључити како Антоније Исаковић није писац који стоји искључиво на позицији приказивања *мучеништва комунистичких бораца*, какви су, рецимо, Милош Остојин из Тишмине *Школе безбожничтва*, или пак Мића у роману *Песма* Оскара Давича. Приврженост страдању ових ликова оцртава мученички комплекс са ослонцем у видној сличности комунистичке вере са официјалном религијом, о чему је писао Николај Берђајев у књизи *Царство духа и царство ћесара*.⁹ Исаковић приказује мартире којима је светачки ореол у преношењу кроз појединце прибавила комунистичка идеологија. Како је ово критичко становиште обележено десакрализацијом једног идеала и демаскирањем његовог поступања, то се мученичка сфера приближава контексту страдања од руке оних који идеалном сликом никада нису ни били дотакнути. Реч је, наравно, о усташком масовном злочину. Потврђивањем кроз прозне целине различитих мотивација, Исаковић је утврдио своју хуманистичку тачку гледишта. Услед ове мисаоно-поетичке оформљености, страдање у „Осмом казивању” утврђено је у мартирејумском концепту.

„Осмо казивање Чеперку” компоновано је у складу са прецизним одређењима два композициона критеријума. Како смо у почетном делу рада поменули, реч је о проблемима *злочина и сведока* уз чије се јављање успоставља сећање на злочинство. „Осмо казивање” као заокружена при-

⁹ „Могу се установити следеће религиозне црте марксизма: строги догматски систем, без обзира на практичну гипкост, поделу на ортодоксију и јерес, неизменљивост философије науке, свети списи Маркса, Енгелса, Лењина и Стаљина, који се могу само тумачити, а не и подвргавати сумњи; подела света на два дела; на оне који верују – вернике, и на оне који не верују – невернике; хијерархијски организована комунистичка црква са директивама одозго; преношење савести на виши орган комунистичке партије, на сабор; тоталитаризам својствен само религијама; фанатизам верника; признање првородног греха (експлоатације)” (Берђајев 2001: 81).

поведна целина унутар романа *Трен 1* садржи пет независних прича које су повезане паралелом злочина и сведока.

Прва од пет прича припада послератном времену, и говори о новинској весту о паду авиона на „Српске Каменице” у Чешкој (Исаковић 1985: 113). Исаковићев приповедач износи сумњу да је катастрофа изазвана „саботажом” (Исаковић 1985: 113–114), док свог друга Чеперка обавештава о напису у „Вечерњим новостима”: „У Малмеу пред конзулатом просута масна црвена боја, симболизује крв. Усташе су овде демонстрирале задовољство због пада авиона” (Исаковић 1985: 115). Међутим, један једини преживели сведок, Београђанка Весна, остаје да, као преживела, говори о авионској несрећи.

Њен положај сличан је животном удесу сведока у другој епизоди, удесу девојчице Јагоде Бјелајац из села Љубин До „између Мркоњића и Кључа” (Исаковић 1985: 117). Јагода је последњи житељ села који је срећним исходом преживео усташки масакр над локалним становништвом. У другој епизоди „Осмог казивања” приметан је Исаковићев карактеристичан поступак употребе („речито”) детаља који носи на микроплану кондензованост усташког зверства, као најсугестивнији начин упућивања на бруталност.¹⁰ Масовно стрељање преживеће само Јагода, о којој приповедач говори Чеперку: „И где је сада, да ли је жива? Њу сам теби, Чеперко, посведочио. Али, ко је коме сведок?” (Исаковић 1985: 124).

Наредне две епизоде „Осмог казивања” не одступају од теме злочина, са том разликом што су сада у питању четнички злочини у источној Босни. У трећој причи преживели сведок злочина у Горажду је муслимански „аџо” (Исаковић 1985: 126), док је у четвртој то Гаврило Лозанић, ухваћени заменик војводе Косте Шећерџије, који открива идентитет четничког злочинца Обрада Закића (Исаковић 1985: 134). Завршетак четврте епизоде, као и свих претходних, исказан је сугестивним закључком о сведочанству након извршеног злочина: „Шта је, Чеперу, зачкилио си? Како старим, све више сведока пребирам из себе, Излазе непрестано, из моје авлије”... (Исаковић 1985: 134).

Но, четири епизоде „Осмог казивања” делују као пишчево утврђивање шеме злочин – сведок, која ће бити најсложеније успостављена

¹⁰Када усташе побију неколико становника Љубиног дола, на путу остане шодером исписана реченица: „ЖИВИО АНТЕ ПАВЕЛИЋ” (Исаковић 1985: 117). Исаковићев приповедач казује: „Није се заборавило: на крају реченице саграђен је камичцима и усклицик” (Исто: 117). Слично томе, усташе остављају у пустом селу плакат којим позивају избегли народ да се врати назад. Након што плакат буде донет у збег ради већања о даљем поступању, Исаковићев приповедач не пропушта да напомене да су људи „пазили да се плакат не поцепа” (Исаковић 1985: 119). Јер, у пажњи о плакату подразумевана је брига о сопственом животу.

причом о смрти Вукашина из Клепаца. Управо из разлога композиционог паралелизма, Исаковић се одлучује да казивање о Вукашину не буде исприповедано са објективне тачке гледишта, већ мартиријум представља кроз исповест крвника Жила Фригановића доктору Неду Зецу. Фригановићево причање одређено је, сходно Исаковићевом приповедачком поступку, стварним чињеницама које прича дају карактер историчности.

Исаковићев приповедач говори Чеперку како је пронашао брошуру *Да се не заборави* доктора (психолога) Недељка (Неда) Зеца, једног од преживелих логораша, и у њој податак да је заповедник Јасеновца – Ивица Матковић – почетком 1943. наредио испитивање здравственог стања логорских кољача (Исаковић 1985: 134; уп. такође и: Зец 2014: 233–235). Доктор Зец је, према сопственом казивању, одређен да буде један од чланова „комисије” за испитивање, поред усташког поручника Прпића и доктора Николе Николића¹¹ (Зец 2014: 233). Сусрет Недељка Зеца и кољача Фригановића постаће тако најважнији извор за сазнања о Вукашиновом мучеништву. Истовремено, то је и примарни Исаковићев предлог за „Осмо казивање”.

Употреба књиге као извора обавештавања о злочину остаће Исаковићу блиска и у роману *Трен 3*. У свом позном роману из 1992. године, Исаковићев приповедач Арсеније наводи случај усташког лекара Блажековића који је палчевима копао очи српским жртвама да би могао од извађених очију направити огрлицу коју „може носити само уз униформу, а никако уз смокинг” (Исаковић 1992: 7). Овај лик и догађај Исаковићев приповедач наводи на основу записа Густава Штекелеа који се налази у књизи Васе Казимиrowића о НДХ, написаној „на основу дневника Глеза фон Хорстенауа, немачког генерала у Загребу 1941 – 1944” (Исаковић 1992: 7). Приметно је, притом, како је Исаковићево преношење Казимиrowићевог (Штекелеовог) текста готово у потпуности верно у формулацији и редоследу реченица.¹² Из тога се би се могао извући закључак како

¹¹ Доктор Николић је, такође, аутор значајног написа о логору Јасеновац (уп. Николић 2015).

¹² „Поједини усташки функционери су се чак и јавно хвалили својим неделима према Србима, а нарочито у присуству Немаца. Такав је случај био и са Зденком Блажековићем, заповедником усташког свучилишног стожера и заповедником усташке мушке младежи. О томе је високи функционер немачке Службе рада (Reichsarbeitsdienst) Stockele Gustav написао у својој књизи < „Vom Ende zum Anfang” (стр. 133), следеће редове: ’Неки др Блажековић, који је био вођ мушке усташке омладине, причао је за време једног великог пријема, који је приредио немачки посланик, да је он лично заробљеним Србима палчевима истеривао очи из дупљи, наглашавајући са осмехом на уснама да то уопште није тешко урадити. Кад је једна присутна дама, грозећи се свега тога, приметила да то што он прича није истина, он се грохотом насмејао и замолио је да му учини част и посети га, како би јој он могао пружити доказе; он је... све очи нанизао на једну опуту у форми огрлице, коју наравно може носити

Исаковић, попут сведочења о злочинима у дневнику Петра Веровића, прелази из књижевноуметничког у публицистички стил писања, реметећи тиме уметнички садржај ради информисања читаоца о гнусним злочинима. Но, управо ова „не-уметничка” интервенција писца носи нарочит емоционални доживљај.

Исаковићеви литерарни извори, дакле, у извесној мери исказују своју зависност од обавештавања *од стране злочинаца*. О самим жртвама пак као да нема прецизне документације.¹³ Овај феномен би могао бити и сугестивна реминисценција на уништавање јасеновачких и других спискова који би говорили директно о жртвама. За разлику од тога, примера ради, Руска православна црква поседује податке о својим мученицима, жртвама тоталитарног режима у 20. веку. Записнике са њихових саслушања јеромонах Дамаскин Орловски упоредио је у својој *Књизи страдања и утехе* са „мученичким актима у римско доба” (Орловски 2003: 8).

Антоније Исаковић, располагајући документацијом доктора Зеца, настоји на коришћењу историјског факта. Наредба којом је одређено установљивање здравственог стања егзекуторā у Јасеновцу смештена је у „јануар 1943. године” (Исаковић 1985: 134), док се не каже који управитељ је издао ову директиву. На основу написа доктора Зеца јасно је да се ради о Ивици Матковићу. Поред тога, управитељи јасеновачког логора смрти смењивали су се често; поред Вјекослава-Макса Лубурића, који је био заповедник свих концентрационих логора на територији НДХ, командант Јасеновца био је и фра Мирослав Филиповић. Према сопственом исказу од 29. јуна 1945. године, Филиповић је био командант логора „од конца липња 1942. године до краја листопада 1942” (Dediјer 1987: 288). Крајем исте године на место управника постављен је Динко Шакић, ожењен злогласном Надом Шакић, рођеном Танић (Тамбић), полусестром Макса Лубурића (уп. Вулајић 2001: 175–194). Шакић је на месту начелника смењено нешто раније поменутог Јеронима (Јера) Маричића, и то крајем 1942. године (Вулајић 2001: 63). С обзиром на чињеницу како убица Фригановић говори о „три хиљаде жртава” које „Јере Маричић шаље у Градину на клање” (Исаковић 1985: 136), злочин над старцем Вукашином би могао бити смештен у време када је Маричић командовао логором, то јест, из-

само уз униформу, а никако уз смокинг” (Kazimirović 1987: 112; о историјској потврђености оваквог злочина уп. Стрњаковић 1991: 24–25).

¹³ Може се приметити како, у том смислу, не постоји документ који потврђује изјаву убице Жила Фригановића о слању српских жртава у Градину, међу којима је био и Вукашин. Прикупљена документација у двотомној књизи Антуна Милетића о Јасеновцу не садржи такав податак за август 1942. године – време у које Фригановић смешта покољ (уп. Miletić 1986: 409–429).

међу управитељстава Мирослава Филиповића и Динка Шакића – од краја октобра до краја децембра 1942. године. Међутим, Исаковићев лик помиње да се слање жртава у Градину десило „у августу”¹⁴ (Исаковић 1985: 136). „Август” 1942. као време злочина помиње и историјски Фригановић у исповести Неди Зецу (Зец 2014: 234). За ово временско одређивање могућа су два објашњења: 1) Фригановић грешу у саопштавању, а грешка је мотивисана његовим помраченим умом, оболелим већ након пар месеци после Вукашиновог смакнућа; 2) Злочин се заиста десио „у августу”, док је жртве послао Маричић али не у својству команданта Јасеновца, већ као један од нижих чланова логорске хијерархије. По свему судећи, тачан датум убистава масовних размера је 29. август 1942, када је Петар Брзица побио 1360 људи, задобивши име „краљ кољача” (уп. ПМКоЈ 2007: 399–400); а „[л]ето 1942. по масовном клању било је једно од најкрвавијих раздобља логора Јасеновац” (Berger 1978: 75).

Слично временском смештању, Исаковићевој причи о старцу Вукашину одговарају и неке друге појединости из реалног историјског времена. Тако, Жиле Фригановић у својој исповести доктору Зецу напомиње како су се око три хиљаде притвореника осуђених за Градину, такмичили у клању „Перо Брзица, Шипак” и он сâм (Зец 2014: 136).

Најпре би требало поменути како је Фригановић стварна личност, као и друге поменуте особе. Исаковић пак из непознатог разлога у Фригановићевом казивању Неди Зецу изоставља име „Зринушића” (Ивице Зринушића), док кољача „Шипку” погрешно деклинира као „Шипак”.

Што се тиче Фригановићеве појаве, делује интересантно поменути да су у једном документу који доноси књига *Ватикан и Јасеновац* Владимира Дедијера – допису „усташког стожера Цетина – Сплит”, број 1236/44 из 14. августа 1941. године упућеном „Фрањевачком провинцијалату Добри” наведена имена велечасних и фратара „ради приема у причувни сталиш војних духовника” (Dediđer 1987: 195–196). Између присутних, наведено је и име: „о. фра Јоаким Фригановић” (Dediđer 1987: 195). Представљање кољача у *Трену I* не помиње име „Јоаким”, већ убица употребљава изведени хипокористик и игру речима: „Жиле – име нежно, од тепања настало. А презиме – испрженко” (Исаковић 1985: 136). Историјски Фригановић

¹⁴ Исаковић, помало необично, пропушта извесне стилизацијске детаље, па Фригановић каже „август” уместо „коловоз”, док је његова прича доследно исказана екавским изговором. Међутим, не би требало заборавити како је ова прича пропуштена кроз призму казивања Исаковићевог партизанског борца, који дијалог само реконструира, те је отуд разумљиво што казивање убице приближава сопственом начину говора. Међутим, исказ старца Вукашина („РАДИ ТИ, ДИЈЕТЕ, СВОЈ ПОСАО”), услед своје трагичке интонираности и осећајног интензитета није (ни могао бити) измењен у екавску варијанту.

се не поиграва са својим именом на овај начин (уп. Васиљевић 2016: 392), те би се могло закључити да је игра речима Исаковићева стилизација. У стварној исповести, такође, није споменуто Фригановићево (могуће) фратарско занимање. За разлику од тога, доктор Зец напомиње: „Његово право име је *Анте* Фригановић, а *Жиле* му је надимак. Био је родом из Шибеника, стар око 24 године, *по занимању трговачки помоћник* (. Васиљевић 2016: 390, курзив наш). Антоније Исаковић у *Трену 1* прелази преко овог факта, те сажима зверство Фригановића уз одређење његовог позива: „*Клач људи* – створила се професија, мој Чеперу” (Исаковић 1985: 134, курзив наш).

Након случаја са Вукашином из Клепаца, Жиле Фригановић оболева од последица нервне и духовне пренадражености, при чему путем излечења не воде ни даља убиства, пиће или блуд (Исаковић 1985: 138).¹⁵ На овом месту Исаковићев јунак помиње, између осталог, „исповест и молитву логорског фратра Брекала” као још један покушај пречишћавања савести (Исаковић 1985: 138). Споменути Брекало је, такође, историјска личност усташког покоља у Јасеновцу. Према документу „Вјесника министарства оружаних снага”, бр. 53, стр. 2504, од 30. новембра 1941, тексту који доноси књига Владимира Дедијера, помиње се и лик усташког „фратра Брекала”:

Брекало Звонимир, усташки сатник-духовник обранбеног сдруга Јасеновац одликован на приједлог главара стожера усташке бојнице ’Редом Круне Краља Звонимира III. Ступња с хростовим границама’ под оч. брб. 1453 – Зв. – 1944. тек. бр. 5904-Зв. ’за изванредно, пожртвовано и успјешно вршење духовничке дужности у борбеним потхватима код Сабља, Мршић-Гаја, Пискавице, Понира, Бијељевине, на Козари, код рудника Љубије, Санског моста, Каменграда и Грмеча у 1942.’” (Dediјer 1987: 197, курзив је наш)

Име фра Звонимира Брекала није изостављено при помену других злочинаца који су били јасеновачки католички клерици, у првом реду са Мирославом Филиповићем, који је „измишљао и у дело спроводио мучења и убијања са својим сарадницима, међу којима су били *фратар Звонко Брекало*, Ивица Матковић и неки Бркљанић” (Dediјer 1987: 480, курзив наш). Историјски документи бележе и Брекалово псовање „Бога”, као и приређивање пијанки и оргија са другим свештеницима Чулином и Звонком Липовцем (Dediјer 1987: 290).

¹⁵ Као и Фригановић, и тадашњи управитељ Ивица Матковић (који је доктора Зеца послао убици) боловао је од психичких последица егзекуција. Матковић задобија „нервни напад”, те је „по повратку са дужег одсуства био нешто блажи” (Јевтић 1990: 33).

Оно што је пак нарочито занимљиво са поменом Брекаловог имена у Исаковићевом роману јесте тајна исповести којој се Фригановић подвргава поменутом брату. Јер, Брекало је као свештено лице исповедао логорске заробљенике а затим њихове исповести подносио усташким властима, након чега би исти људи били немилосрдно убијани (Dediјer 1987: 290). Са оваквом врстом испољавања зла долази до „конflikта” у књижевноуметничкој и историјској рецепцији „Осмог казивања”. Док искрена исповест Фригановића не може да пронађе емпатијску осећајност код слушаоца (исказ да Брекалова молитва и исповедање код њега не помажу), историјска чињеница о Брекаловом денунцирању доводи у питање став усташког руководства према (оболелом) крвнику у њиховој служби. Отуд би се унеколико могла боље представити Фригановићева *самоћа* у „Осмом казивању”, када му је, према наредби, послат доктор Недо Зец.

Исповест Исаковићевог злочинца-казивача подразумева и друге историјски стварне фигуре. За разлику од Фригановића, лик другог егзекутора којег злочинац именује – Пере Брзице – унеколико је подложнији идентификацији. Случај, рекло би се, није изненађујући када се има на уму надимак „краљ кољача” који је Брзица понео. Усташки капетан Перо Брзица је, према сведочењу Љубе Милоша, једног од команданата Јасеновца, био управитељ логора Лепоглава и лично је суделовао у ликвидацији затвореника (Dediјer 1987: 446–447). Притом, приповедање Исаковићевог казивача, као и исповест доктору Зецу спомињу и „такмичење” између убица, у којем су учествовали Фригановић, Брзица и друге убице. Такмичења у масовном убијању, у којима је Брзица учествовао, нису била необична за Јасеновац. О томе говори и прича сведока Љубомира Шарића, који

„наводи да је ’неко вријеме радио на изградњи објекта – електричне централе, гдје је редовно долазио заставник Зринушић, који је водио ове радове. Ујутру би, супијан, тражио од мене и мог колеге Трајбана да слушамо шта је радио те ноћи, па смо тако сазнали и за натјечање у клању. Зринушић је рекао да је у *томе побиједио усташки поручник Брзица.*” (Вулајић 2001: 284, курзив је наш)

Такмичење у клању, присутно у Шарићевом сведочењу, истовремено је и стварни догађај описан у роману *Јасеновац* Љубе Јандрића (в. поглавље „На Бадње вече” у: Јандрић 1989: 242–288). Кољачи у Јандрићевом роману су историјске личности, од којих се посебно истичу Јозо и Алага (Јандрић 1989: 286). Убиства у тој мери деформишу њихову свест, да такмичење постаје налик сваком другом агону, чак у тој мери да се природно користи речник карактеристичан за свако агонално надметање: Алага је након пораза „једва пристао да прими друго одличје” (Јандрић 1989: 288). По-

пут лирских народних песама о раду, масакр прелази у песму по имену „Наткољу се Јозо и Алага” (Јандрић 1989: 290).

Исаковић је у *Трену I* са исповешћу Жила Фригановића подразумевано интерполирао значење крвавог агона. Међутим, са друге стране крвниковог ножа у књижевној уметности и историјским подацима, стоји *жртва злочина*. Оно што је од нарочите важности за контуре Исаковићеве историјске транспозиције, јесте чињеница да се јасеновачке жртве нису једнако постављале према људима који се према њима појављују у егзекуторском ставу.

Јандрић у *Јасеновцу* помиње како су неки од кољача једноставно зазирали од своје жртве. У том смислу, раније поменути усташки крвник Алага помиње како постоји понеки затвореник који може да „подвали чак и у часу када је допола леш, а одпола његов ујам; ово су они што те и мртви могу да намагарче” (Јандрић 1989: 249). Јандрић спомиње и случај једног младог усташе који није могао да убије притвореника услед тога што се уплашио „да ће га логораш савладати очима” (Јандрић 1989: 346). Делује пак нарочито интересантно случај Јандрићевог описа „стања потпуне опуштености”, када се жртва усташког ножа пред убиство осмели на покушај подвига пред непосредном опасношћу смрти. Према пишчевом сведочанству, „предсмртни потези овакових жртава обично се претачу у легенду, у приче које попут опсјена дуго владају логором” (Јандрић 1989: 233). Предсмртни грч жртве у том смислу генератор је необичних подвига, као што су писање стихова о слободи сопственом крвљу по зиду јасеновачке тамнице (Bulajić 2001: 315), прорицање усташког пораза са ножем под грлом (Dedijer 1987: 301), или мајчинско певање јектенија усташама који пред олтаром православне цркве обешчасте њихове кћерке (Јандрић 1989: 311). Ова историјска сведочанства говоре о врсти активног отпора који жртве упућују целатима. Међутим, обрнут случај *пасивног супротстављања* концентрише духовну снагу жртве у свега неколико гестова или поступака.

У том смислу делује интересантно поменути да се Вукашин пре одлучујућег сусрета са Фригановићем „пасивно” сукобио са Љубом Милошем, једним од највећих јасеновачких злочинаца, као и са фра Мирославом Филиповићем. Обе конфронтиције описао је Јаков Гринбаум, који је у Јасеновцу радио са Вукашином на изradi обуће за усташку индустрију. При сусрету са фратром, који ће му сломити лево раме, Вукашин опомиње крвника на злодела и Божји суд, што ће у Филиповићу изазвати интересовање да „Влаха” покаже „Максу”, који је „баш жељан таквих”, као и раније поменутом фра Брекалу (Васиљевић 2016: 386–388). Међу-

тим, делује интересантније Вукашинов сусрет са Љубом Милошем, који посећује обућарску казнионицу након што се обавестио о томе да неко у њој духовно бодри заробљенике. Након што су му извели Вукашина, старац из Клепаца се на вређања усташе осврнуо на необичан начин:

„Вукашин га је погледао у по-ока, улазећи дубоко у његову душу, и на начин који је у Милошу, произвео спонтану и неконтролисану дрхтавицу, коју смо сви видјели и због које је од бијеса полудио” (Васиљевић 2016: 372).

Спиритуални продор у само биће крвника главни је покретач Вукашинове неактивности и у додиру са Фригановићем. Сем тога, Јаков Гринбаум пише и о још једној појединости која је од нарочитог значаја за разумевање Исаковићевог и Зечевог приказа старчевог неопирања Фригановићевим крвавим поступцима. Реч је о стварним Вукашиновим проповедима која се тичу *непостојања физичког бола*:

„А болови тијела, зачас мину, као љетњи пљусак када падне, па ти се чини да се небо отворило и да нам пријети потоп, а оно, за сат све се истутњи, и сунце гране, па нас његова топлота разњежи, угрије и натјера да заборавимо оно што смо до малоприје мислили и осјећали! Тако ти је са боловима тијела, а поготово ако човјек зна да контролише и тај, физички бол, онда заиста њиме не треба да се бавимо...

„Како то мислите да се заборави физички бол, када те усташа туче, коље, разбије, ломи ти и руке и ноге... Како се то може не осјећати?”

„Лако! *Ту је најтежа прва секунда, или првих пар секунди бола, а све касније што стиже, нити је, нити може бити, горе и теже од тог првог бола. Е, на њега само мораш обратити пажњу и на њега мораш бити приправан да га издржиш. А онда, све што слиједи је лако. Онда си ти сав у болу, и он постаје твоја личност! Онда ти и не постојиш изван бола, и онда осим њега ти у тијелу своје ништа друго и не осјећаш.*” (Васиљевић 2016: 371, курзив је наш)

Саживљеност са болом, дакле, представља мотивацијско залеђе старца Вукашина. Из тог разлога се, по свему судећи, може исправно разумети пасивност пред сакаћењем сопственог тела од стране убице.

Фригановићева исповест пак у стилизацији Антонија Исаковића знатно се ближи раније истакнутом поступку приближавања приповедног дискурса публицистичком навођењу према изворнику. У томе се језгри и Исаковићева смањена везаност за фикционално, особина прозе коју смо поменули на почетку анализе.

Следствено томе, Исаковић преузима делове написа Неда Зеца и готово их дословно инкорпорира у *Трен 1*. Издвојићемо пар примера, премда се овај поступак најбоље прати упоредним посматрањем целине Зечевог записа и приче о Вукашину у „Осмом казивању”. Тако, своју посету Недо Зеца описује на следећи начин:

„ – А доша си, докторе. Сједи ту на столицу и, ако хоћеш послужи се ракијом. А ти, чаркаре, слободан си и иди својим послом.

Остали смо у соби сами. Жиле ме испочетка одмјеравао, са свих страна, жмиркавим, пркосним иу исто доба несигурним погледом. А затим је изненада скочио из фотеље, поднимио се рукама о сто и унезвјерено упро поглед у мене.

– Знаш ли ти, докторе, да те сада могу преклати ко бравче и да никоме нећу одговарати за то?” (Зец 2014: 233)

Исаковић пак следи овај дискурс уз незнатне измене. Такви су мотиви убијених мува у прозору и важна замена речи „сада” („могу те сада преклати”) са „овог *трена*”, чиме се успоставља поетика мотива „трен” у роману који је тако и именован:

„ – Стигао си, докторе – покаже му где да седне, а чаркара отпусти.

И сад су сами, њих двојица, у дну прозора гомила мртвих мува.

И започиње: прво га жмиркаво одмерава, иде укруг око Неда Зеца, загледа га са свих страна, као да је доктор јунац на пијаци. Па одједном каже:

– Знаш ти, докторе, овог трена могу те преклати као бравче, и ником не одговарам?” (Исаковић 1985: 138)

Међутим, идентичност романа и предлошка расклања се у једном важном моменту. Исповедајући своје прво уочавање Вукашина, Фригановић у *Трену I* каже: „И тако, у највећем заносу случајно погледам у страну и одмах угледам једног старијег сељака, стоји мирно, спокојно гледа – а ја радим, уморан и затегнут у врату, жртве се моје претурају, гласове разне слушам, и хроще” (Исаковић 1985: 140). Уколико се призове изворни текст као историјско сведочанство, може се запазити како Исаковић изоставља једну важну приповедну појединост:

„И тада, док сам био у највећем заносу, и док ме бодрни тај „глас из ноћи”, случајно сам бацио поглед у страну и угледао једног постаријег сељака, који је с неким несхватљивим миром, стојао у реду и спокојно гледао како кољем и како се преклани у највећим мукама претурају. Видио сам, а и чуо сам, како је мрмљао некакву молитву, и како је руком стално кроз зрак правио крст за сваког логораша који је приступио на ред за клање, код мојих такмаца, Брзице, Зринушића и Шипке...” (Васиљевић 2016: 393, курзив је наш)

Одстрањивање Вукашиновог прекрштавања јасеновачких мученика, као и „мрмљање молитве”, разумљиви су са позиција Исаковићеве ауторске намере. Инкорпорирање ових момената сувише би приближило дискурс романа причи о хришћанском страдању. Писац „Осмог казивања” се тога свесно клонио, из разлога што је сведочанство о Вукашину, са његове тачке гледишта, само један од низа случајева који може послужити као грађа за указивање на однос злочина и сведока. Изразитост хришћан-

ских мотива благо би нарушила контекст овог идејног и композиционог елемента.

Исаковић фиксира деликатне појединости у причи Жила Фригановића, и на њима, практично, заснива читаву мотивацију Вукашиновог лика:

„Кукњава, курвице, у мукама су, а ја сам горе, изнад, Господ бог њихов. Земљотрес, мрвим живот... *И поглед сељака ме пресече. Врати ме из највишег заноса мог. Скамени ме, неко време нисам могао ни да макнем.*” (Исаковић 1985: 136 – 137, курзив је наш).

Даљи описи Вукашинове фигуре чине се помало необичним за Исаковићев приповедни манир. Јер, дескриптивни профил Исаковићеве прозе руководи се углавном *конкретношћу* у оквирима *реалног света*. То, једновремено, подразумева стваралачку оријентацију окренуту стварности, у тој мери да је било каква врста *апстракције* описа једноставно одстрањена из иманентне поетике. Међутим, став Вукашина из Клепаца „принудно” упућује Исаковића ка овој другој врсти описа. У том контексту се први пут у „Осмом казивању” повезују модернистички исказ и метафизика мартирijума:

„И тај Вукашин, шумски човек, *бању је из неке давнине, и преживљеног бола*. Нимало мутан, већ јасан, како се то само пред смрт може бити, у пронађеном свом пољу мира, *брисао је старац око себе оскудно време, и створио се у обрнуто једро, у нешто сасвим друго* – од страве и крика у равници, од заноса Ж. Фригановића, од покланих логораша, и оних избеумљених који чекају везани жицом свој ред...” (Исаковић 1985: 137, курзив је наш).

Кратак опис Вукашиновог предсмртног става фигурира између две димензије, конкретне и метафизичке. Сфери конкретног припадају, наравно, разазнатљиви обриси логорског амбијента, као и сама физичка присутност старца из Клепаца. У овај ред спада чак и метафорички опис: „нимало мутан, већ јасан”. Иако представљена готово лирским језиком, Вукашинова „јасност” припада фактору стварности, чиме Исаковићевог јунака веже за непосредну збиљу. Транспозиција мира није пишчев „додатак”, већ представља појединост фактографске природе. Из тог разлога, историјски утемељеног, Свети Вукашин приказан је и на иконопису као лик који немим и „светлим” изразом лица мирно сачекује сваки следећи ударац ножа и комадање свог тела (в. Прилог 1 на крају рада).

Међутим, за разлику од Вукашинове „јасности”, чији се корелат у положају фигуре може замислити, о каквој „давнини” је реч, из које потиче старац? Готово подједнака неразговорност читава се и у „брисању оскудног времена око себе” и „претварању у обрнуто једро”. Чињеница да је реч о преображавању прозног саопштавања у чисто песнички говор

не може бити од веће помоћи за разумевање ових представа. Оно што се пак може приметити кроз ове исказе, јесте Исаковићева намера да метафизичким квалитетима успостави контуре *неодређеног* али ипак дискретно *наслућеног* „света” око Вукашинове појаве. Управо захваљујући категоријама „давнине” и „брисања времена” Вукашиново биће прави искорак из момента смакнућа, премда у истом непорециво остаје.

Маркери Фригановићевог поступања и Вукашинове „одбране”, између којих се одвија неми сукоб, паралелно су постављени реченицама доследно исписаним великим словима: „ЖИВИО АНТЕ ПАВЕЛИЋ”, односно: „РАДИ ТИ, ДИЈЕТЕ, СВОЈ ПОСАО” (Исаковић 1985: 137–138). При томе, момент који Исаковић умешно користи јесте диспропорција употребе ових исказа, будући да се само у једном случају јављају непосредно један уз други. Једина констелација Вукашиновог оглашавања и једино обраћање непознатом човеку – кољачу („РАДИ ТИ, ДИЈЕТЕ, СВОЈ ПОСАО”), читава се након одсецања ушију и *четвртог* захтева да старац узвикне име усташког поглавника.

Но, пре него што ће Вукашину „ископати очи, исећи срце, преклати грло од уха до уха, и ногама га сјурити у јаму” (Исаковић 1985: 138), Фригановић неколико пута понавља свој захтев, што је праћено одсецањем најпре једног, па другог уха. Први захтев Вукашину остављеном на пању Исаковић интонира у свечаном маниру уз помен имена и титуле: „ЖИВИО ПОГЛАВНИК ПАВЕЛИЋ” (Исаковић 1985: 137). Прво одсецање уха најављује градационо снижавање, које на психолошком плану фиксира Фригановићево *чуђење* што се старац приликом одсецања „није померио” (Исаковић 1985: 137). Услед тога, ни исказ поновљеног захтева не садржи више бомбастичност поглавникове титуле, већ донекле панично: „ЖИВИО АНТЕ ПАВЕЛИЋ (Исаковић 1985: 137, курзив наш). Након одсецања и другог уха, два следећа захтева истоветне формулације већ потпуно јасно предочавају Фригановићеву избезумљеност: „ЖИВИО ПАВЕЛИЋ” (Исаковић 1985: 137–138).¹⁶ Од ове, последње наредбе, па све до краја „Осмог казивања”, једини исказ конфронтације који постоји јесте: „РАДИ ТИ, ДИЈЕТЕ, СВОЈ ПОСАО”. Вукашинов одговор најпре је представљен као коначни изазов убиства, док је сваки наредни помен психолошки одјек праћен реминисценцијом на тренутак: „Од те ноћи немам мира. Кад год у клању покушам да нађем поново онај занос, искрсне

¹⁶ Запис Неда Зеца говори о другачијој слици. После првог захтева „Живио поглавник Анте Павелић”, сваки следећи гласи: „Живио Павелић” (Зеца 2014: 235). Недостајање захтева „Живио Анте Павелић” говори о Исаковићевој интервенцији ради постизања градационог комплекса.

ми Вукашин. Прође кроз мене старац на пању, одмах смалакшем и бацим нож у траву” (Исаковић 1985: 138).

Са друге стране, Вукашинова мирноћа објективирана је употребом још једног детаља – погледа. Као што смо претходно поменули, старчев поглед непосредно пре издвајања пред целата био је оличење (светачког) мира. Исаковић наново упризорује Вукашинов поглед, и то у додиру са оглашавањем: „РАДИ ТИ, ДИЈЕТЕ, СВОЈ ПОСАО”. Фригановић прича о одсецању ушију, након чега следи даље мучење: „Тада сам му откинуо нос, и по четврти пут наредио да узвикне ЖИВИО ПАВЕЛИЋ. *А он ме погледа, очи је још имао у глави. Погледа преко мене, кроз мене,* и рече: РАДИ ТИ, ДИЈЕТЕ, СВОЈ ПОСАО” (Исаковић 1985: 138, курзив наш). Фиксирањем Вукашиновог погледа Исаковић постиже двострук уметнички ефекат. С једне стране, саркастичном примедбом: „очи је још имао у глави”, антиципира се копање очију које ће спровести убица. Међутим, тростепена шема гледања: у Фригановића – преко Фригановића – кроз Фригановића – назнака је *психолошке борбе у самом Вукашину*. Први поглед, конкретан јер је усмерен у *целата*, израз је људског *страха од смрти*. На овој ступњу Вукашин је ближи трагичности погубљеног него мартиријумском светаштву. Истовремено, овај ступањ говори и о првом стадијуму бола, о чему је Вукашин причао Јакову Гринбауму. Поглед у *Фригановића* отуд говори о Вукашиновој људској спознаји бола и предатости човечјем а не сакрализованом осећању.

Међутим, ова мотивација одстрањена је погледом *преко убице*. Фригановић у казивању доктору Зецу о погледу *преко себе* каже: „Он ме само погледао и, упријевши поглед некако кроз мене и преко мене, у *Неузмијерност*, у простор у којем нема ничег земаљског, полако и разговјетно ми је *добацио ријечи*” (Васиљевић 2016: 394, курзив наш).

Уколико се старчев став у овом приповедном моменту може упризорити (на пању, као што је поменуто у „Осмом казивању”, или на земљи, као што приказује икона Светог Вукашина), могло би се приметити да је једино што Вукашин види преко Фригановића – небо. Сакралне конотације неба у датом тренутку пред усмрћивање довољно су разумљиве.

Интересантнији је пак случај Вукашиновог поновног враћања погледа на убицу. Иако изнова усмерен ка Фригановићу, то више није поглед у *целата*, као на првом ступњу – нивоу *сумње*, већ поглед *кроз њега*. Вукашинов поглед *кроз* крвника, након погледа у небо, имплицитна је Исаковићева сугестија о једној двообразности. Наиме, споља посматрано, Вукашинов поглед *кроз* Фригановића говори о *расејаности*. Међутим, *расејаност* је само спољашњи одраз *метафизичке утехе* коју је Вукашин

стекао након погледа у небо. Јер, управо *деловањем неба старац из Клепаца превазилази први ступањ мотивације погледа – страх од смрти и сумњу у смисао страдања*. Мотивација помирености прераста у уверење како је лична жртва далеко од бесмисла, премда ће логор Јасеновац у смрт однети још неодређено мноштво након Вукашина. Старчева вера потврда је убеђености како гледати *изнад целата има смисла, иако сâм смисао није посведочен*. Из тог разлога се, последично, разликују и поглед у *Фригановића* и *кроз Фригановића*. У њима је садржана највећа мера Исаковићевог приближавања хришћанској страдалничкој семантици, иако је, споља посматрано, она само овлашна и задржава се на једном наизглед успутном детаљу.

На основу имплицитне алузивности Исаковић успоставља прецизне координате мартријума Светог Вукашина новојасеновачког мученика у *Трену I*. Као што смо покушали да укажемо, пишчев поступак полази од прецизне фактографије која бива надограђена уметничким методом њене транспозиције. Место, време и ликови епизоде у „Осмом казивању” подразумевано су објективни, у чему је Исаковићу од великог значаја било упућивање на књигу доктора Неда Зеца. Када је пак реч о уметничкој страни, пишчеве књижевне „интервенције” нису разгранате, иако је у питању жанровско одређење романа. Но, упркос томе, Исаковић успева да на релативно неразвијеном, анегдотском простору, утврди нарочито важне и занимљиве појединости приповедања о мучеништву у једном савременом тренутку. Мартријум се, притом, не користи у функцији родољубивог патоса, већ као једна од епизода која задовољава задату тему односа жртве злочина и сведока. Премда искоришћен у једном поетичком усмерењу, књижевно уобличени мартријум Вукашина Мандрапе ипак се по једном битном аспекту удаљава од Исаковићеве концепције „Осмог казивања”.

Завршне напомене: поетичка „освета” мартријума

Као и свака од претходне четири епизоде у „Осмом казивању Чеперку” и прича о мучењу Вукашина Мандрапе уклапа се у задати композициони модел односа жртве и сведока. Прецизније говорећи, испуњавање овог критеријума је и квалификовало јасеновачки мартријум као историјски материјал погодан за уметничко транспоновање. Премда се креће у оцртаним композиционим ограничењима, Исаковићева епизода није и једини пишчев композициони потез.

Поред омеђености приче са два приповедна мотива, Исаковић настоји на усложњавању преношења својих „казивања”. На то упућује извесно

замагљивање идентитета сведока, што се може приметити већ поводом Јагоде Бјелајац из друге епизоде „Осмог казивања”: „И сада се сећам, и Јагода постала сведок. У ствари, ја сам то, казујем” (Исаковић 1985: 117). Јагодино преживљавање злочина на тај начин преноси своју функцију сведочења на Исаковићевог приповедача, који прича Чеперку о страдању Срба из Љубиног дола.

Означавање вишеструкости сведока̄ покреће питање о ланчаном преношењу приче о догађају, и, истовремено, проширује обим казивача који самом својом причом задобијају интегритет сведока. Уколико би се овај модел применио на Вукашинов мартирејум, могло би се запазити како је ова прича изведена вероватно и најсложеније у односу на мерило „ланчаности”. Јер, Вукашин је као мартир сведок „више” логике људског живота, Фригановић сведок Вукашинове егзекуције, доктор Недо Зец, који страдање трајно посведочава, исповедник је Жила Фригановића. Надаље, премда се шема донекле помера с обзиром на медијум читања, она у суштини остаје иста: Исаковићев приповедач „сведок” је прочитаног – књиге *Да се не заборави* доктора Зеца, а (незаинтересовани) Чеперко сведочи о даљем преношењу причања. Изнад свих ликова и укрштаја наратива стоји, попут случаја са *Проклетом авлијом* Иве Андрића, пишчева рука која делом сведочи свако од ових засебних преношења. Иако у неким деловима „ланца” само привидно померен у односу на структуру сведочанства, Исаковићев модел на унутрашњем плану посматрања ипак чува константу сведочења.

Затварање „Осмог казивања” истовремено значи довршавање теме сведока, али и затварање приче о мартирејуму, коју приповеда Фригановић помућеног ума услед гриже савести и тешке егзистенцијалне кризе. Међутим, са последњим исказом о неминовности сведочења Исаковић као да се служи кољачевим зверством да би дискредитовао *сопствену веру о чувању истине*. Наиме, након што доктор Зец саопшти Фригановићу да ће га предложити за слање у бању Липик,

„умрљан од суза и зноја, Ж. Фригановић се придигао, прошетао се неколико пута кроз собу, и онда стао пред доктора.

– Сад све знаш. Можеш ићи.

Залупе се врата, мој Чеперко, као ствар се свршила. А оно, не зна се увек кад се сведоком постане” (Исаковић 1985: 139).

Очигледно, последње две реченице Исаковићевог приповедача постављају питање вредности сведочења када је у питању цена људског живота. Јер, Фригановићева амбиваленција превагнула је на исправну страну исповедањем злочина. Међутим, према Исаковићевој замисли, у

томе се не садржи загарантованост кољачевог *покајања*; овај момент, на даље, води закључку како живот доктора Зеца, новог сведока, ни изблиза није тако сигуран са Фригановићевом тајном. Тајна као бреме које мучи обострано злочинца и конфидента, могла је бити блиска Исаковићу из исте лектире коју читају јунаци *Трена 1* и *Трена 3 – Браће Карамазова* Достојевског. Исповест и држање усташког злочинца у роману подсећају на исповест „раба Божјег Михаила”, који је Зосими испричао свој злочиначки преступ, а потом се једне вечери вратио како би *јединог сведока* своје тајне – убио (Dostojevski 1977: 396). Фригановић пред Недом Зецом демонстрира своју умешност ножем „србосјеком”, да би убрзо након тога поменуо: „’Елем, докторе, сад смо овдје нас двојица сами. И ако ико ишта сазна од овога што ћемо разговарати, ти знаш шта те чека’ – застао је и поново упилио свој поглед лисичијих очију у мене. Ово упозорење је изговорио полако, и готово сричући ријечи, како би појачао своју претњу” (Васиљевић 2016: 391–392).

Међутим, без обзира на критику институције сведока, јасеновачки мартуријум Антонија Исаковића, као што смо напоменули, функционално је искоришћен како би употпунио догађаје из рата који служе као илустрација односа престапа и сведока. Такође, благи утисак произвољности редоследа епизода у „Осмом казивању” (најпре прича о послератном догађају који се доводи у везу са усташком емиграцијом, потом један усташки злочин на тлу Босанске Крајине, два четничка злочинства у источној Босни, те исповест о Вукашину) донекле говори о превасходности Исаковићеве теме изнад временских и националних одређења. Из тога произилази пишчева универзално-рационална осуда злочина. На овом нивоу пак долази до *поетичког раскорака између мартуријума и модернистичког романа*.

Наиме, Исаковић се послужио Фригановићевом исповешћу како би функционализовао идеју да ће се иза сваког злочина увек и неминовно јавити особа или траг да говоре против убице. Ова идеја у потпуности припада не само свести модерног човека, већ и свевременском антрополошком аспекту наде да ће сваки злочинац бити праведно оптужен и осуђен за своје злодело. Четири од пет епизода „Осмог казивања” задовољавају овакву идејну оријентацију. На шта пак наилазимо када је реч о Вукашиновом мучеништву?

Саме речи које Исаковић транспонује у свој роман – „РАДИ ТИ, ДИЈЕТЕ, СВОЈ ПОСАО” – довољно јасно говоре о ставу према убици: *Вукашин не жели да Анте (Жиле) Фригановић буде оптужен за своје злодело*. Јер, „[г]де су ’непријатељи’, тамо је и одбацавање. Одбацујући,

пак, човек неизбежно отпада од Божанствене пуноте и самим тим већ није у Богу. Они који су достигли Царство небеско и живе у Богу, у Духу Светом виде све поноре ада, јер нема ниједне области бића где Бог није присутан” (Архимандрит Софроније 1998: 113). Из савремене перспективе посматрано, овај вид светачког испољавања вероватно делује запањујуће радикално. Али, премда из животā светих „произилази једна максималистичка антропологија, наизглед недостижна за модерног човека и тешка за лагодне навике мишљења, [...] она буди из ’догматског’, а вероватно и етичког ’дремежа’” (Васиљевић 2010: 121).

Померање ка потпуном хришћанском контексту подразумевало би идеју старца из Клепаца да је убица већ самог себе осудио, о чему ће посведочити само крвниково ментално стање након кобног убиства, као и потоња смрт.¹⁷ На тај начин семантика мартријума, која има своје порекло још у Христовим речима на крсту: „Оче, опрости им јер не знају шта чине” (Лк. 23:34–35), *не усаглашава се са модернистичком свеићу о потреби казне за егзекутора.*

Напротив, не само што је мартријум поколебао модернистички дискурс Исаковићевог романа са позиције жртве, он је то учинио и везано и за самог кољача Жила Фригановића.

Исаковић се послужио историјским материјалом доктора Зеца како би приказао Фригановићево сведочење против себе самог. Овај моменат је кључан. Јер, Исаковићева литерарна интенција усмерена је ка неминовности сведочења које ће се јавити у било којем облику. Но, ова идеја поколебана је када се има на уму мартријумски догађај који је расветлио Фригановићев унутрашњи свет. *Исаковић види Фригановићеву личност по моделу „злочина” и „казне”,* те из тог разлога не залази дубље у крвникову психологију. Међутим, овај поступак ће, *уместо писца,* спровести сам мартријум. Јер, хришћански аспект Вукашиновог страдања *бива пренет и на личност самог убице.* Из тог разлога, схватање мучеништва у „Осмом казивању” мора рачунати и са хришћанском мотивацијом која се спроводи са позиција мартријума, одређених од стране самог Светог Вукашина. У том правцу размишљања, Фригановић *није крив за злодело.* Штавише, његова одлука да мучење и убиство *исприча,* дубинско психолошким током хришћанског поимања, траг је *хуманости дубоко запретане испод бремена злочиначког подухвата, хуманости која је побуђена Вукашиновом смрћу.*

¹⁷ Након боравка у бањи, на који је упућен докторовом препоруком, Фригановић се вратио логорском масакру Срба из Срема. Не могући да издржи нови покољ услед поновног јављања Вукашинових речи, Фригановић извршава самоубиство скоком у Саву (Васиљевић 2016: 396–397).;



Прилог 1: Свети Вукашин Јасеновачки

Интерпретативним моделом који отвара инкорпорирани мучеништво спроводи се, практично, „окретање” приче „против” самог њеног аутора. Јер, као што смо напоменули, Исаковић користи причу о убиству како би приказао неминовност „заслужених” последица по злочинца. Међутим, природа мучеништва поетике преокреће ову идејност (термини „казне”, „око за око, зуб за зуб”). Мучеништво не само да *оправдава* Фригановића, већ и његовој личности приписује својства хуманости која су садржана у признању кривице.

Можда се прави уметнички ефекат „Осмог казивања” може пронаћи управо у овом раскораку између Исаковићеве намере и онога што је остало као превид исте литерарне интенције.

Јасеновачки мучеништво старца Вукашина из Клепаца на тај начин задобија још једно књижевно сведочанство и нову, имплицитну могућност разумевања која потиче од поетичког жанра хришћанског страдањаштва. Прича о Вукашину на тај начин посредује хуманистичку идеју помирења без компромиса, каква је била и визија Светог владике Николаја о градњи Храма Опроста, као знака опраштања свим ратним злоделима (Јевтић 1990: 381). На књижевноуметничком плану казивање о Вукашину пак

сведочи о могућности уклапања једног жанра старије књижевности у модернистички дискурс, чиме и једна и друга поетичка усмереност могу очувати независност својих иманентнопоетичких позиција. Исаковићев композициони потез укључивања мартирологија на тај начин би могао постати и дискретни модел дијалога различитих идејних становишта и књижевних поступака.

ЛИТЕРАТУРА

Антић – Антић 2021: Милка Антић и Новица Антић, „Јасеновац, мило село моје: књига о Србима који су рађани, живјели и умирали у Јасеновцу на Сави”, Београд, Универзитет „Унион – Никола Тесла”, Факултет за пословне студије и право: Универзитет „Унион – Никола Тесла”, Факултет за информационе технологије и инжењерство.

Архимандрит Софроније 1998: Архимандрит Софроније, „Старац Силуан”, треће издање, Манастир Хиландар.

Берђајев 2001: Николај Берђајев, „Царство духа и царство ћесара” у: Исти, „Царство духа и царство ћесара” ; „Егзистенцијална дијалектика божанског и људског”, превели Никола Кајтез и Мирослав Ивановић, Београд, Бримо.

Библија или Свето Писмо Старога и Новога Завјета, превео Стари Завјет Ђура Даничић, Нови Завјет превео Вук Стеф. Караџић, Београд, Библијско друштво, sine anno.

Васиљевић 2010: Епископ Максим Васиљевић, „Светост: божанска и људска: богословско-историјско истраживање Светог, светости и светитеља у Цркви”, Београд, Православни богословски факултет.

Васиљевић 2016: Момир Васиљевић, „Ради ти, дијете, свој посао”, Сремска Митровица, Удружење културних стваралаца Србије „Завичај”.

Видовић 1997: Жарко Видовић, „Суочење Православља са Европом”, Цетиње, Светигора.

Видовић 2022: Жарко Видовић, „Завет и слобода”, приредио Владимир Димитријевић, Београд, *Catena mundi*.

Делић 2011: Јован Делић, „Иво Андрић: мост и жртва”, Нови Сад – Београд, Православна реч – Музеј града Београда.

ДМК Јасеновац 2001: „Друга међународна конференција о Јасеновцу – систем хрватских усташких логора геноцида (1941–1945)”, Бања Лука, Удружење Јасеновац – Доња Градина.

Душанић 2021: Дуња Душанић, „Са силама немерљивим: песници као сведоци модерног терора”, Београд, Универзитет у Београду, Филолошки факултет – Досије студио.

Зец 2014: Др Неђо Зец, „’Ради ти, дијете, свој посао!’” у: „Catena mundi: српска хроника на светским веригама”, књ. 2, приредио Предраг Р. Драгић Кијук, 3. издање, Београд, Catena mundi, стр. 233–235.

Исаковић 1985: Антоније Исаковић, „Трен 1: казивања Чеперку”, четврто издање, Сабрана дела Антонија Исаковића, књига четврта, Београд, Просвета – БИГЗ.

Исаковић 1990: Антоније Исаковић, „Листови о Косову”, Београд, Просвета.

Исаковић 1992: Антоније Исаковић, „Миран злочин (Трен 3)”, Београд – Горњи Милановац – Приштина, Просвета – Дечје новине – Јединство.

Јандрић 1989: Љубо Јандрић, „Јасеновац”; 4. издање, Сарајево, Свјетлост.

Јевтић 1990: Атанасије Јевтић, „Великомученички Јасеновац, усташка творница смрти: документи и сведочења”, Ваљево – Београд, Глас цркве – Сфаирос.

Јеремић 1973: Драган М. Јеремић, „Приповедач Антоније Исаковић” у: „Савремена проза”, приредио Милош И. Бандић, Српска књижевност у књижевној критици, друго издање, књ. 10, Београд, Нолит, стр. 562–577.

Јовановић 2009: Виолета П. Јовановић, „Тренови и раскршћа: поетика приповедања Антонија Исаковића”, Београд, Просвета – Алтера.

Ковачић 1974: Иван Горан Ковачић, „’Јама’ и друге песме”, избор и предговор Стеван Раичковић, Београд, Просвета.

Лалић 1971: Иван В. Лалић, „Критика и дело”, Београд, Нолит.

Михиз 1972: Борислав Михајловић Михиз, „Антоније Исаковић, приповедач”, предговор у: Антоније Исаковић, „Велика деца”, избор, редакција и предговор Борислав Михајловић, Српска књижевност у сто књига, књига 97, Нови Сад – Београд, Матица српска – СКЗ, стр. 7–22.

Николић 2015: Др Никола Николић, „Јасеновачки логор”, Београд, Жагор.

Орловски 2003: Јеромонах Дамаскин Орловски, „Књига страдања и утехе: Мученици, исповедници и подвижници благочашћа Руске православне Цркве 20. столећа: избор”, превод Зоран Буљугић, Београд, Православна мисионарска школа при храму Светог Александра Невског.

Палавестра 2011: Предраг Палавестра, „Послератна српска књижевност 1945–1970”, Београд, Службени гласник.

Петров 2007: Александар Петров, „Карактер Јасеновца у књижевности” у: „Јасеновац: зборник / Трећа међународна конференција о Јасеновцу ’Јасеновац – анатомија запостављених концентрационих логора’ и XI међународна конференција о холокаусту ’Холокауст из перспективе 21-ог века’”, главни уредник Здравко Антонић, извршни уредник Јанко Велимировић, Козарска Дубица – Бања Лука, Јавна установа Спомен-подручја Доња Градина – Удружење Јасеновац – Доња Градина, стр. 101–106.

ПМКoЈ 2007: „Јасеновац: зборник радова Прве међународне конференције и изложбе о јасеновачким концентрационим логорима”, Козарска Дубица – Бања Лука, , Јавна установа Спомен-подручја Доња Градина – Удружење Јасеновац – Доња Градина.

Стојановић 2005: Драган Стојановић, „Књижевност и историја” поговор у: Др Мидхат Шамић, „Историјски извори *Травничке хронике* Иве Андрића и њихова умјетничка транспозиција”, Београд, Гутенбергова галаксија, стр. 259–266.

Стрњаковић 1991: Драгослав Стрњаковић, „Највећи злочини садашњице: патње и страдање српског народа у Независној Држави Хрватској 1941–1945”, приређивач Јеремија Митровић, Горњи Милановац, Дечје новине.

Сувајџић 2012: Бошко Сувајџић, „Дновиде воде: фолклорни елементи у српској књижевности”, 1. издање, Нови Сад, Orpheus.

Трифунровић 1974: Ђорђе Трифунровић, „Азбучник српских средњовековних појмова”, Београд, „Вук Караџић”.

Ћосић 2005: Добрица Ћосић, „Пријатељи”, приредила Ана Ћосић-Вукић, Београд, „Филип Вишњић”.

ЧМК Јасеновац 2008: „Јасеновац: зборник излагања Четврте међународне конференције о Јасеновцу”, Бања Лука, Удружење Јасеновац – Доња Градина.

Џаџић 1991: Петар Џаџић, „Приповетке Антонија Исаковића”, поговор у: Антоније Исаковић, „Листови о Косову”, Београд, Просвета, стр. 177–199.

Шамић 2005: Др Мидхат Шамић, „Историјски извори *Травничке хронике* Иве Андрића и њихова умјетничка транспозиција”, Београд, Гутенбергова галаксија.

Andrić 2003: Ivo Andrić, „Na Drini ćuprija”, 1. Deretino izdanje, Beograd, Dereta.

Berger 1978: Egon Berger, „44 mjeseca u Jasenovcu”, Jasenovac, Spomen-područje Jasenovac.

Bulajić 2001: Milan Bulajić, „Јасеновац на суду: суђење Динку Шакіћу”, Београд, Музеј жртава геноцида – Стручна књига.

Dedijer 1987: Владимир Дедијер, „Ватикан и Јасеновац: документи”, Сабрана дела Владимира Дедијера, Београд, Раd.

Dostojevski 1977: Фјодор Миајловић Достојевски, „Браћа Карамазови I”, превео Јован Максимовић, редактор превода Петар Митропан, Београд, Раd.

Grajf 2018: Gideon Grajf, „Јасеновац: Auschwitz of the Balkans”; превод са хебрејског Душица Стојановић – Љворић, са енглеског Хана Познановић, Београд : Књига комерц; Израел: Институт за холокауст Шем олам = Israel: Institute for Holocaust „Shem Olam”; Израел: Академски коледж Оно = Israel: Ono Academic College; SAD: Фондација за пројекте едукације за Холокауст у сарадњи са Полјским пројектом за ресторацију јеврејских гробалја – FHEP = USA: The Foundation for Holocaust Education Projects in cooperation with the Poland Jewish Cemeteries Restoration Project – FHEP.

Isaković 1983a: Антоније Исаковић, „Празни брегови”, Сабрана дела Антонија Исаковића, књига трећа, Београд – Загреб, Просвета – Globus.

Isaković 1983b: Антоније Исаковић, „Папрат и ватра”, Сабрана дела Антонија Исаковића, књига друга, Београд – Загреб, Просвета – Globus.

Kazimirović 1987: Ваза Казимировић, „NDH у светлу немачких докумената и дневника Глеза фон Хорстену 1941–1944”, Београд, Нова књига – Народна књига.

Miletić 1986: Антун Милетић, „Концентрациони логор Јасеновац 1941–1945: Документа”, књ. 1, Београд – Јасеновац, Народна књига – Спомен подручје Јасеновац.

Radulović 1985: Милан Радловић, „Историјска свест и естетске утопије: критички есеји о савременим piscima”, Београд, Истраживачко-издавачки центар SSO Србије.

Sijarić 1983: Ћамил Сижарић, „Ослобођени Јасеновац”, Сарајево – Приштина, Ослобођење – Јединство.

Šklovski 1984: Виктор Шкловски, „Грађа и стил у Толстојевом роману *Rat i mir*”, превод Бисерка Рајчић, редакција превода и предговор Новика Петковић, Београд, Nolit.

Veljko S. Ivanović

“DO YOUR JOB, CHILD”: LITERARY REFLECTION OF THE
JASENOVAC MARTYRDOM IN THE NOVEL *A MOMENT I*
BY ANTONIJE ISAKOVIĆ

Summary

The paper examines the role and compositional meaning of the episode about the passion of Vukašin of Jasenovac in „The Eighth Telling to Čeperko” of the novel *A Moment I*. Isaković’s literary treatment of a historical testimony, noted down by doctor Nedo Zec, is also viewed from the point of view of historical documents about the suffering in the Jasenovac camp and others war testimonies. A significant regard of work is the relationship between Christian martyrdom and the modernist poetics of a writer who does not belong to religious inspiration neither conceptually nor poetically.

Key words: Jasenovac, martyrdom, testimony, Vukašin of Jasenovac, war prose, *A Moment I*.

Миломир М. Гавриловић*
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 29. 09. 2023.
Прихваћен: 14. 11. 2023.

„МИТ ЈЕ ОСВЕТЉЕЊЕ” – УТЕМЕЉЕЊЕ МИТОПОЕТИКЕ У ЕСЕЈИМА МИОДРАГА ПАВЛОВИЋА**

У раду су представљена у многим есејима исказана промишљања Миодрага Павловића о миту. Почевши од Павловићевог односа према традицији, и неколиких његових одређења, па и дефиниција, самог мита, подробније се анализирају Павловићева гледишта поводом генетичких веза мита и књижевности, потом, његово сагледавање односа између мита и поезије, док се, на крају, представља његово разумевање мита као духовне културне вредности. Кроз анализу низа есејистичких исказа, као и оних који припадају, условно речено, његовим књижевноисторијским радовима, указује се на то да је Павловић, опсесивно промишљајући о миту током целе своје књижевне каријере, забележио многа одређења која се, самерена са његовом поезијом, указују као аутопоетички искази.

Кључне речи: Миодраг Павловић, поезија, аутопоетика, мит, митопоетика, традиција.

* gasha88gm@gmail.com

** Истраживање спроведено у раду финансирано је Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије (Уговор о реализацији и финансирању научноистраживачког рада НИО у 2023. години број 451-03-47/2023-01/ 200198). Овај рад је одломак преузет из докторске дисертације *Место и улога мита у поетичком формирању српске поезије послератног модернизма (Васко Попа, Миодраг Павловић, Стеван Раичевић, Бранко В. Радичевић)*, одбрањене 26. 9. 2023. године, пред комисијом коју су чинили проф. др Предраг Петровић (ментор), проф. др Јован Делић, проф. др Драган Бошковић, др Драган Хамовић и др Владан Бајчета. Сам текст је незнатно измењен, онолико колико је било потребно да се од одломка преузетог из веће целине начини релативно самосталан и смислено обликовани научни рад. У наслову рада под наводницима је наведена мисао Миодрага Павловића, вишеструко значајна за наше истраживање, забележена у есеју „Мит и поезија” (Павловић 1972: 43).

1. Поверење у традицију

Ако је потребно издвојити једног српског песника друге половине двадесетог века чија је преокупација била баштињење књижевне традиције, као и истицање одсудних њених вредности које се огледају у сензибилитету модерног човека – тај избор, можда и недвосмислено лако, пада на Миодрага Павловића (1928–2014). Његово не само песничко, већ и есејистичко, а, унеколико и научно дело, пружа не само низ доказа за систематичну усмереност ка опцртавању традицијских оквира и њиховом (пре)вредновању, већ и готово целокупан стваралачки програм заснован на самом разумевању појма традиције и њених интегративних фактора. Такву тежњу откривају већ Павловићеви ставови изнети у кратком есеју „О књижевној традицији”, написаном 1956. године и објављеном у *Роковима поезије* (1958). у којем је исказано уверење да „безбројне везе вежу нас за књижевну прошлост” (1958: 5), те да су оне „жива пројекција књижевне заоставштине на помичном екрану садашњости” (1958: 5).¹ Та, и слична промишљања записана у поменутом есеју постају темељ једног тек отпочетог, али дубински осмишљеног и системски изграђиваног књижевног пројекта, који ће се, током шест деценија Павловићевог стварања, стабилно

¹ У овом кратком есеју Павловић указује и на то да песник при чину стварања „не полази од литературе него од живота” (1958: 10), те да је према томе основна преокупација његове поезије сам човеков (песников) живот, и све његове друштвене и психофизичке опсесије. Међутим, песник „не може да мимоиђе чињеницу традиције, везу са већ постојећом књижевношћу” (1958: 10). Одсудна вредност песниковог односа према традицији, по Павловићу, могућност је избора, односно, свесни или несвесни, али, по поезију тог песника, судбоносни чин одлуке „којој од многобројних нити традиције верује” (1958: 10). Будући антологичар подразумева могућност грешке при оваквом избору која зависи од тога да ли је песник, пребирајући по *нитима* традиције, успео да пронађе ону која одговара његовој песничкој природи. Према томе, песник који се превише удаљава од традиције, откриће да је ипак везан за њу, док онај који јој и превише подилази, сазнаће да је његово искуство ипак другачије од оног које покушава да рекреира. У том смислу, Павловић увезује појам књижевне традиције уз категорију *новог*, коју можемо унеколико сматрати синонимном са појмом модерно, када закључује: песников „циљ је да створи нешто ново, али због тога не мора да се осећа као први човек који је узео перо у руке” (1958: 11). На тај начин, Павловић сугерише постојање постојаног односа између традиције и модерности, при чему се традиција може разумети као основ модерности, а само модерно као потврда традиције.

Једну проширену експликацију ове идеје представља и Павловићев троделни есеј из 1955. године, „О поезији В. Б. Јејтса”, у којем је минуциозно и детаљно и побројао и анализирао традицијске *нити* препознате у Јејтсовој поезији. При том је српски песник и потражио књижевне претке ирског песника, највише се посветивши вези његове поезије са митом, и указао на поступак преобликовања и превредновања традиције у оквиру модерног песничког дела, који се испоставља као гаранција могућности да традиција, у сагласју вере у њу и њеног преиспитивања, постане стабилни постички оквир песничке промисли, или, по Павловићу, да песниковој *замисли* да *облик* (в. 1958: 189–209).

обликовати око потребе да се разумевањем човекове књижевне и духовне прошлости укаже на не само његове модерне и савремене преокупације, него и на темељите и универзалне вредности које одређују његов дух и хтења. Оваква поетичка оптика којом је обрубљен заправо интегрални Павловићев хуманистички хоризонт вишеструко је потврђена и низом ставова изнетим у „Предговору” његове гласовите *Антологије српског песничтва (XIII–XX век)*,² који не само да најекспликативније указују на Павловићеве, унеколико елиотовске, ставове о традицији, већ се значај саме антологије у разумевању традиције у српској књижевној науци, па и њен утицај на развој одређених наследујућих песничких линија, не сме потценити.³

Потребно је указати и на то да Павловић утицај традиције одређује готово дијалектичком човековом вредношћу: „Свесно или несвесно, ми смо увек изданак неке традиције, и неког претходног развоја” (1978а: 69). У есеју „Чему поезија”, написаном 1967. године, Павловић можда и најуверљивије указује на увезаност културне и књижевне прошлости са садашњошћу у којој се одиграва самоодређење модерног духа. На темељима тог плодотворног односа духовна и књижевна баштина успева да постане основица хуманистичких вредности које одређују човеков дух, а

² У овој антологији не само песника и песама, већ и песничких препознавања и дозивања, Павловић је указао на бројна „тајна сродства међу песмама” (1964: 16), стварајући антологичарску композицију која одаје „утисак склада и континуитета међу песницима удаљених векова” (1964: 77). Овом антологијом Павловић је приказао осмовековни традицијски низ српске поезије као двосмеран, будући да традиција унеколико и обликује вредност поезије савремених песника, који пак својим вредним поетским чином не само улазе у традицијске оквири, него их и мењају: „У нашој песничкој традицији можемо наћи видове узајамног деловања традиције и садашњости [...]. Данашњи песници вајају нове релефе на тлу традиције – а песничка прошлост нам помаже да схватимо боље шта се у данашњој поезији збива” (1964: 82).

³ Још је у критици *87 песама*, у тексту „Прва збирка”, Борислав Михајловић истакао везу између Павловићеве поетике и Елиотових књижевних ставова: „Песнички образован на савременој западној књижевности, нарочито Енглезима, са главним предавачем Елиотом, он је, колико моје мало знање дозвољава да судим, остао свој и изворан, не прилазећи никад близу опасној (или безбедној) граници епигонства” (1988: 254–255). Павловић се први пут огласио поводом Елиотових ставова о традицији у тексту из *Рокова поезије*, „О књижевној традицији”. Од тада, готово је опште место у радовима посвећеним Павловићевој песничкој поетици, али и његовим есејистичким промишљањима, указивање на значајне и плодотворне утицаје које су гласовитиви Елиотови књижевноисторијски увиди оставили на његово књижевно дело (в. Ђорђевић 1997: 93–104, Деспих 2008: 7–20, 189–191, и на др. местима, Деспих 2018: 14–15, Владушић 2018: 45–46, 70). Деспих је чак, на једном месту, Павловића одредио „песничким и културним бићем које је у потпуности елиотовским принципом детерминисано” (2021: 379). Томислав Павловић је, са друге стране, објавио један од ретких радова у којима се, уместо утицаја Елиотових ставова на Павловићеве есеје и песме, и на његово разумевање традиције, анализира директни утицај Елиотове поезије на Павловићеву (в. 2009: 149–175).

које, сасвим сигурно, нису омеђене статичним поетичким узусима ни епохе у којој је настало баштињено дело, ни тренутка у којем је вредновано:

„Традиционализам за мене значи наслањати се на своје непосредне претходнике, без труда да се за своје проблеме нађу и своја решења. Бити свестан своје културне традиције значи за мене бити заиста свестан садашњег тренутка и његових задатака. И практично то значи тражити помоћ не од литературе која нам непосредно претходи, него од оних периода који су нам много удаљенији, и који су на граници заборава. То је истовремено и убеђење да ово што ми данас радимо, може бити од користи некоме ко ће у ближој или даљој будућности хтети да решава питања свог времена” (1978а: 69).⁴

2. Однос према миту

Павловићево интересовање за мит и митско мишљење стога је природно део његових промишљања о традицијским спрегама. Међутим, за разлику од Васка Попе, кроз чије се ретке аутопоетичким исказе ипак може прозрети у оквиру једног стабилног односа према митском наслеђу⁵ – код Павловића је та ситуација компликованија превасходно због обима као и поливалентне природе његовог књижевног исказивања, које се почесто, у вишегласју преузетих књижевних улога, суверено одмиче од позиције песника. Као што готово да нема књижевног жанра у којем се Павловић није опробао, тако и готово да нема књижевне улоге у којој се није исказао, делујући и као критичар, али и историчар, донекле и теоретичар књижевности, али и других уметности, преводилац и антологичар, те се он, поред неоспорне ауре значајног и великог песника, превасходно указује и као врсни есејиста који одговара на читав дијапазон књижевних и, најшире узев, културолошких тема. Не тако често се један велики песник укаже и као велики проучавалац књижевног наслеђа, али управо је то случај са

⁴ Иако је Миодрага Павловића лако разумети као можда и најистакнутијег, у оквиру српске књижевности друге половине двадесетог века, апологету успостављања традицијских релација, прецизније је о њему промишљати као о поборнику превредновања традицијских вредних места у односу како према духовном хоризонту модерности, тако и према (претпостављеним) универзалним вредностима. Самим тим, потребно је указати и на то да Павловић никада није поједностављивао процес превредновања традиције у правцу прости афирмације у којој се огледа континуитет одређених културних или традицијских спона, већ да је подумео да превредновање традицијских вредности претпоставља у истој мери и могућност афирмације, као и могућност негативног односа према одређеним, најчешће увреженим, вредносним ставовима поводом културних или књижевних вредности, на шта је указао у једном интервјуу датом Милану Живановићу: „Књижевност мора према неким чињеницама традиције и раније мудрости да заузме ироничан став” (2002: 207).

⁵ В. Гавриловић 2022: 89–118.

Миодрагом Павловићем.⁶ Његова интересовања нису омеђена само књижевним проблемима, већ се почесто усмерава и ка другим дисциплинама, као што је историја уметности, где се истиче интересовање за одређена питања везана за сликарство и пластику. Међутим, проблеми филозофије, психологије, социологије, антропологије, етнологије, историје религије и науке о језику – сви одреда су тема његових промишљања. Књижевна оставштина Миодрага Павловића сведочи о једном енциклопедијском духу, најширег образовног спектра и разноврсних интересовања, те није чудно то што његово дискурзивно исказивање на најразличитије хуманистичке теме до сада у српској науци није сасвим ни истражено ни адекватно валоризовано.

Од значаја је и то што Павловић никада није, бавећи се разним хуманистичким дисциплинама, свео свој аналитички апарат на оквиру једног од њих. Његова се есејистичка промишљања, као и она са научним претензијама, најпре могу препознати управо по покушају интегралног оштрог погледа на проблеме којима прилази. Стога његов метод ван оквира једне дисциплине управо и илуструје његова научна и дискурзивна истраживања, као и разноликост тема и проблема којима је прилазио. Можда је најтачније Павловића као проучаваоца културе представити као некога ко се најдиректије бавио управо историјом културе кроз разумевање историје идеја, тачније феноменом одређених изабраних идеја, покушавајући да аргументује свој аналитички суд везан за неколико истакнутих проблемских места којима је прилазио упоредо и песнички и дискурзивно. Поезија, књижевност, уметност, традиција, време, дух, обред, ритуал, жртва, мит, храм, сакралност, човек, хуманост – истакнуте су теме оног дела Павловићевог опуса које је обликовано дискурзивним, есејистичким и научним напором. Одједи тих интересовања лако се могу пронаћи и у његовом песничком делу, често чинећи његову идејну основицу. Стога Павловићева есејистика увек садржи нестабилни, али каткад и уверљиви аутопоетички карактер. Потребно је указати и на то да је, при оваквом испољавању, Павловић био спреман да не само увезује своја истраживања у синтетичку слику која

⁶ Српску књижевност друге половине двадесетог века одликује и појава истакнутих песника који су били и поуздани тумачи поезије, или других књижевних или културних оквира, попут Ивана. В. Лалића, Љубомира Симовића, Јована Христића, Борислава Радовића, Бранка Миљковића и још неколиких, да останемо само међу онима који су се песнички објавили педесетих година прошлог века. Ипак, чини се да је на том пољу највише учинио управо Миодраг Павловић, који се и најупорније бавио дискурзивним традицијским превредновањима, поетичким начелима, па и културолошким темама, и који је, понајвише и преко *Антологије српског песништва (XIII–XX)*, остварио и неупитни утицај на развој како српске поезије друге половине XX века, тако и науке о њој.

би могла да покуша да обухвати човекову духовну постојаност, већ је и анализираним проблемима прилазио увек са становишта оне визуре која му се чинила dostatном да осветли одређену проблематику.

Што се тиче његовог интересовања за мит – Павловић му је каткад прилазио готово искључиво као песник, у одређеним текстовима који могу задобити и аутопоетичку вредност; каткад као историчар књижевности, анализирајући митско наслеђе у књижевним текстовима, каткад као антрополог, готово културолошки обликујући мит као облик мишљења и симболичног представљања и одређујући га увек у односу према другим раним културним испољавањима попут ритуала; каткад и као уже концентрисани проучавалац мита, сагледавајући га ван призме антрополошког метода или стега психолошких (понекад чак и психоаналитичких) опсервација; каткад и као историчар културе, одређујући га увек у односу према другим културним облицима, и, на концу; каткад и као есејиста без истакнутих научних (односно, академских) претензија, усмерен ка филозофском проматрању мита као појаве која одређује човека, његово књижевно стварање и духовно испољавање.

Стога се не може рећи да је Павловић обликовао један стабилан научни прилаз миту или метод кроз који га је анализирао, али је свакако јасно да се о њему, и то са разноликих стваралачких и аналитичких позиција, вишеструко исказивао, и да му се често враћао током своје дуге књижевне каријере. Основни постулати његовог односа према миту, као и одређена проблемска места на која је опсесивно тражио одговор, најпре се могу разазнати, у мањој мери, у оним Павловићевим текстовима који се дотичу његових књижевноисторијских анализа и, у већој мери, у оним есејима у којима се указује као проучавалац мита одмакнут од њему, у зрелијим периодима књижевног стварања, својствених, и често лабаво постављених, антрополошких теорема.

3. Откривање генетичких веза мита и књижевности

Почевши од есеја „О поезији В. Б. Јејтса” из 1955. године, у којем је Павловић први пут писао о спрези поезије и митског наслеђа,⁷ (и који се

⁷ Есеј о поезији ирског песника је први дискурзивни текст у којем се Павловић директно заинтересовао за мит, и иако га се дотиче искључиво за потребе поменуте анализе, показује велико разумевање за ту тему, и исказује се као неко ко дели одређена поетичка интересовања са песником о којем пише, свестан значаја мита за поезију, за њено стварање и разумевање. Веза овог есеја и Павловићевог интересовања за мит, и уопште традицијско превредновање искуства прошлих епоха, није остало непримећена (в. Леовац 2000: 95–96, 159, и на др. местима, Деспић 2008: 196–198, Петров 2010: 94–96, 103–105, Радоњић 2015: 172–173). Од значаја

указује готово као антиципирани аутопоетички проглас одређених поетичких намера остварених у збирци песама *Млеко искони*), низ је његових есеја о песничким појавама у којима ће мит и поезија (или књижевност) бити доведени у везу.⁸

Павловићева упућеност на мит, па и, условно речено, одређене теоријске генералије и књижевноисторијска одређења које ће формирати (и која ће се обликовати упоредо са његовим антрополошким гледиштима, која постају проминентнија крајем седамдесетих и почетком осамдесетих година прошлог века), може се ишчитати из његових текстова у којима се бави српском књижевношћу. Рецимо, када проматра тематске, мотивске и друге одлике народне лирске поезије, па и када промишља о избору за *Антологију лирске народне поезије* из 1982. године, Павловић почесто упућује на генетичке везе које народна књижевност успоставља са митским подтекстом, указујући на фундаменталан значај развојне увезаности мита и народне песме,⁹ што можда најексплицитније чини у тексту насловљеном „Лирска митолошка народна поезија” (в. 1986: 81–89). Павловић ће овакве ставове поткрепити и неколиким краћим анализама лирских народних песама, попут анализе песме „Јелен воду мућаше” (в. 1986: 90–93), у истоветно насловљеном тексту, у којој ће указати на скривени митски потекст који ритуалном симболиком упућује на припремање света

за нашу анализу је и Павловићево вредновање: Јејтс „није само показао користи које поезија може да има од употребе мита, него је пронашао и нове начине [...] да се мит учини могућим у поезији” (1958: 207). Такође, Павловић уочава Јејтсову усмереност ка „епској целини” (1958: 194) у оквиру песничког опуса, чему ће и сам тежити. У том смислу, Павловића посебно импресионира и Јејтсова „могућност да песник доживи историју у целини, не у појединачним манифестацијама” (1958: 206).

⁸ О Павловићевом интересовању за античку грчку културу и, шире гледано, митске теме, сведочи и неколико новинских чланака објављених крајем педесетих година прошлог века, попут приказа романа *Златно руно* Роберта Гревса (в. 1957: 9), есејистичке цртице у којој се, поводом *Одисеје* и Гревсовог романа *Хомерова кћер*, промишља о привлачности и актуелности митских тема у савремености (в. 1959: 12), и једног путописног записа објављеног у *Борби* 1959. године, а поводом ауторовог путовања на Крит. Од значаја је и Павловићева констатација поводом присуства митске тематике у савременим књижевним делима, изнесена у другопоменутом тексту: „Као да је један добар део модерне књижевности решио да буде ’палинодија’, поновно обрађивање старих митова” (1959: 12).

⁹ Миодраг Павловић у „Поговору” *Антологије лирске народне поезије* указује на то да народне лирске песме представљају најдревнију песничку реч испевану на српском језику, и истиче спој „’женске’ песничке и митолошке традиције” (1982: 10) који примећује у многим мотивима, па и моделима по којима је уређен свет у лирској народној песми, а који почесто опомињу на космогонију, а каткад и на апокалиптичке представе. Павловић је свом антологијском избору, као својеврсни поговор, придодао и текст „Тумачења трију митолошких народних песама” (в. 1982: 193–207), чиме је не само потцртао значај генетичке увезаности мита и народне лирике, већ и открио да се његов антологичарски сензибилитет, у овој прилици, можда и усмеравао ишчитавањем митолошких рецидива изнађених у лирским народним песмама.

за стварање, односно долазак новог људског бића. Слично ће учинити и у познатом тексту „Изједен овчар” (в. 1986: 19–24), названом по истоименој народној песми, у којем Павловић указује на рецидиве жртвених обреда које су подузимале, у древна времена, бахаткиње, односно свештенице култа Диониса.¹⁰

Најегзактније закључке о овом односу садржи први део вишечланог текста „Осам векова српског песништва” (в. 1986: 139–167), који функционише као својеврсна допуна оригиналног „Предговора” из *Антологије српског песништва (XIII–XX век)*, будући уједно и предговор свих издања *Антологије* од 1984. године. Сличне паралеле, Павловић ће каткад примећивати и при анализи текстова који припадају корпусу српског средњовековног писменог стваралаштва, али и каснијих књижевних појава, било да на митске рецидиве у књижевном тексту упућује аналитичку позорност, било да их изналази и тумачи у окриљу шире анализе поетике неког песника. Тим тежњама сведоче, између осталих, текстови попут „Митолошки слој у Његовшевом *Горском вијенцу*” (в. 1993: 249–256), „Растко Петровић ’Бодинова балада’” (в. 1992: 397–413) и „Момчило Настасијевић” (в. 1992: 414–460).¹¹

Није од малог значаја ни то што Павловић указује на то да је Растко Петровић *највећи мајстор песничког заната* управо када, уместо да се усмери на лично искуство, пише песме „у којима затрепере најређи тонови ’родне мелодије’” (1992: 402). Павловић Растка Петровића разуме као припадника европске интелигенције којом је „европска култура [...] бежала од саме себе, ка далеким изворима освежења” (1992: 407) и то кроз потрагу у „сопственом културном наслеђу” (1992: 407). Дакле, генерације која ће, након „повлачења у родно горје” (1992: 408), иницирати „тријумфално обнављање поезије” (1992: 408). Ови наводи су значајни јер унеколико описују и Павловићеве песничке тежње, подузете тек коју деценију након Петровићевих песничких и есејистичких промишљања традиције. Такође,

¹⁰ Павловићев кратки есеј, у којем је тумачио песму „Женидба Милића Барјактара” (в. 1986: 75–78), представља својеврсни омаж анализи те народне песме коју је Растко Петровић у „Младићству народног генија” усмерио ка препознавању у њој уписаног митског наслеђа.

¹¹ Павловићева студија *Поетика жртвеног обреда* (1987) писана је са идејом да „подсећање на жртвене обреде помаже да разумемо низ појава, па и уметничких дела ранијих времена” (1987б: 9). Павловић ће из те призме тумачити пре свега најдревније митове и религијске текстове, али и оне који припадају неколиким високим религијама, потом хеленску трагедију и старогрчке митове, покоји текст из српске фолклорне баштине, па и Шекспирове, Хелдерлинове и текстове Достојевског. О Павловићевим антрополошким преокупацијама обликованим у *Поетици жртвеног обреда*, али и у књигама есеја *Говор о Ничем* и *Храм и преображење*, в. Деспих 2021: 317–375.

Павловић је указао и на то да се дух модерности интересује за старије и скрајнуте традицијске оквири, па и за фолклор, тако што је увидео:

„[...] могућност да се народно предање оживи, не као неки вид националне легитимације или апел на неку врсту поједностављеног јединства, него као обнова имагинације, освежење језика и продубљивање песничког говора делотворним, тродимензионалним симболима и сликама које народно предање може да чува и подари” (1992: 410).

Истичући ове поетичке тежње генерације обликоване између два рата, Павловић можда и нехотице указује и на то да је генерација којој је припадао, покренута његовим и Попиним песничким напорима, представљала наставак тог међуратног прегнућа, које је одређено намером да се у сусрету модерне визуре и традицијске имагинације потражи израз којим се, у оном обиму који надраста тренутачне књижевноисторијске генералије, може исказати искуство модерног човека. Поводом Растка Петровића Павловић примећује и то да је он припадао песницима који су „на модеран начин поново отворили занемарено и затрпано окно нашег фолклорног наслеђа” (1992: 410), чиме се указује, поред Настасијевића, једним од оних који су показали „могућност функционисања елемената фолклора у распонима модерне песничке свести” (1992: 412) – тежњу коју ће и сам Павловић, уз Попу, и напор једног дела њихове и надолазећих песничких генерација, преузети, наставити, и развити (в. Деспић 2021: 246–266).

Исказујући се као књижевни историчар, Павловић се никада не либи да проблематизује однос митског наслеђа и књижевног текста, под условом да тумачено књижевно дело оправдава такву аналитичку усмереност. Интегрално посматрање његових књижевноисторијских текстова упућује на свеобухватну представу према којој се мит, као (структурно, симболичко и тематско) ткиво које унеколико обликује књижевност, појављује од самих почетака српске књижевности, да би претрајало у њеним модернијим, па и савременим исказивањима. У есеју „Елементи за једну поетику српског песništва”, који представља сумарни поглед на утицај митског искуства на српску народну и средњовековну књижевност, Павловић закључује:

„Српска песничка традиција донела је неколико песничко-митских постулата из давнина, а кроз своје писмене подухвате укрстила се са готово свим културама Европе и Медитерана, тако да је у себи понела и сложеност европског културног мозаика и одреднице сопствених и фолклорних творевина. Неколико основних обредно-митских ситуација, које су истовремено и психолошке константе, јасно обрађују простор њених вредности на којима се већина њених песничких знања, раних и каснијих, утемељује” (1993: 266).

4. На граници научних погледа и обриса аутопоетике

4.1. Разумевање мита као наличја поезије

Од свих Павловићевих текстова у којима се дотиче проблема мита, као и односа мита и поезије, несумњиво је најзначајнији, што низом формулација које теже да се установе попут дефиниције, што размером промишљања у којем се сустиче неколико основних проблемских питања везаних за постојаност мита како у дијахронији, тако и у савремености, фрагментарни есеј „Мит и поезија”. Овај текст је објављен у виду готово бележничких нота, кроз низање брзих, промишљених, лапидарних и језгровитих ставова у којима се постављају питања о разматраним проблемима и отварају антиципирани мисаони рукавци готово колико у истој мери у којој се исказују аналитички ставови.

Павловић отвара есеј о односу мита и поезије констатацијом којом се приближава Нортропу Фрају, указујући како се мит указује не само репозиторијумом песничке, већ и свеукупне човекове имагинације, што га чини свакако и основним, првообразним регистром људског искуства:

„Мит је граматика песничког мишљења, мит је граматика имагинације. Али у својим облицима он се подудара и са једном граматиком људског понашања, а синтаксом историјских ситуација и збивања. Митске слике не испливавају само из дубина наше колективне несвести и полусвести, мит испливава такође из полусвести историјских збивања, у подсвесним и подисторијским комешањима људских маса, у понашању људских група, од породице, све до државе” (1972: 29).

Будући један фиктивни и крајње функционализовани простор човекових искустава, мит, према Павловићу, усмерава се ка очувању оног типа искуства које се при сусрету са неумитним протоком историјског времена указује постојаним, дакле, универзалним.¹² Такође, мит, као, условно речено, датост која припада прошлости, заправо, трансцендентира кроз временске равни, постајући чињеница садашњости. Мит се не актуелизује у човековом искуству као рецидив имагинације прошлости, већ као одредница његовог тренутног постојања у свету:

¹² Са становишта проблематике проматране у овом раду, занимљив је један извод из писма Исидоре Секулић, написаног 1955. године Миодрагу Павловићу и објављеног трудом Радована Поповића, у којем је истакнута српска књижевница изнела занимљиву мисао о постојаности, па и универзалној вредности митских *симбола*: „Има мит о келтским бардима: да су сачињавали своју поезију [...] у овој кондицији: леже на леђима, а на грудима им положен тежак камен. Симбол је тачан, непогрешив; као сви симболи у митовима који се држе, живе, чине ону праву трајност која није ни објективно ни субјективно време...” (Поповић 2019: 31).

„У својој конкретизацији песничке слике, мит се ослања на нешто што је било давно. Али у ствари мит није прошлост и не води ка прошлости. Реактуелизација једне успомене, једног сећања је чињеница садашњости. Сама садашњост је једна фикција, митска представа која може узимати различите облике” (Павловић 1972: 29–30).

Временска дијалектика мита, коју Павловић на овом месту обликује, свакако није оригинална, али јесте од значаја – приносећи мит у оквире свог искуства, човек савремености се одређује њиме, и одређује тако и саму садашњост. Временске равни су, у смислу протока искуства, релативизоване, што јасно указује на функционалност уноса митског мишљења у свако човеково исказивање, па и у уметнички исказ, и, следствено томе, поетски говор. Самим тим, мит се у Павловићевом промишљању указује као наличје стварности, као перцептивна паслика која усмерава и имагинативни и рецептивни ток:

„Право митско мишљење није стварање једног фиктивног литерарног простора, оно нам показује да је наш сопствени простор много смишљенији, интензивнији, наелектрисанији него што ми то обично осећамо. Свака ствар на свету може имати митске и митолошке релације. Свако јутро које свиће може нам асоцирати јутро кад су Аргонаути кренули на пловидбу ка златном руну” (1972: 31).

Отуд Павловић детектује да је својеврсна обновна мита специфична за XX век, која није лимитирана на поље уметности, па ни на оквире хуманистике, потакнута функционалном изменом разумевања човековог духа које започиње ослабљивањем рационалистичких парадигми, и успоном научних перспектива које, ослобођене просветитељских дијалектичких тенденција, траже дубље и другачије темеље човековог искуства:

„Обнова интересовања за митско у једном делу модерне поезије и прозе није израз носталгије за прошлошћу, нити последица жеље да се литература начини поново ерудитном или класичном. [...]

Обнова митских мотива у књижевности добрим делом је последица нових погледа на митологију, последица једне нове свести о човеку, за коју дугујемо модерном развоју антропологије и социологије, према томе нови интерес за старе митске теме је у ствари рушење класицистичког приступа областима песничке имагинације и стварање нових прилаза, интегрално људских, дубоко самосазнајних” (1972: 35–36).¹³

¹³ Уп. са Павловићевим закључком записаним у кратком поговору Борхесовим приповеткама, 1963. године: „Свакако да су модерна испитивања општих законитости подсвесног, имагинативног и митолошког мишљења допринела да се схвати универзалност, или бар релативна општост, антрополошко јединство супстрата књижевног стварања. И писци нису могли да одоле искушењу да се позабаве и том новоствореном свешћу о праоблицима људског живота и праоблицима раговања свести на живот” (1978б: 11).

Мит није, према Павловићу, само простор универзалних искуства и регистар човекове осећајности, нити је само одредница актуелне темпоралности у којој се обликује биће. Такође, он није само облик у којем се човек, свет и садашњост указују у другом руху. Мит је и стабилни простор људског духа, који садржи одређене вредности које не могу да се занемаре у било ком исказивању које је усмерено ка разумевању интегралности човекове како духовне тако и егзистенцијалне позиције. У том смислу, кретање ка митском искуству, и, уопште, његов повратак у активну човекову хуманистичку визуру представља „духовни преокрет који не захвата само литературу; он је нови корак у самоспознавању човека као појединца и као историјски активне групације” (Павловић 1972: 36).

Митско искуство је заправо духовно искуство, и и у том смислу је привлачно Павловићу, и као песнику, и као есејисти, и као проучаваоцу. Није зато случајно што се већ у овом тексту, мит везује за термин, који ће, како године буду пролазиле, бити све значајнији у оквиру Павловићевих дискурзивних промишљања и песничких исказивања, да би, при крају, у најзрелијој фази његовог стварања, постао и носећи појам његовог свеукупног књижевног исказивања – *сакралност*. У том смислу, митско се искуство указује у два, једно од другог међузависна тренутка:

„Митологију, митско, људска свест сусреће двапут, у два кретања. Свест сусреће мит на једној раскрсници свог удаљавања од сакралног, она још види слике као успомене, и те слике су митске. И други пут, када промени правац свог кретања, кад почне поново да тражи континент сакралног, она из даљине угледа светлост митских слика, као светлосне знаке једног полутарског континента” (Павловић 1972: 43).

Павловић мит разуме као репозиторијум људског искуства које се огледа како у његовој свакодневици, тако и у уметничком и књижевном исказивању. При том, мит се разуме као облик духа, као један оквир човековог интегралног духовног искуства, и самим тим, у поезији индукује кретање до таквих тражених искустава. Другим речима, мит фигурира не толико као оквир традиције, већ као једна од духовних вредности која може да каналише кретање уметничке свести у простор сакралности. Мит, којег Павловић разуме не само као оквир духа, већ и категорију језика, облик испољавања телесности, архетипску оствареност људских збивања, па и историјских и идеолошких, трансцендентивна је категорија – која у оквиру поезије претпоставља могућност да се да се сакралност не толико досегне, колико наговести, да се укаже на напор да се оно изрази, без обзира да ли је субјект, свесно или несвесно, удаљава од сакралног или му се приближава. Мит је, самим тим, једна од најважнијих духовних категорија у

оквиру Павловићевих промишљања, што ће се, на многим местима, и то не у једнозначном испољавању, исказати и у његовој поезији.

У том смислу је више него интересантна класификација песничког односа према митском наслеђу коју Павловић изводи:

„Има песника који одевају мит у песничко рухо, који опевају мит претварајући га у причу, губећи упут његову понорну, недочувану димензију. То су песници митологије [...]. У њиховом делу се заправо догађа секуларизација митологије, мит остаје без тајне, постаје књига [...].

Има песника који раздрузавањем митских слика буде нов живот у њима, додају им смисао који се понављањем слике иначе сам од себе тању и губи. [...] [Има песника који враћају – М. Г.] дубину смисла митским сликама [...] [они могу бити и песници – М. Г.] митопоезе, стварања митова [...].

Има песника који не употребљавају никакве одређене митолошке или митске слике, али кад они кажу: прозор, шума, планина, то има митске димензије – види се да су то делови који су постојали на митском нивоу” (1972: 30–31).

Павловић се, у свом песничком послу, исказивао као песник сваке од три поменуте категорије, унеколико најређе и готово изнимно као *песник митологије*, а сасвим поуздано и почесто као песник *митопоезе*, док се каткад указивао и као песник чије слике, без обзира на немитску фигуралност и појавност у самој песми, ипак носе у себи и призивају митско искуство.

4. 2. Разумевање генетичке повезаности мита и књижевности

Значајно место у оквиру Павловићевих промишљања о миту представља краћи текст „Ритуал – мит – књижевно дело.¹⁴ У њему је, како сам наслов јасно на то и указује, представио основне односе између три културна стадијума – ритуала, мита и књижевности – и, у оквиру свог дискурзивног опуса, најпрецизније одредио те релације, које су значајне не само због ширих оквира његових есејистичких и аналитичких стремљења, већ и за разумевање његове, посебно касне, поезије.

Почетно духовно испољавање архајског човека које припада подручју културе је ритуал којим се успоставља веза са дивинском инстанцом. Временом се заборавља смисао и разлог одређене ритуалне радње, међутим, будући да остаје страх од последица њеног неизвршавања, у тренутку када

¹⁴ У Павловићеву студију *Поетика жртвених обреда* инкорпориран је овај текст (1987б: 179–184), иначе већ објављен самостално у књизи есеја *Говор о ничем* (1987а: 40–45), чиме је истакнут његов значај у оквиру Павловићевих промишљања о миту и ритуалу, као што му је и, унеколико, одузета одређена самосталност, будући да је уклопљен у оквир надређене научне целине.

смисао одређеног ритуала постане заборављен или барем нестабилан у сећању „јавља се митско тумачење ритуала, које се претвара у предање” (Павловић 1987а: 40). Мит испрва објашњава ритуал, да би потом заузео његово место, и задобио етиолошку вредност. Самим тим, мит деритуализује саму обредну радњу, стварајући од ње наративну структуру која је објашњава, покушавајући да представи изгубљени смисао чина.

Међутим, и сам мит, временом, губи своју етиолошку функцију, ритуал постаје сећање, а мит се литератизује – „прелажењем у језичко уметничко дело, у књижевност, мит постоји у стању самозаборава” (Павловић 1987а: 41). Већ у античко време грчке културе, према Павловићу, почиње демитизација, којом се губи почетни смисао мита, свакако и ритуала, јер антички писци „битно га [мит – М. Г.] поричу, не философски, него баш литерарном формом, мењањем антрополошких значења како обреда (жртвеног), тако и митског система који је увек био искупитељски” (1987а: 42). Литература иронизује, или се са хумором односи према миту, ипак не заборављајући да мит садржи њено порекло. Павловић указује да, кроз развој културе и цивилизације, долази до тренутка када наука и рационализам преузимају примат објашњавања света, те литература губи своје функције, и свој статус, као и своју снагу да се, у односу на мит и ритуал, „нека друга лепота успостави на свету” (1987а: 43). Самим тим, на концу, литература губи и наслеђену етиолошку функцију. Књижевност се, потом, кроз реакционарну меру усмерену ка рационалистичкој и чисто научној слици света, брани кроз „обнављање везе са митом” (1987а: 44).

Дакле, књижевност се „расплиће тиме што поново открива своје митско порекло, и ритуално језгро” (Павловић 1987а: 43). Иако изводи претходну констатацију на примеру књижевности епохе реализма, јасно је да Павловић указује на то да је овакав *modus operandi* важи за сваколику књижевност која настаје након постулирања дијалектичких рационалистичких и просветитељских одређења:

„Иако га иронише и прекрива, ако не и потире, литература у миту има свој повод и узор. Више преко мита и ритуала него преко језика литература се враћа у склоп елементарних и космичких односа и стоји наспрам магијских формула као једно хумано усавршење” (1987а: 44).

У оваквој оркестрацији односа културних стадијума могу се приметити два значајна одређења. Прво је критички одјек на рационалистичку и просветитељску цензуру мита, али и књижевности, а суштински човекове духовности, при чему се Павловић и као мислилац и као песник јасно и недвосмислено позиционира на страни креативности и стварања,

који нису одређени калупима једне (транс)идеолошке хуманистичке догме.¹⁵

Друго, древна етиолошка функционалност ритуала и мита, према Павловићу, није изгубљена – књижевност се обнавља као простор духовности у жељеном и поновљеном сусрету са митом. Другим речима, књижевност, као обзор човекових хуманистичких вредности, израз је стваралачког духа који се опире *аналитичкој мисли* која „нагриза обале свега створеног” (Павловић 1987а: 45). У реактуелизацији свог митског (и ритуалног) наслеђа књижевност проналази јасну искуствену и духовну потпору оних вредности које, одређујући човеков дух, неминовно одређују и самог човека.

4.3. Мит као духовна вредност

Представљена промишљања о миту Павловић ће више пута допуњавати, мењати, стално се враћајући на одређене проблеме, увек непомућене и песничке и научне вере у генетичку повезаност мита и књижевности, и могућност да митско искуство у сусрету са књижевним трансцендентира у окриље сакралног. Нећемо се, стога, задржавати превише на бројним дефиницијама и анализама мита, већ ћемо се усмерити на тек неколико значајних места растурених по обимном Павловићевом дискурзивном опусу, која превасходно могу претходно поменуте основе разумевања односа мита и књижевности унеколико допунити или проширити.

У троделном есеју „Медитације о миту” Павловић развија појам човекове *обдарености за мит* коју одређује „једном од чињеница нашег психофизичког и метафизичког бића” (1989: 42). Дефиниција мита се тиме проширује, будући да се његово поље утицаја одређује у самом темељу човековог искуственог, психолошког и духовног испољавања:

¹⁵ У интервјуу датом Милошу Јевтићу, Павловић је истакао темељну негацију митског искуства које су спроводиле рационалистичка и просветитељска дијалектика, и указао је на одређене спознајне проблеме које, како у науци, тако и у свакодневици, проистичу од те тежње, и стабилним се указују и на самом крају двадесетог века: „Наш свет под речју *мит* обично подразумева неку примитивну заблуду. То је појам мита који се, нажалост, стиче седењем у школској клупи; реч је о традицији 18. века који је хтео сву митологију да претвори у нешто негативно, и који је веровао да је могућа потпуна демитизација наше свести” (Јевтић 1998: 78–79).

На другом месту, у есеју „Култура ка калем конца”, Павловић упућује на неочекиваност тренутка у којем се, када се рационални аспект песничке свести укаже недостатним, отвара простор за проникнуће у митско искуство: „Аналитички дух се јавља као привремени помагач у кризи. Али митски јелен који очима треба да избистри замућене воде долази сам, према свом часовнику и из непознатог правца” (1984: 129).

„[...] мит [је – М. Г.] пројекција пре свега природних, органских чињеница и процеса; али [...] те органске чињенице и процеси [...] су последица пројекције основних митских, стваралачких моћи, усмерења, чињеница, на органску и материјалну основу, чији смо екран ми сами, наша органска и културна програмираност, памћење, традиција” (Павловић 1989: 42).

Мит је *пројекција* разумевања природе, и њеног утицаја на човека, али и човековог постојања и испољавања прво у природи, па затим и у оквиру културе. Самим тим, мит може бити пројекција, односно дубинска паслика, целокупног психофизичког, потом и метафизичког испољавања човека. У запису „Живот по миту” Павловић ће ову мисао поновити и најјезгровитије исказати: Мит је „висока свест о нама самима” (1998а: 12).

Стога није изненађујуће што Павловић доследно упућује на не само генетичку, већ и духовну повезаност, па и условљеност мита и поезије. У једном краћем есеју, „Како настаје песма”, написаном 1967. године, Павловић указује на то да блискост митског мишљења и песничког исказивања, односно песничког израза, омогућава инкорпорирање митског материјала у поетску грађу:

„Мит није само могући циљ песничког исказивања, он је један од моћних оруђа песничког говора. И поред своје инхерентне многозначности мит је у стању да помогне дехерметизацији песничког језика, превођењу песничког говора са приватног на јавни, универзалнији план. Ово може бити сасвим природан процес претакања слика из приватног арсенала песникових доживљаја у слике и ситуације колективног сећања” (1978а: 75).

Дакле, за Павловића, како есејисту и проучаваоца мита, тако и песника, однос мита и поезије је неупитан. Током година, Павловић је понудио више тумачења тог односа, каткад мењајући одређења кроз која се спрега мита и поезије очитује.

Чини се да је коначни израз тог промишљања, које је готово пола века преокупирало Павловића, дато у кратком запису „Живот по стваралаштву”, у којем је уметничко стварање, као могућност да се човек уопште и упусти у потрагу за *истином* која открива његово постојање на овом свету, представљено као митски чин:

„Живот по стварању је надношење над оно што се о човеку још не зна. Ако је мит, заједно са обредом који му претходи, потврђивање давно усађених у људски свет, високих истина и представља могућност човековог посвећења, стварање је обнова прамитског стања човекове свести, па и одлазак у онај почетак из којег ће се обред тек родити, над којим ће митско предање тек да успостави своју песму и да издваја своје идоле. Стваралаштво подразумева да истина о човеку није до краја дата, да се можемо изложити опасном подухвату отворених врата у људској дубини” (1998а: 20).

4. 4. Мит и сакрално

Покушавајући да утемељи концепцију мита као проводљиве културне форме која усмерава човеково искуство ка сакралном осећању, Павловић у „Медитацијама о миту” полази од присутности мита које у свакодневици може открити одсјаје другачије конципиране представе *реалности*:

„Митски догађај је онај у којем се укрштају реалности, или боље уобличен осећај да стварност коју осећамо као дату и очигледну, наткриљује или окружује још једна стварност. Тако је сваки мит – прича и *преображај* из једне стварности у другу, или прича о откривању једне несвакидашње стварности у сред свакодневице и њеног језика” (1989: 43).

У том наговештају другачије реалности, односно стварности која се не одређује искуством свакодневице, и, условно речено, *земном* перцепцијом, открива се могућност приступа сакралном:

„Митски догађај није само прича, него има своје дејство на нас или на природу која нас окружује. То претпостављено дејство може се назвати сакралним. Оно се не своди смо на дејство непознатог порекла и повода. И примитивни човек осећа непознатост и нада се да сазна то непознато. Када у свом лутању нађе запаљену или запретену ватру, он се не нада да ће сазнати ко је ватру упалио, где је отишао и шта намерава. Али питање ко је у бићу ватре, и какво је оно, и потреба да се том бићу ватре обрати као суштини што је иза пламена скривена, ствара у њему осећај друге стварности и другачијих бића – митских и сакрално делујућих” (Павловић 1989: 44).

Самим тим, мит се успоставља проводником између две могуће реалности, Елијадеовим речником казано – између простора *светог* и *профаног*. Мит се остварује у улози која омогућава досезање сакралног, а само сакрално треба разумети као највише духовно осећање, али лишено религијске конотације, мада и њу прихвата као могуће подређено искуство. Осећај сакралности је искуство у којем човеков дух врхуни постојећи у свету, а мит, чији се оквири знатно удаљују од дефиниције према којој је одређен причом, у оквиру саме могућности приступа таквом епифанијском осећају, „остаје као неопходност, као сведочанство о оним тачкама на којима је успостављена могућа размена, дослук, довикивање из једног света у други, из једне врсте стварности у другу” (Павловић 1989: 45).

У тексту индикативног наслова „Шта је мит?” Павловић ће допунити одређење мита као медијума који, било кроз доживљај, било кроз уметност, допушта приступ жељеном и траженом сакралном искуству:

„Мит је отварање нечег изнад и око људског видика постојања. То отварање се збива зато што постоји преграда или опна између два света, људског и божанског, али и стварна могућност да се ти светови отворе један према другом, да се

сусретну, венчају, и да један у другом обелодане, оправдају. Да нађу љубав један за другог” (1984: 131).

Дакле, посматрајући унеколико и еволутивни развој Павловићевог приступа миту, може се указати на то да он креће од разумевања мита као граматике човековог искуства и имагинације и као приче која се, губећи своју етиолошку функцију, постепено литераризује, и долази до разумевања мита као искуственог обзора који сигнализира постојање одређене надстварности, у којој постоји могућност приступа сакралном доживљају, који, било да је одређено као дивинско, свето или примордијално искуство, а понајпре искуство које их све обједињује, дозвољава приступ епифанијском проникнућу. Поезија, према Павловићу, може бити полигон митског реквизитаријума и искуства, али се и, при (поновном и откривалачком) сусрету са митским искуством, упућује ка сакралном, које, преведено на књижевне категорије, јесте епифанија. Митско искуство стога индукује једну од могућности да се открије или бар да се назре епифанијско сазнање. Такође, митско искуство се, према Павловићу, не може у својој изворности рекреирати у књижевном тексту, али је свакако – у вишеструком опсегу који подразумева читав распон од генетичке увезаности мита и књижевности, и значаја мита као репозиторијума човековог искуства и имгинације, преко функционалне улоге у трансформисању индивидуалног искуства на општи, универзални план, до сажимања свеукупног (стваралачког) човековог испољавања као напора да се приближи сакралном искуству – стабилно интегрисано у њега.¹⁶

5. Обриси митопоетике

Указали смо на оне текстове или екскурсе у којима се Миодраг Павловић исказује о миту, а који нису обловани и његовим антрополошким преокупацијама, или се тек граниче са њима. Детаљнији приказ његових ставова, који би укључио и његова антрополошка гледишта, знатно би превазишао оквире упознавања са основама његових промишљања о миту који могу послужити за јасније разумевање његове поезије. Разлог због којег смо се одлучили на такву редукцију јесте управо у томе што сматрамо да Павловић највредније и најтачније о миту проговара управо онда када се не исказује из научне позиције својеврсног антрополога – аматера, већ

¹⁶ У једном интервјуу, Павловић ће, помало и резигнирано, не указујући на који период свог стварања мисли, указати да се: „једно време [...] заносио да митски угао гледања може да се оживи, тим пре што је он велика подршка сваком песничком мишљењу и уметничком делању” (1998б: 6).

онда када о тој, и не само о тој теми, проговара из позиције интегралног хуманистичког метода лишеног узуса методологије антрополошке науке. Односно, када се исказује као есејиста који се не поводи за потребом да изнесе досегнуте научне резултате, или, ређе, као историчар књижевности помно усмерен на текст који анализира. Понекад и као песник који указује на проблеме песничког посла, додирујући се и тематике мита. Каткад, границе између позиција из којих се Павловић исказује нису сасвим прецизно маркиране, у истој мери као што се каткад и његов методолошки апарат указује сасвим лабаво дефинисаним и посве порозним.¹⁷ Такође, представили смо Павловићеве ставове који се поближе тичу мита, уместо оних које се односе на Павловићева проучавања ритуала, обреда, жртвовања, па и разумевања улоге и функције храма, која свакако јесу блиска миту, али од много мањег значаја у оквиру конституисања Павловићевих истакнутих промишљања који се тичу искључиво мита, и односа мита и књижевности.

Иако је Павловић често писао о миту, он ипак није у најужем фокусу његових истраживања – то место припада поезији, традицији, ритуалу/обреду и осећању духовности/сакралности. Што се тиче оних тема које су поближе везане за мит, Павловић се у својим широко заснованим културолошким истраживањима ипак чешће усмерава ка разумевању обредних и ритуалних поступака, те ка рецидивима тих културних механизма у оквиру високих религија попут хришћанства или будизма, као и у књижевним текстовима из разних књижевних и историјских епоха. У каснијим периодима свог песничког стваралаштва, усмерава се и ка покушају синтезе онога што би могли да означимо као духовно испољавање човека, и тим путем долази до готово опсесивних тема – разумевања храма и храмовног простора, и појма сакралног, као надкатегорије која прожима сва човекова духовна испољавања. Павловић митско мишљење разуме као фазу у оквиру развоја човековог духа, али мит ипак није једна од његових централних опсесија, мада јесте посве истакнута. Анализа његове ране

¹⁷Методолошки плурализам указује се одликом Павловићевог критичког израза. Бранко Поповић на примеру Павловићевих анализа поезије српских песника примећује да његова интерпретативна метода „не припада у целости ни једној помодној школи, а обухвата многе инструменте најновијих методолошких оријентација” (1987: 47). Сличан се, мада свеобухватнији, став може сматрати прецизним и на нивоу целокупног Павловићевог научног, есејистичког и, уопште, дискурзивног опуса. Никола Милошевић ипак опрезније закључује да је Павловић разумео како „одбацивање критичарског и теоријског монистичког империјализма [...] може лако значити механичко сабирање међусобно опречних метода и праваца” (1996: 267). Уп. и са Павловићевим исказом из есеја „Интерпретација песничког текста”: „Примењивање једне стриктне методе на тумачење разних песничких текстова могуће је, али то постаје читање саме те методе, и није више читање песме” (1972: 9).

поезије ће унеколико то и доказати,¹⁸ као што би на то указала и једна шире заснована анализа његових дискурзивних текстова. Ипак, због поменутих проучавалачких усмерења, као и увек активираног промишљања о поезији, никада његово било песничко, било дискурзивно исказивање није удаљено од самог мита. Павловић дефинише мит и одређује му место у свом (помало и лабавијих категорија) систему духовних облика, чак му и, у једној фази својих промишљања, додељује веома вредну улогу при тражењу и, изнимно, откривању сакралног (епифанијског) искуства, те због природе материје на коју се најчешће интерпретаторски усмерава, његова интересовања никада нису далеко од промишљања о миту и митском мишљењу.

Дакле, Павловић миту најређе, готово изнимно, прилази као песник који образлаже аутопоетику, те у том смислу, многи његови ставови о миту се и не могу узети као чврсто поетичко или аутопоетичко излагање на којем се може засновати тумачење његове поезије. Тек се понеки запис и може разумети у том смислу и применити при анализи његове поетике. У том смислу се напозданијим указују текстови „Мит и поезија” и „О поезији В. Б. Јејтса”. Чешће се у његовим дискурзивним текстовима могу пронаћи разнолики трагови који осветљавају одређену песму, збирку или фазу његовог стваралаштва. То је, не увек, али готово увек тачно и за друге културне и књижевне феномене о којима пише, а не само за мит. Павловићево дискурзивно излагање почесто не омогућава поуздано разумевање његове песничке поетике, али ипак готово увек може помоћи у њеном расветљавању.¹⁹ То је најпре тачно када је реч о ранијим есејима, сабраним

¹⁸ У дисертацији којој припада и овај рад је, кроз анализу Павловићевих ранијих песничких збирки, од *Стуба сећања* до *Млека искони*, потврђено стабилно, у различитој размери од збирке до збирке, присуство митских елемената у поменутих песничким књигама, уз осврт на претрајавање митског искуства и у оним песничким збиркама које су објављене након *Млека искони*. Такође, анализа поменутих песничких збирки је указала на то да низ Павловићевих дискурзивних промишљања о миту имају каткад не сасвим поуздану, али каткад и неоспорну вредност аутопоетичког исказа.

¹⁹ Уп. са: „Критика постаје равноправни, додатни духовни простор за уметничко самоисказивање. Оно што поезијом не каже, критичка рефлексивна исказе. Тако се Павловићева критика јавља као неопходни творачки корелатив поезије, као саставни део духовне активности истог стваралачког субјекта, који испитује и исказује и себе и свет кроз два мање или више равноправна, комплементарна комуникациона канала” (Поповић 1987: 32). Бранко Поповић потцртава да Павловић „говори песмом, а у критици продужава да мисли мисао песме” (1987: 32). Са тим сложио и Саша Хаџи Танчић који је истакао како Павловић „сједињава поетско и дискурзивно као најунутарњији принцип свог књижевног рада” (1987: 55–56), што ће доказивати на примеру Павловићеве песме посвећене Аници Савић-Ребац и есеја о њеној поезији. Ђорђе Деспих указује на то да „постоји висока мера поетичке конзистентности [...] између укупне његове есејистике и песништва” (2021: 379), те да се у песничком и есејистичком делу Миодрага Павловића „залагање за модерне песничке токове и критичко–теоријску мисао [...]

у *Роковима поезије* и *Дневнику пене*. У том смислу, готово ниједан се његов текст не може искључити као потенцијално аутопоетичко исказивање, али ни узети као сасвим поуздани аутопоетички орјентир. Међутим, потоња могућност се увек назире, мада почесто и измиче.²⁰

Литература

Владушић 2018: Слободан Владушић, *Орфеј и запушач (Упутство за употребу поезије након Елиота и Валерија)*. Нови Сад: Академска књига.

Вучковић 2010: Радован Вучковић, Поетичко-критичке новине Миодрага Павловића, у: Ј. Делић (ур.), *Песништво и књижевна мисао Миодрага Павловића: зборник радова*. Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, 19–46.

Гавриловић 2022: Миломир Гавриловић, Митска аутопоетика Васка Попе, у: С. Илић (ур.), *У заједничарењу с песником и небом: на стогодишњицу песниковог рођења*. Београд: Завод за проучавање културног развитка, 89–118.

Деспић 2008: Ђорђе Деспић, *Порекло песме: Потенцијал интертекстуалности у поезији Миодрага Павловића*. Зрењанин: Агора.

Деспић 2018: Ђорђе Деспић, Поезија и есејистика Миодрага Павловића, у: *Миодраг Павловић*, прир. Ђорђе Деспић. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 13–35.

Деспић 2021: Ђорђе Деспић, *Тумач и песма: Есејистика Миодрага Павловића*. Нови Сад: Академска књига.

Ђорђевић 1997: Часлав Ђорђевић, *Песниково свевидеће око: (есеји о песнику Миодрагу Павловићу)*. Београд: Просвета.

Јевтић 1998: Милош Јевтић, *Дијалог о свету Миодрага Павловића*. Београд: Партедон.

Леовац 2000: Славко Леовац, *Три знаменита песника*. Београд: Звоник.

Милошевић 1996: Никола Милошевић, *Књижевност и метафизика: Зиданица на песку II*. Београд: „Филип Вишњић”.

[развија – М. Г.] паралелно, у виду поетски иманентне, и у виду дискурзивно-експлицитне поетике” (2021: 8).

²⁰ Неколико тумача Павловићеве поезије је приметило да се есеји у *Роковима поезије* указују као одговор на поетичка трагања која је он обликовао у својим раним збиркама, односно да је Павловић покушао да на одређена књижевна проблемска места о којима је промишљао одговори и као песник и као есејиста, што указује на могући аутопоетички карактер неких од есеја (в. Шоп 1979: 2055, Вучковић 2010: 19, Радоњић 2015: 170, Радојчић 2017: 87–88). Уп. са: „Да нема поезије, сасвим сигурно, не би постојала ни Павловићева есејистика” (Шоп 1979: 2055).

- Михајловић 1988: Борислав Михајловић, *Портрети*. Београд: Нолит.
- Павловић 1957: Миодраг Павловић, Роман или еп? (Роберт Грејвс: *Златно руно – роман*, 'Просвета' 1957), НИН, год. VII, бр. 352, (27. септембар), 9.
- Павловић 1958: Миодраг Павловић, *Рокови поезије: есеји*. Београд: СКЗ.
- Павловић 1959: Миодраг Павловић, Живот митова, *НИН*, год. IX, бр. 434–435, (1. мај), 12.
- Павловић 1964: Миодраг Павловић, *Антологија српског песништва (XIII – XX век)*. Београд: СКЗ.
- Павловић 1972: Miodrag Pavlović, *Dnevnik pene: eseji*. Београд: „Slovo ljubve”.
- Павловић 1978а: Miodrag Pavlović, *Poetika modernog*. Београд: „Grafos”.
- Павловић 1978б: Miodrag Pavlović, Pripovedač Borhes, u: Hose Luis Borhes, *Maštarije: pripovetke*. Београд: Nolit, 9–13.
- Павловић 1982: Миодраг Павловић, *Антологија лирске народне поезије*. Београд: „Вук Караџић”.
- Павловић 1984: Миодраг Павловић, *Природни облик и лик: Ликовни огледи*. Београд: Нолит.
- Павловић 1986: Miodrag Pavlović, *Obredno i govorno delo: Oglеди sa srpskim predanjem*. Београд: Prosveta.
- Павловић 1987а: Miodrag Pavlović, *Govor o ničem*. Niš: Gradina.
- Павловић 1987б: Miodrag Pavlović, *Poetika žrtvenog obreda*. Београд: Nolit.
- Павловић 1989: Miodrag Pavlović, *Hram i preobraženje: jedna knjiga*. Београд: Sfairos.
- Павловић 1992: Миодраг Павловић, *Есеји о српским песницима*. Београд: СКЗ.
- Павловић 1993: Миодраг Павловић, *Огледи о народној и старој српској поезији*. Београд: СКЗ.
- Павловић 1998а: Миодраг Павловић, *Обреди поетичког живота*. Београд: Књижевна реч.
- Павловић 1998б: Миодраг Павловић, Судбина у кругу сопственог језика и културе, *Књижевна реч: Магазин за књижевност, уметност, културу и друштвена питања*, год. XXVII, бр. 501, 4–6, 8.
- Павловић 2002: Миодраг Павловић, Синоним модерног песништва, у: Милан Живановић, *Кључеви духа: 50 разговора*. Нови Сад: ДОО Дневник, 200–207.
- Павловић 2009: Томислав Павловић, Одједи стваралаштва Томаса Стернза Елиота у поезији Миодрага Павловића, у: Д. Бошковић (ур.), *Српски језик, књижевност уметност: Зборник радова са научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу 31. ок-*

тобра и 1. новембра 2008. године, књига II, *Интеркултурни хоризонти: Лужнословенске/европске парадигме и српска књижевност*. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, Скупштина града Крагујевца, 149–175.

Петров 2010: Александар Петров, Хронотопи у поезији Миодрага Павловића (1952–1962), у: Ј. Делић (ур.), *Песништво и књижевна мисао Миодрага Павловића: зборник радова*. Београд: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, 61–110.

Поповић 1987: Бранко Поповић, *Самосвест критике: огледи о савременој књижевној критици*. Београд: „Вук Караџић”.

Поповић 2019: Радован Поповић, *Сведок васкрсења: Песничка биографија Миодрага Павловића*. Београд: Албатрос плус.

Радојчић 2017: Саша Радојчић, Два почетка, *Летопис Матице српске*, год. СХСIII, књ. CDXCIX, св. 1–2, 85–96.

Радоњић 2015: Маја Радоњић, Теоријске основе поетике Миодрага Павловића. Програмска збирка есеја *Рокови поезије*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, год. LXIII, св. 1, 169–187.

Хаџи Танчић 1987: Saša Hadži Tančić, *Pesma-esej Miodraga Pavlovića, Delo: mesečni časopis za teoriju, kritiku i poeziju*, год. XXXIII, br. 3, 55–71.

Шоп 1979: Љиљана Шоп, Песник и критичар Миодраг Павловић, *Летопис Матице српске*, год. CLV, књ. CDXXIV, св. 6, 2055–2075.

Milomir M. Gavrilović

“MYTH IS ILLUMINATION” – THE FOUNDATION OF MYTHOPOETICS IN THE ESSAYS OF MIODRAG PAVLOVIĆ

Summary

The paper presents Miodrag Pavlović’s reflections on myth expressed in many essays. Starting with Pavlović’s attitude towards tradition, and several of his determinations and even definitions of the myth itself, Pavlović’s views regarding the genetic links of myth and literature are analyzed in more detail, then, his perception of the relationship between myth and poetry, while, finally, his understanding is presented myths as spiritual cultural values. Through the analysis of a series of essayistic statements, as well as those belonging, conditionally speaking, to his literary and historical works. It points to the possibility of establishing mythopoetics, that is, an all-round poetic-essay, to some extent theoretical, and certainly systematic and persistently upgraded reflection on myth and the relations of myth with other cultural forms, especially with literature. Also, it is pointed out that Pavlović, obsessively thinking about myth throughout his literary career, recorded many

statements that appear to be autopoetic statements, and are confirmed as such through his poetry collections, from the beginning, written in the fifties of the last century, through poetry collections written in the mature period of his creativity, up to late poetry books.

Key words: Miodrag Pavlović, poetry, autopoetics, myth, mythopoetics, tradition.

Милан Д. Вурдеља*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 15. 09. 2023.
Прихваћен: 14. 11. 2023.

ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТ КАО ИМПЛИЦИТНА
ИНТЕРКУЛТУРАЛНОСТ: КОМПАРАТИВНИ МЕТОДИЧКИ
ПРИСТУП СИМБОЛУ КЊИГЕ У *ХАЗАРСКОМ*
РЕЧНИКУ М. ПАВИЋА, *УПОТРЕБИ ЧОВЕКА*
А. ТИШМЕ И ПРИПОВЕЦИ „ЕНЦИКЛОПЕДИЈА
МРТВИХ” Д. КИША**

Разматрањем одговарајућих значењских структура, али и метанаративних сугестија у одабраним делима позног модернизма и различитих фаза постмодернизма у српској књижевности, у раду се аргументује симболички бременит мотив књиге као основ за планирање наставних ситуација које гимназијалцима олакшавају интегрисање стечених знања о поменутих поетичким струјањима. Због знатне имагинативне и интерпретативне активности какву од њих изискују наставне јединице из наслова овог рада, његов аутор предлаже прожимање ужестручне методологије са компаративним поступањем као образац на ком наставници могу актуелизовати сопствене методичке приступе. Притом посебно узима у обзир потенцијал одабраних наставних јединица на пољу подстицања и неговања интеркултуралних гледишта код ученика. У коначници, овај методички прилог треба да илуструје незанемарљиву вредност својеврсних тематских часова у редовној

* milan.vurdelja93@gmail.com

** Рад представља ревидирано и измењено потпоглавље докторске дисертације „Интеркултуралност у наставној обради прозе Данила Киша”, одбрањене 14. 7. 2023. године на Филолошком факултету Универзитета у Београду.

настави књижевности, а таквих да је на темељу њих, по потреби, могуће разрадити и часове пројектне наставе.

Кључне речи: компаративни приступ у настави књижевности, *Хазарски речник*, *Употреба човека*, „Енциклопедија мртвих”, интеркултуралност, тематски час.

Компаративним читањима на часовима Српског језика и књижевности не говори у прилог тек императив функционалног поступања у настави, тј. рационалног сабирања градива око изабраних наставних јединица, него и естетска, идејна или идеолошка подударана између низа књижевних текстова у програмима наставе и учења – уколико су она у науци већ истражена, тим боље. Потоњи вид подударана није нашао запажено место у радовима критичара и тумача када је реч о приповеци „Енциклопедија мртвих” Данила Киша с једне, и Павићевом *Хазарском речнику* или Тишминој *Употреби човека* с друге стране. Неколики су разлози томе.

Пођимо од првог односа. Наиме, захваљујући мотиву и симболу књиге у свом језгру, и Кишова приповетка и Павићев експериментални роман заводљиво се препоручују за упоредно истраживање, поготову са аналогјама, али и интерференцијама које испоставља аутентични третман енциклопедијског, односно речничког дискурса у њима. Међутим, свако дубље испитивање указује на концепцијска одступања, предодређена жанровским полазиштима, али и општим сензибилитетом аутора.

Слично можемо рећи за у истом светлу сагледан однос између *Употребе човека* и „Енциклопедије мртвих”. (Зло)употребљене интелекте, духове и тела, својом или туђом вољом потчињене и тако поништених индивидуалности, код Киша у већој мери проналазимо у новели „Гробница за Бориса Давидовича”, штавише у безмало свим новелама из збирке истог наслова. Како садашњи, као што нису ни старији школски програми, не предвиђају натукнуту компаративну могућност, преостаје заузимање једне, испочетка дискутабилне, тј. делимичне, сужене компаративне оптике, потакнуте симболичким дејством мотива књиге – у Тишмином делу прерађеног документа (в. Попов 2001: 72–73), дневника Ане Дрентвешек, а у Кишовом енциклопедије. Речена оптика допушта нам да укажемо на неочекивано и неочекивано слабо истраживано сродништво Кишове и Тишмине поетике, бар у насловима које су изнедриле 70–их година – о чему у уводу невелике студије пише Јован Попов (Попов 2001: 64), који ће приметити још и ово: „Будући полутани и полиглоте, однеговани на

европској књижевној традицији, животним коренима и тематиком својих дела везани за Средњу Европу, Тишма и Киш су, изнад свега, космополитски писци” (Попов 2001: 67).

Дакле, упоредна перспектива која би обухватила апострофиране симболе из три текста не привлачи нас без разлога, премда ћемо тек експлицирати њена преимућства у гимназијској настави.

Још пре него што је *Хазарски речник* 1984. године Павићево надахнуће и списатељску вештину „катапултирао” у стар европске и светске књижевности, о писцу је Света Лукић, осврћући се на књиге *Гвоздена завеса*, *Коњи светога Марка* и *Руски хрт*, забележио:

„Прво, Павић је изградио један умногоне нов однос према овом историјском терену на коме живимо, према терену српском и балканском. За Павића је он непрекидно испуњен не само сменом бурних политичких и војних догађаја [...], већ и религијама, идеологијама, менталитетима, укореењеним навикама, трајним предрасудама... Павић овај наш терен види као историјски, културни терен и видовито га, у знаку те целине, дочарава” (Лукић 1981: 22).

Ово је врста усмерености на прошлост као ризницу традицијских залиха које постају културолошки знакови за савременост на измаку XX века¹. Уводећи ученике у ониричан, чудним људима и демонима насељен, а културалним знаковима богат свет Павићевог *magnum opus*-а, веома је добро скренути им пажњу на релативно рани, а изузетно афирмативан пријем књиге међу страним читалаштвом². Осим што је ово познати вид рудимемтарног мотивисања ученика за упознавање са ликом и делом писца, овде је и узгредни садржај приступног разговора са одељењем, садржај који антиципира велику тему сусрета трију религија и култура у *Хазарском речнику*.

Она је на извештан начин крунисана мотивским обиљем *Хазарског речника*, а књига као тема, епистемолошки и формални проблем, испоставља се за обележје те „трансмисије” кроз векове. На делу је оно што би се могло одредити као „експанзија свјетова” (Радоњић 2020: 201), а која је условљена и метафикцијским карактером текстова какав је Павићев „речник”, и у тој се димензији он највише приближава енциклопедијском дискурсу. По наше методичко полазиште нису без значаја диференцијална обележја два типа енциклопедијске наративне прозе, која Радоњић такође

¹ Већ пословично за Павићево остварење везана одредница из *Paris Match*-а – „прва књига XXI века” (в. Тешановић 1991: 49) – можда је најбоље и најгушће изражена речима Чарлса Симића: „*Хазарски речник* је нека врста *Каталога целог света* са Балкана” (Симић 1989: 221).

² Видети избор фрагмената из стране критике у часопису *Поља*: „Страна књижевна критика о ’Хазарском речнику’ Милорада Павића [1]” (Клавел, Боске и др. 1988: 500–507).

помиње поводом евентуалне подробније упоредне анализе датог елемента у делима Павића и Киша:

„[...] у једном виду, карактеристичном за романе као што су *Хазарски речник* Милорада Павића или *Школице* Хулија Кортасара, као и у жанру вијенца приповједака, долази до експанзије текстова о истом свијету; у другом виду, карактеристичном за Борхесове приповијетке или за Кишову приповијетку „Енциклопедија мртвих”, уводе се нови наративни нивои, што доводи до експанзије свјетова. Притом, та два модела могу се комбиновати [...]” (Радоњић 2020: 201).

За разлику од ширих наставних могућности када је реч о довођењу у везу Пекићевог *Новог Јерусалима* и Кишове збике *Енциклопедија мртвих*, налазимо да би активирање компаративног рукавца имало реметилачку улогу током припремног истраживачког читања *Хазарског речника*. Одатле методичка радња комбиноване продукције, односно реферисања, представља адекватнији и по читаво одељење кориснији формат компаративног осврта на Павићев роман и Кишову приповетку на крају завршне средњошколске године.

Због тога што се романескна грађа у Павићевом делу уобличава и манифестује у дифузној и полицентричној структури, као интеграционе чиниоце тумачења наставник није у прилици да промовише књижевне ликове и дистинктивне или понављајуће мотиве, а што је најчешћи случај у приступу наративној прози у млађим разредима. Овде ћемо истаћи три интеграциона чиниоца, од којих два остварују нарочиту, симбиотичку везу. То су композиција и приповедни обрасци и поступци, односно упоришни литерарни проблем – порекло и религијско, односно културно опредељење хазарског народа. Како је у целину Павићеве романескно-речничке реконструкције „хазарског питања” утиснут интеркултурални акт, наиме давање гласа свакој од три конфесионалне опције и, истодобно, стварање нове, мултиперспективне творевине посвећене наведеном питању, то се сваком читаоцу и читатељки (не треба пренебрегнути „хермафродитност” и „андрогиност” резултата Павићевог литерарног подухвата) „романа-лексикона у 100 000 речи” сугерише, и изреком и фактички, отвореност и сусретљивост према туђој култури³ као неопходно читалачко и интерпретативно оруђе.

³ Према је ово неоспорно, није једнозначно, што у својој студији подвлачи Јован Делић, коментаришући трокњижност романа: „Рекло би се да је идеја сагласности и екуменства изведена до савршенства: свако има право на своје становиште, свако становиште је једнако вриједно, и све то може стати у једне корице, у једно дјело. [...] Али! Мира и склада међу свијетовима нема, нити га има међу књигама у *Хазарском речнику*. У томе и лежи трагична порука Павићевог романа: свјетови су несавласни и нема наде да се могу сагласити” (Delić 1991).

Уз то, чак и најкраћим цртама подсетивши ученике на тумачени одломак из романа на крају основног образовања (посреди су одломци из лексиконских одредница о Ћирилу и Методију (в. ПНУО 2019: 64)), наставник може задобити њихову пажњу и одмах је управити ка *par excellence* интеркултуралној теми просвећивања и покрштавања средњо-европских Словена од стране браће из Солуна, а касније и балканских Словена од стране њихових ученика. Уосталом, хазарска контроверза у својој вишеструкости и вишеобразности, уједно је и, а на начин на који се морала реализовати, алегорија о томе како истина, рекло би се варљиво оличена, тј. похрањена у лику принцезе Атех, има своје лице за сваког од тројице представника-полемичара, хришћанске, исламске и јеврејске конфесије – монаха Константина Солунског, дервиша Фараби Ибн-Коре и рабина Исака Сангарија. Тај феномен, више него близак савременој сумњи у супериорну веродостојност докумената и историографије, у сасвим разиграном и разгранатом сижеу романа – а боље је говорити о многим микросижеима – перпетуира се у 17. веку, веку фиксирања Даубманусове верзије, односно у 20. веку, током научне реактуелизације хазарске заго-нетне. Парадокс који је у корену почетне алегоричне поставке требало би да буде образложен у распону интерпретације романа који претходи закључном часу, часу утврђивања, те би га требало оставити проблемски отвореним⁴, чиме се и на васпитној равни указује на изазовност и комплексност међурелигијског и међуетничког дијалога.

Заправо, други или трећи час тумачења *Хазарског речника* – у зависности од оперативног плана наставника – сагласно нашим замислима може бити реализован као тематски час: „Фигура књиге у касномодернистичкој и постмодернистичкој прози на српском језику”. Вођен оваквом формулацијом, наставнику би се захвалним показало варирање групног, индивидуалног и фронталног облика рада. Другим речима, залагање даровитих и интринзички подстакнутих ученика у две групе, образоване на начин који у наставку предочавамо, представљао би окидач за надозвујућу дијалогску активност одељења, а када би биле нужне синтетичке опсервације, наставник би наступао фронтално. Збирно, час би резултовао спојем стваралачке и проблемске наставе управљене ка новом сагледавању књиге као интеркултуралног означитеља, док би се због доминантних и

⁴ „Али, последња Истина до које је полемика дошла јесте, на крају крајева, хазарска ’истина’: она је суштински несазнатљива јер се у њој изгубио глас самих Хазара – што је довело до губитка дијалога у перцептивном процесу; она је субјективна, интерпретативна и институционална” (Олах 2012: 46).

преплићућих осврта на протумачене текстове испољио као час утврђивања или систематизације.

Две горепоменуће групе од 3 до 5 ученика треба да се баве по једним, аутономно постављеним компаративним односом, са Кишовом приповетком као местом сустицања. Уручивање наставних листова оформљеним групама обавља се најкасније после првог часа обраде *Хазарског речника*, а било би пожељно то учинити раније, како би се добило на обиму пуног наставног времена.

Фигура књиге у касномодернистичкој и постмодернистичкој прози на српском језику – варијанта 1.

1. По готово свим параметрима успоредбе неупоредиве, Кишова „Енциклопедија мртвих” и Тишмин роман *Употреба човека* манифестују типолошко огледање у мотиву књиге, мотиву без ког би њихове приповедне структуре биле сасвим другачије, вероватно незамисливе. Којој литерарној врсти припада књига тематизована у Кишовој приповеци, а којој она у Тишмином роману? Због чега о бележници Ане Дрентвеншек можемо, у симболичком смислу, говорити као о књизи?

2. И дневник и енциклопедија које поредите играју знатну улогу било у малој, односно приватној, било у великој, тј. друштвеној историји. Припремите се да укажете на сличности и одступања између могућности дефинисања Аниног дневника, а онда и тајне стокхолмске енциклопедије, као документа. Кома је намењен садржај сваког од њих? У светлу овог питања прочитајте следеће Тишмино сведочанство о аутентичној грађи којом се послужио обликујући дневничке пасаже у роману: „Сваки документ носи у себи неко меланхолично својство. То је траг неког чина којег више нема, често једини траг неког чина, па и неког живота” (Тишма 1996: 73). На чему почива разлика између документарног потенцијала учитељичиног дневника и документарне сврсисходности енциклопедије чији је покровитељ мормонска секта? Обратите пажњу на последице које намена ових тематизованих књига има по њихове стилске карактеристике.

3. Једно од заједничких својстава двеју, међу собом претежно опречних књига, јесу белешке интимне природе, премда и та природа зависи од састављача. Образложите разлике између двеју књига с обзиром на њихову предметност. Опажајте каква је улога детаља и тривија у једном приватном дневнику, а каква у минуциозно састављаној рубрици о једном људском животу. Припремите се да о томе известите остале ученике у одељењу.

4. У чијем поседу завршава учитељичин дневник у *Употреби човека*? Како је дневник као мотив предодређујуће уграђен у цикличну структуру романа? Одговоривши на ова питања, припремите се да Анин дневник

коментаришете кроз симболику спајања и раздвајања. Којим нацијама, културама и традицијама су, вољно или невољно, припадали Анини ученици? Како су они, а онда и те културе, окупљене око дневника као симболичке књиге? Оно што је споредно, стицајем околности стечено својство Аниног дневника, једно је од кључних обележја сањане „Енциклопедије мртвих”. Подсетите се пасажа из Кишове приповетке у којима се енциклопедија директно тематизује као међукултурална творевина.

5. Свој реферат треба да поентирате синтетичким освртом на дневник Ане Дрентвешек и Кишову енциклопедију као на уникатна сведочанства о епохама у којим су сачињене – у случају енциклопедије, прецизније, о епоси у којој је покренута. Артикулишите поруке какве о сусретима, или пак о трагичним удаљавањима између националних култура, оне носе.

Фигура књиге у касномодернистичкој и постмодернистичкој прози на српском језику – варијанта 2.

1. Међу собом дискутујте о томе како на читаочев хоризонт очекивања утиче жанровска одредница у наслову Павићевог романа, односно Кишове збирке приповедака – *Хазарски речник, Енциклопедија мртвих*. Размотрите однос између статуса физичке књиге, књиге коју читалац има пред собом, и књиге о којој се у њима приповеда и по којој су понели наслове. Припремите се да побројите и образложите заједничка, односно противставна обележја речника и енциклопедије као научних облика. Какве је то импликације имало на стилистику Павићевог романа и Кишове збирке?

2. Делегирајући дужности унутар групе, припремите се за коментаришање могућности тумачења *Хазарског речника* као енциклопедије, односно, аналогно томе, Кишове енциклопедије као азбучника „читавих живота”. Поводом првог случаја, присетите се и структуре *Српског рјечника* Вука Стефановића Караџића, који је Павић без сумње имао на уму конципујући свој роман-лексикон. Размотрите да ли би се унос о оцу приповедача у „Енциклопедији мртвих” дао представити кључним речима. Које би то кључне речи биле?

3. Шта је слично у историјама двеју фиктивних творевина? Због чега су, сходно вашем виђењу, обојици аутора потребни паратекстуални елементи (предговор, фусноте, апендикс, попис одредница, *post scriptum*) да би читаоцу приближили речене историје? На слајду презентације табеларно прикажите податке: година/године издања, аутор или група аутора, најзад циљ и намена – за обе књиге. Шта вам симултани поглед на две колоне говори?

4. Обликујући реферат, најприлежније се бавите предметношћу речника, односно енциклопедије. Од каквог је значаја вишеперспективност ових књига? Шта тачно она подразумева? Да ли би се речник о Хазарима и проблему њиховог верског и културалног избора, те енциклопедија која сабира све актере „малих историја”, могли појмити као дела одређене националне књижевности? Припремите се да понудите вишестрано аргументован одговор правећи осврт на табелу са упоредним подацима о овим фиктивним књигама.

5. Укажите на то због чега се књига о Хазарима мора актуелизовати у варијантама? Колико је у том смислу стокхолмска „Енциклопедија мртвих” другачија? На ком нивоу се у њеном садржају сусрећу културе, религије и народи? Сетите се како се ти сусрети испољавају у свега једном уносу, у животопису оца приповедачице. Размислите о свом виђењу једне хипотезе: да ли бисте могли замислити три варијанте „Енциклопедије мртвих” – црвену, жуту и зелену – односно два примерка, мушки и женски? Објасните у којој мери је ово, за вас, замисливо.

Очекивано је да група којој су намењене ове смернице излагање поентира указивањем на то како су обе књиге, посматране у целини, постављене према чињеници смрти. Треба запазити ко је мртав, како је мртав – привремено или трајно – у „Енциклопедији мртвих”, односно у *Хазарском речнику*, држећи притом на уму метатекстуални коментар-мото с почетка Павићевог романа: „НА ОВОМ МЕСТУ ЛЕЖИ ОНАЈ ЧИТАЛАЦ КОЈИ НЕЋЕ НИКАДА ОТВОРИТИ ОВЗ КЊИГУ. ОН ЈЕ ОВДЕ ЗАУВЕК МРТАВ” (Павић 2014: 5).

Извршавању обе групе налога мора претходити далекосежна и надахнута непосредна интерпретација Павићевог романа на два школска часа. Таква интерпретација анулира очевидну захтевност двају истраживачких прилога. Томе би требало додати и очекивану мотивисаност појединаца у одељењу за реализацију оваквог, минијатурног пројекта, мотивисаност стечену после тумачења Кишове збирке, па изнова генерисану експерименталном компонентом Павићевог романа.

Што се тиче Госпођичиног дневника из *Употребе човека*, свака успешна обрада наставне јединице требало би да маркира не само његов симболички допринос (тачка сустицања немачке, јеврејске и словенских култура), већ и значај на равни комплексне приповедне и композиционе природе романа. Дневник је, у наизменичном следу често и каталошких поглавља о смртима, биографским и формативним појединостима о ликовима из трију новосадских породица, фактор кохезије у романескној структури. У односу на изукрштане делокруге ликова, он означава тачку,

вољног или невољног, сусрета, односно преклапања међу њима. У исти мах, дневник који коментаришемо јесте синегдоха читавог једног карактера у *Употреби човека*, па и мирнодопске малограђанске свакодневице као антитезе ужасима које ће продуковати фашистичке политичке идеологије. На делу је типолошки поредива прожетост биографије појединца и града, а што, само у барокнијем виду, испољава и Кишова приповетка, нимало случајно у рецепцијском кључу предодређена својим поднасловом „читав живот”. У складу с тим би се Госпођичином дневнику могла приписати синтагма, а која је згодна позајмица од Милана Кундере – *књига смеха и заорава* (в. Кундера 1982). Најпосле, без дневника над чијим претрајавањем стоје ликови Средоја Лазукића и Вере Кронер, као разорене индивидуе у послератној стварности, не би био уцеловљен расплет Тишминог романа. Такође, као што је сугерисано и аутопоетичким освртом аутора у прилогу истраживачком задатку, дневник Ане Дрентвешек је прерађени део приватне архиве, дакле неофицијелни документ, што је најстабилнија повезница са фиктивном стокхолмском енциклопедијом, која је и покренута у знаку побуне против официјелне историје. Одатле се ова проблематика с добрим резултатима да промислити од стране ангажоване групе, односно одељења позваног одслушаним рефератом да учествује у овом, с обзиром на повлашћени свега један мотив, мотив књиге, необично дивергентном часу.

Уколико сваки реферат изискује 10–15 минута, сасвим довољно наставног времена остаје за, мање или више, ограничену дискусију у првом реду на тему оправданости демонстрираног компаративног опсервирања трију текстова у домену приказивања мотива књиге. Да резимирамо: на чему се конституишу интеркултурални досези⁵ услед примене методичких радњи које смо описали?

Идеја о једнакоправности религиозних, а не губећи из вида јеврејску страну, истодобно етничких и националних традиција⁶, на плану историјске полемике у *Хазарском речнику* садржана је у потреби за обликовањем симултаног, али не и унисоног трокњижа, при чему су то и даље

⁵ Очевидно је да они произилазе из интерпретативног поступка у настави, а не из оног што је – не без разлога – истакнуто у промишљањима и практичним импликацијама појмова мултикултуралног образовања или интеркултуралног учења, а то су питања организације, подстицања и обликовања радног амбијента обележеног толеранцијом у одељењу, затим питања реформе курикулума и организације школског живота на тим основама и сл. (в. Бенкс 2014, Саблић 2014).

⁶ Примећујући већ у уводу гласовите студије *Национални идентитет* да се упркос интернационалним стремљењима религијских покрета, „већина верских заједница подударала с етничким групама”, Ентони Смит као најеклатантније примере наводи Јермене и Јевреје (Смит 1998: 19).

примерци исте књиге. Фиктивна стокхолмска енциклопедија ову „полифонију” манифестује још обухватније, или непосредније, јер се завештава као стециште живота који, у сагласју са идеологијом просветитељства, потичу са свих страна света.

Модел доживљавања⁷ и третирања прожетости историјских искустава различитих култура са њиховим представницима под именом и презименом – као што су заведени у „Енциклопедији мртвих” – у ствари је изразито сличан тросмерном разматрању наставних јединица које смо у овом потпоглављу тематизовали. Одатле би ученицима, поготову онима који похађају додатну наставу или неку од слободних наставних активности, требало сугерисати да, иако Павићево и Кишово дело не комуницирају директно на интертекстуалној равни, она с обзиром на укупни смисао „приказаних предметности” (в. Ингарден 1975: 61–64; Ингарден 1971: 10, 37) проговарају о истоврсном искуству враћања поверења у књигу, са притајеном идеалистичком свешћу о томе да је свака нова књига допринос писању једне велике, имагинарне књиге о човечанству.

Аплицирајмо за тренутак на фугуру књиге у „Енциклопедији мртвих” и *Хазарском речнику* – уз напомену да би тако нешто било занимљиво за промишљање ученицима који су узели непосредно учешћу у осмишљавању и реализацији два излагања – запажање Линде Хачион, једног од првих синтетичара постмодернистког искуства у уметности до средине 80-их година прошлог столећа. Реч је о њеном поимању свеукупних текстова, дакле и текстова историје, односно историографије саме као збирке текстова који, равноправно са књижевним творевинама, јесу носиоци интертекстуалности (Хачион 1996: 261). Ако би се интертекстуалност, као теоријски појам махом познат одељењима четвртог разреда гимназија већ после обраде Борхесове кратке прозе или Кишове новелистике, изнова тематизовала у завршним етапама разговора примарно посвећеног Павићевом „револуционарном” роману, видело би се оно што је и у поступцима малочас поменутих аутора суделовало као фактор њене естетизације. Реч је о проналажењу и афирмацији тоталитета који собом носе енциклопедијске и речничке књиге, а ком не измичу размене међу културама какве се морају одиграти на њиховим страницама. Ово за импликацију има потребу да се Павићев *Хазарски речник* у свести ученика доведе у тесну везу са

⁷Премда ни ученика на средњем нивоу постигнућа није једноставно подстаћи на ову врсту доживљаја, не постоје узалудни напори са наставникове стране, јер не треба губити из вида да се читалачки доживљај „у науци о настави вреднује као пуноправни интеграциони чинилац интерпретације” (Мркаљ 2022: 49).

енциклопедијским идеалом, подељеним са Кишовом збирком, а који обе дугују дугим, међу собом не увек конвергентним литерарним традицијама.

Крајњи и прижељкивани исход поредбене методе коју смо приказали у овом раду, премда не такав да би се могао гарантовати за већину одељења, тицао би се ученикове плодносне запитаности: да ли је Павићева књига, у ствари, више енциклопедија него лексикон, односно да ли је она, као у Кишовој приповеци, нека врста сна о енциклопедији у којој за свакога постоји место, сна који је спроведен у дело? (Дато питање поткрепљује се податком који је мало ком ученику познат – чувена Дидроова и Даламберова *Енциклопедија* – у етимолошком значењу, тј. у преводу са грчког *кружно знање*, дакле, опште образовање – управо је у свом другом наслову имала одредницу „речник“.) Упркос томе што је реч о тзв. микропланирању, треба приметити да овакве компаративне замисли, ако су оствариве у пракси, резултују испуњењем даљих наставних циљева (в. Николић 2012: 23). Час вођен према начелној структури коју смо заступали је, ма колико парадоксално, унеколико успешнији уколико се горе описана врста запитаности код ученика обнови, не нужно у наставном контексту, при сусрету са још млађим поетикама – Давида Албахарија или Владимира Тасића (роман *Опроштајни дар*) – или пак са проблемски делимично или мање сличним остварењима других књижевних родова (нпр. *Небески одред* Ђорђа Лебовића и Александра Обреновића).

Даљи циљеви наставе, артикулисани кроз образовне стандарде и исходе учења, функционални су и васпитни, колико и образовни. У ретроспективи према позиционирању мотива, појма и концептуализације књиге у Борхесовим кратким причама, ученици тако могу препознати разноврсност постмодернистичког означавања књиге у улози културног артефакта. Једна од опција је следећа. Књига није у првом реду манифестација тоталитета, него хуманитета, последично и идентитета онога или оних који је пишу, односно онога и оних о којима је писана. Према томе се и ерудитни карактер постмодернистичког назора указује пред ученицима као својство које није монолитно и неизмењиво унутар појединачних, ауторских поетика.

ЛИТЕРАТУРА

Бенкс 2014: J. A. Banks, *An Introduction to Multicultural Education*, fifth edition. Upper Saddle River, New Jersey: Pearson.

Delić 1991: Delić, Jovan, *Hazarska prizma: tumačenje proze Milorada Pavića*. <http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/studije/jdelic-prizma.html>. 12. 12. 2022.

Ингарден 1971: Р. Ингарден, *О сазнавању књижевног уметничког дела*, предео Бранимир Живојиновић, Београд: Српска књижевна задруга.

Ингарден 1975: R. Ingarden. *Doživljaj, umetničko delo i vrednost*, prevela Drinka Gojković, Beograd: Nolit.

Киш 2020: D. Kiš, *Enciklopedija mrtvih*, Beograd: Arhipelag.

Клавел, Боске и др. 1988: A. Klavel, Boske i dr., *Strana književna kritika o Hazarskom rečniku Milorada Pavića*, prir. Petru Krdu, *Polja: mesečnik za umetnost i kulturu*, XXXIV/357, nov. 1988, 500–507.

Кундера 1982: M. Kundera, *Knjiga smijeha i zaborava*, preveli D. Ružančić, A. Goldstein, Zagreb: Zora.

Лукић 1981: С. Лукић, Нове тенденције у српској прози седамдесетих година. *Повеља октобра: часопис за књижевност, културу, просветна и друштвена питања*, 3, 21–27.

Мркаљ 2022: З. Мркаљ, *Изазови савремене наставе Српског језик и књижевности и традиционалне вредности*. Београд: Klett.

Николић 2012: Николић, Милија, *Методика наставе српског језика и књижевности*, Београд: Завод за уџбенике.

Олах 2012: К. Олах, *Књига-Бог: (постмодерна) духовност у Хазарском речнику Милорада Павића*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Павић 2014: Pavić, Milorad. *Hazarski rečnik: roman-leksikon u 100 000 reči* – androgino izdanje. Beograd: Vulkan izdavaštvo, 2014.

Павловић 2014: М. Павловић, *Спреси се да говориш*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.

ПНУО 2019: Правилник о програму наставе и учења за осми разред основног образовања и васпитања. *Службени гласник Републике Србије: Просветни гласник*, LXVIII/611, Београд, 15. август 2019, 61–190.

Попов 2001: J. Popov, Jež i jorgovan: skica za uporedni portret Aleksandra Tišme i Danila Kiša, *Polja: časopis za književnost i teoriju*, XLVI/416, april–maj 2001, 64–77.

Правилник о плану и програму наставе и учења за гимназију. *Службени гласник Републике Србије: Просветни гласник*, LXIX/4, Београд, 2. јун 2020, 1–784.

Радоњић 2020: Г. Радоњић, Данило Киш и идеал енциклопедије, *Лексикографско-енциклопедијска парадигма у српској прози ; Савина Српска архиепископија (1219–2019) – осам векова развоја српске писмености и*

духовности. Научни састанак слависта у Вукове дане, Београд, 12–16. IX 2019, XLIX/2, Београд, 199–209.

Саблић 2014: М. Sablić, *Interkulturalizam u nastavi*. Zagreb: Naklada Ljevak.

Симић 1989: Ђ. Simić, Страна književna kritika о *Hazarskom rečniku* Milorada Pavića (2). Petru Krdu (prir.), *Polja: mesečnik za umetnost i kulturu* XXXV/363/364, мај–јун 1989, 217–225.

Смит 1998: Е. Smit, *Nacionalni identitet*, preveo Slobodan Đorđević, Beograd: Biblioteka XX vek.

Тешановић 1991: Ј. Tešanović (prir.), *Kratka istorija jedne knjige: izbor napisa o romanu leksikonu u 100.000 reči „Hazarski rečnik” od Milorada Pavića*, Vršac: Književna opština Vršac.

Тишма 1996: А. Tišma, *Šta sam govorio*, prir. Ljubisav Andrić, Novi Sad: Prometej.

Тишма 2010: А. Tišma, *Upotreba čoveka*, Novi Sad: Akademska knjiga.

Хачион 1996: Л. Hačion, *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*, preveli Vladimir Gvozden, Ljubica Stanković, Novi Sad: Svetovi.

Milan D. Vurdelja

INTERTEXTUALITY AS IMPLICIT INTERCULTURALITY:
A COMPARATIVE METHODOLOGICAL APPROACH TO THE
SYMBOL OF *DICTIONARY OF THE KHAZARS* BY MILORAD PAVIĆ,
THE USE OF MAN BY ALEKSANDR TISHMA AND
“THE ENCYCLOPEDIA OF THE DEAD”
BY DANILO KIŠ

Summary

By considering appropriate meaning structures, but also metanarrative suggestions in selected works of late modernism and different phases of postmodernism in Serbian literature, the author of the paper argues the symbolically charged motif of the book as a basis for planning teaching situations that facilitate the integration of student’s knowledge about the aforementioned poetic currents. Due to the considerable imaginative and interpretive activity that the mentioned teaching units require from students, the paper proposes the interweaving of the intensive methodology with comparative treatment as a model on which teachers can actualize their own methodological approaches. At the same time, it especially takes into account the potential of selected teaching units in the field of encouraging and fostering intercultural viewpoints among students. In the end, this methodical contribution should illustrate the significant value of specific thematic classes

in regular literature classes, such that, if necessary, project classes can also be developed based on them.

Key words: comparative approach in the teaching of literature, *Dictionary of the Khazars*, *The Use of Man*, *The Encyclopedia of the Dead*, interculturality, thematic class.

Драгана М. Јовановић*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет, докторанд

Оригинални научни рад
Примљен: 19. 09. 2023.
Прихваћен: 14. 11. 2023.

ПОЕЗИЈА ДУШКА ТРИФУНОВИЋА: ОД *ЗЛАТНОГ* *КУРШУМА ДО ВЕЛИКОГ СПРЕМАЊА*

У раду ће бити представљен песнички опус Душка Трифуновића, односно истакнуте репрезентативне поетичке одлике на примеру збирки објављених у периоду од 1958. године до 2005. године. У обзир ће бити узете песме које нису писане првенствено за мелодијску пратњу, по каквима је Душко Трифуновић препознат у јавности, али које такође садрже једну естрадну црту бивања доступним за публику и комуникацију са њом. Један од циљева биће препознавање одлика које ту поезију приближавају публици и народном фолклору, али и оних које је приближавају друштвено-историјском контексту ком је Душко Трифуновић припадао. Гномски стих, афористични, пословични карактер песама, снажан иронијски отклон, те метафоричност опеваних мотива – карактеристике су које доприносе квалитету те поезије и чине је вредном пажње. Предмет разматрања биће и положај песника посредован поезијом Душка Трифуновића, али и мотиви хајке и тираније као окосница једног песничког света, али и константног поигравања са перцепцијом и рецепцијом читаоца. Уз осврт на критичку рецепцију његове поезије, у раду се за циљ поставља пружање доприноса досадашњим тумачењима и валоризација поезије модерног песника специфичног гласа у другој половини XX века.

Кључне речи: Душко Трифуновић, баштина, мотиви тираније и хајке, положај песника.

* draganajo25@gmail.com

1. Избор, рецепција и основне одлике

У раду ће бити речи о поетском стваралаштву аутора који је остао запаженији на музичкој сцени него што је то случај са књижевним миљеом. Иако је писао и романе и текстове за децу, Душко Трифуновић своју уметничку славу дугује пре свега песничком дару преточеном у велики број збирки поезије. Трифуновићево стваралаштво може се диференцирати – разликују се збирке у којима преовладава гномски стих, израз који додатно разара предметну реалност, а којима Душко Трифуновић улази у свет поезије. По оним другима, песмама које су отпеване и које су обележиле југословенску музичку сцену, што отвара пут песнику ка естради, аутор је свакако препознатљивији међу широм народном масом. Од почетака одржава контакте са народом посредством живог и читаоцу блиског, често наизглед баналног поетског језика, те без публике и њене повратне реакције Душко Трифуновић не види сврховитост свог стварања. Тиме постаје изузетак на песничкој сцени у другој половини XX века. Док песнички генији већма прибегавају затворености, интимном простору неопходном за стварање и препуштању да дело само од себе заживи и пронађе своју идеалну публику, Душко Трифуновић је песник који је из народа потекао и који се својим песничким изразом народу враћа. Уједно је то и једна константа у његовом стваралаштву. Потребама овог рада одговориће ипак збирке у којима се препознаје метафорично, алегорично поигравање са стварности, алузивно откривање културолошког, социолошког контекста и друштвено-историјског тренутка, објављиване у периоду од 1958. до 2005. године, односно од прве збирке *Златни куришум* (1958) до збирке *Велико спремање* (2005). Осим тих двеју збирки, и друге својим насловима помало парадоксално конструисаним упућују на положај људске јединке у свету послератних обнављања, али и поновног разарања услед развоја технократских тенденција.¹

Поезија Душка Трифуновића, дакле, више бива препозната са свог естрадног аспекта и као таква прихваћена више међу народом него књижевно-критичким светом. Ипак, о Трифуновићевој поезији писали су, између осталих, Стеван Тонтић, Бранко Миљковић, Предраг Палавистра, Светозар Кољевић, Радован Вучковић, тиме је на одређен начин валоризујући. Александар Петров, истичући отвореност ка модерним темама,

¹ За потребе овог рада у обзир су узете збирке које је објавила издавачка кућа *Прометеј* и *Радио Херц* у оквиру *Избраних дела* (1994): *Златни куришум*, *Венац и ланац*, *Шок соба*; затим поезија у избору Ивана Ловреновића *Победнички круг* (1987); *Тумач тираније и друге песме* (2016) – издање које је приредио и за које је разговор написао Стеван Тонтић; збирка *Слободни пад* (1987) и збирка *Велико спремање* (2005).

бриткост, хумор, жив говорни идиом у поезији Душка Трифуновића, указује да је таква особеност завредила пажњу млађих генерација више од поезије интелектуализма и херметичности (в. Петров 1975: 37).

Света Лукић (в. 1966: 102) је у тексту „Токови и струје у нашој данашњој књижевности” из 1965. године начинио типологију савремене југословенске поезије, узимајући у обзир три основне тенденције – традиционализам, поетско-фантастичну струју и интелектуализам или есејизам. Последњу у тој класификацији означио је као *најмлађу* генерацију која је стварала након 1960. године и види је као „директну побуну против херметичности, хипертрофираног интелектуализма и естетизирања”, *најмлађи*

„негују изразито комуникативну лирику, чак пуцају на естраду, кокетујући са њом и не једанпут јој се додворавајући. Али у исти мах, паралелно с тим, опседнути највише Бранком Миљковићем и његовом песничком авантуром, они би хтели да употребљавају технику аванграде од неосимболизма наовамо. Међутим, за то им недостаје и познавања заната, и стрпљења за рад на свом песничком усавршавању, и опште културе. Зато лако спадају на гране дилетантства и површног стихотворства.” (Лукић 1966: 125)

Поезија Душка Трифуновића обилује и народним фолклором, бајморфним елементима, гномским, пословичним исказима, са честим излетима ка приповедном језику, заодевена у специфичну херметичну структуру, иако ће у једном запису из 1966. објављеном у оквиру збирке *Венац и ланац* истаћи: „За мене је вода – вода, а ватра – ватра. Кад ја кажем: ОТКАКО ЈЕ БОГ ПОСТАО ЈА ПОСТОЈИМ онда је то буквално тако све док не проради твоја асоцијација, која је твој кључ, а ти њен катанац” (Трифуновић 1994б: 135). Метафоричност стихова пренета је тако на рецепијенте, мада би у обзир требало узети потенцијалну метафоричност исказа којима се песник служи са интенцијом ка дословном значењу.² Сродну идеју деценијама касније излаже Умберто Еко у *Границама тумачења*: „Метафорично тумачење настаје у интеракцији тумача и метафоричног текста, али исход тог тумачења допуштају како природа текста тако и општи оквири енциклопедијског знања у извесној култури, док у начелу оно нема никакве везе са интенцијом говорника” (Еко 2001: 151). У стиховима Душка Трифуновића нема интенције да се свака од пренесених слика растумачи, она је ту ради поигравања, да дочара фолклорни дух у

² О (не)метафоричности језичког израза у поезији Душка Трифуновића пише и Стеван Тонтић:

сам по себи он је далеко од сваке дословности, коју пјесник принципијелно – и утолико с пуним правом – захтјева од својих читалаца и тумача. Какву дословност можемо наћи у парадоксу и загонци, у тамним језичким играма, осим дословности саме те парадоксалности и загонетности? (Трифуновић 1987б: 10).

спрези са модерним тенденцијама, да онеобичи познато на начин да у свести читаоца онеобиченост почива у сталној потреби за растумачењем исказа који у бити нису подложни даљем мисаоном разлагању.³

2. Стајне тачке у поезији Душка Трифуновића

Песничка имагинација Душка Трифуновића дубоко је укореењена у свет из ког је потекао и ком целоживотно припада. Песме су у блиској вези са фолклором, али и са особитим индивидуалним печатом аутора, што афирмишу речи Бранка Миљковића посвећене том аутору: „Једино што треба учинити то је наћи себе у томе свету, препознати се, наћи своју стајну тачку, одредити своју припадност” (Трифунвић 1994а: 106). *Стајна тачка* Душка Трифуновића утемељује се још првом збирком *Златни куришум*. Издање из 1994. године почиње записом из 1955. године:

„Све се десило и ја сад ништа немам. Слободан сам. То значи да немам чак ни господара. Али ја видим да постоји слобода извана и слобода изнутра. Ево сад све могу, а нисам тако формиран; ја само знам да верујем и да се надам – то је све што ми је остало од бога и људи. Са богом мислим да знам како стоји, али људи су ми сумњиви. Нада је много, али нада је мени мало.” (Трифунвић 1994а: 5)

У том запису формирају се важне мотивско-тематске преокупације песника. Пише након Другог светског рата, у времену формирања социјалистички устројене државе, пише у складу са временом ком припада, али и са иронијским отклоном. Тематизује недавно проживљен рат, питања религијског карактера, али и питања љубави и женског тела. Јасно је одатле да поезија левитира између два пола – ероса и смрти. Таква је управо песма „Фани”, за коју аутор у једном интервјуу истиче: „Рачунам да од тада и пишем” (Јевтић 2003: 53). Њом реферише на једну епизоду из времена служења војног рока. Песма је изразито чулна, набој страсти који вибрира између Фани и ешалона је такав да: „Од стида се гола живица околу / Смоквиним листом покрила [...] све подрхтава / И брдо подрхтава и ешалон / Јер корак јаче поче” (Трифунвић 1994а: 6). Могла би се наслутити романтичарска фаталност, али као таква не опстаје у актуелном тренутку јер „Фани се не насмеши / Ал није ни пљунула” (Трифунвић 1994а: 6), али не услед сопствене узвишености и супериорности, већ услед стида који је обузима. Мисао о челној позицији у ешалону и отимању појуде од других за себе остварива је једину у сну у ком Фани још увек прола-

³ „могли бисмо можда рећи да је основна тајна Трифуновићевог успеха игра његових јавних и личних маски, игра у којој нам се велика песничка лукавства предстаљају с безазленошћу која плени на први поглед” (Кољевић 1978: 196).

зи, чија је изражајност мерљива временско-просторним одредницама. Аутопоетички исказ, али и подстрекачка снага песме разоткрива се већ на почетку Трифуновићевог стваралачког пута путем песме „Устрај као река”. У стиховима „и небо ће рањенички посртати / ако падне у таласе ма и реч” (Трифунвић 1994а: 8) апострофира се важност целовитости песме и сваке речи која је чини. Песма мора бити толико снажна да се симболички узвиси до неба ког би ранила њена потенцијална окрњеност, но чини се да је ту реч пре свега о субјективном доживљају творца песме него о објективном вредновању сопствене поезије. Извесно је, пак, да нису све песме Душка Трифуновића уједначеног квалитета, што је и препознато у рецепцији – Радован Вучковић (1961: 290) пише: „важнији је, како је примећено, општи утисак његовог песништва него квалитет појединачних песама”, сродно Вучковићу бележи и Светозар Кољевић (1978: 200): „утисак да ту има много више велике поезије него великих песама”.

Може се пратити развојни лук Трифуновићеве поезије комплементаран животном циклусу – од рођења до смрти – од *Златног куршума* до *Великог спремања*. Међу првима у збирци *Златни куршум* из 1958. године налази се песма „У свету верника и вероломника”. Њоме лирски субјект уводи читаоца у свој свет, који је и њему самом непознаница: „Је ли то уз рођење још једнога нашег? / Не знам то, / нити знам ћуд овдашњих паса” (Трифунвић 1994а: 10). Стиче се утисак да слику читалац формира непосредно након самог извештача. Атмосфера у песми је тескобна и мрачна, али се хоризонт ишчекивања изневерава у моменту када на крају песник и читалац долазе до спознаје: „Пре да се неко неважан родио...” (Трифунвић 1994а: 11). У изврнутом раблеовском, а Трифуновићевом свету изједначава се тишина рођења неког неважног са тишином која означава смрт неког значајног појединца. У тој песми се сусрећемо и са коментарима у заградама којима Душко Трифуновић уводи у своју поезију говор улице, савремени, жив језик. *Чист зрак* је песма која својом целовитошћу преноси мисао радника и одсликва анагажовану црту тог песништва, описани брат је „тешка индустрија”, „фундамент” (в. Трифуновић 1994б: 139); на другом месту смех је „сиротињски коцкасти надражај” (в. Трифуновић 1994б: 144), док у песми *У се на се и уза се* у форми набрајања и благосиљања систематизује најважније ствари у животу сељака, између осталог и прижељкивање смрти у сну – „омркнем а не осванем” (в. Трифуновић 1994б: 61). Душко Трифуновић осећа живот обичног човека и не либи се да о томе пева. Из *Јетких приповедака* као једна од успелијих могла би бити издвојена песма „Госпођа историја” у којој је опевано на који начин историјски механизми занемарују обичне људе, људе са маргине – историја их не памти и протиче мимо њих.

Зоран Мишић је наспрам поезије „лаког и нежног штимунга” поставио модерну поетску мисао Васка Попе и Миодрaга Павловића, који осим отклона од романтичарског начина певања, у поезију средине двадесетог века уносе динамизам и другачији однос према традицији. Између осталог, у *Краткој историји српске књижевности* Јован Деретић ће као значајну одлику Павловићевог стваралаштва истаћи продирање предмета и установа савремене потрошачке цивилизације, које симболише дехуманизацију и растројство савременог света насупрот времену неолита и средњег века као спокојним тренуцима у историји цивилизације.⁴ На том трагу може се пратити и стваралаштво Душка Трифуновића, али само донекле. У поезији су јасно уочљиви дискурси времена ком песник припада, што кроз говорни и језик бирократије, што кроз трагање за балансом у изразу у који је неумитно уплетена стварност. Стога песник у *Летким приповеткама*, које су и нека врста Трифуновићевог стваралачког манифеста, бележи: „Треба открити тачку у којој спава / равнотежа и пробудити је” (Трифуновић 1994б: 7), али и: „не сме да превагне / ово привремено бављење лепотом / и летом” (Трифуновић 1994б: 27). Наведени цитати не само да указују на који се начин из антике познати појмови *ентузијазма* и *техне* мире у поезији Душка Трифуновића, него упућују и на равнотежу када је реч о ангажованости те поезије у специфичном друштвено-политичком моменту тадашње југословенске државе на половини двадесетог века.

Душко Трифуновић од својих поетских почетака пева о тзв. малим људима, обичном човеку, људима занатлијама и радницима којима је и сам припадао, па и онда када се окренуо академском и уметничком позиву. У песми *Ход малих* упућује се на порекло тих људских јединки, чије заједништво произилази као усуд тешке судбине, никако као истинска потреба за сједињавањем: „Из иловаче скореле никли / крути / само северу окренути / никада лицем сунцу” (Трифуновић 1994а: 12), да би се повест наставила у песми *Уже*, у стиховима који указују на антиповесну природу сваког њиховог делања: „О нама звезде баш ништа не знају / и каква су поган неће ни сазнати” (Трифуновић 1994а: 13). Ипак, делање – метафорично привезивање једног дана за други у значењу везивања краја с крајем – постаје нужност, премда смисленост зависи од туђе интерпретације сврховитости њиховог чина. Надаље, песме *Знам зашто* и *Велики крај* могу се посматрати у својој дијалогичности – песнички субјект поседује свест о свом положају, лирски развија већ поменуте мотиве из записа о слободи, нади и свести о себи. Међутим, ако је потреба за бегом оправдана *знањем зашто*, *Велики крај* доноси једну спокојност у равнодушности,

⁴ https://www.rastko.rs/knjizevnost/jderetic_knjiz/jderetic-knjiz_12.html

помиреност: „одавде се никуда не може. / И не жели” (Трифунувић 1994а: 17). *Златни куршум* доноси једну романтичарску наивност неуклопљеног субјекта у токове стварности: „Само би чупањем душе мама / могли да нас спасе” пише у песми *Богослужје* (Трифунувић 1994а: 35). Како запажа Предраг Палавестра (2012: 230) „функција песничке речи преноси се изван песме, у спољашњу сферу њеног деловања, где јој је одређена педагошка и моралистичка улога да буде глас човечности, хуманости и слободе”, што је карактеристично за прву фазу Трифуновићевог писања, све до збирке *Буквално тако* (1968), у којој према речима Предрага Палавестре (2012: 230) песник „врши неку врсту стваралачке ревизије свог песништва и одбацује тривијалну мелодрамску површност неосмишљеног праведничког бунта, у коме је, поред трагичних стрепњи од деперсонализације технократског друштва, било и субјективног неповерења традиционалне психологије пред искушењима модерног света”.

Наспрам спонтаног и директног саопштавања мисли која је по својој природи ангажована, на пиједестал долази мисао о ангажованости путем само песничког обликовања и која је лишена сентименталистичких тежњи. Стога, у *Шок соби*, ослобођен те удворничке патетике, објављује: „Ти / може бити / плачеш нада мном / али ја сам виолинист / и све доживљавам с погледом у страну” (Трифунувић 1994в: 15). Песничка самосвест је присутна у свим развојним фазама Трифуновићевог стваралаштва: од песме *Сласт и трепет* из 1961. године када пише: „Али ја морам остати при свести / проћи ће мене ово / а доћи оно / кад свако за своје речи одговара / Зато ми крила сабљасто свита / унутра расту / а вани ја им не дам” (Трифунувић 1994б: 28), па до *Великог спремања*: „Моја снага је мала а ни жеља није много већа” (Трифунувић 2005: 49). Новица Петковић (1968: 8), указујући на значај језика као обликотворног принципа у уметничком стварању, бележи: „Из језика се песнику отвара и затвара видик, и мимо његове воље”. Радничка средина, социјалистички устројено друштво, војна служба, изостанак већег степена формалног образовања – фактори су који су усмерили поетско опредељење Душка Трифуновића. Довели су га до сопствене спасоносне формуле, како је Зоран Мишић (1963а: 21) означавао песничку самосвојност: „оставити се трагања за формулама и поћи у потраги за својом личношћу, затуреном под толиким наслагама формула, крилатица и шема. Треба повратити изгубљени сјај појму искренности, који је малограђанска романтика бесправно присвојила и злоупотребила”. У својој песничкој формули Трифуновић доноси осим говорног идиома и језик бирократије кроз својеврсни триптих сачињен од песама *Молба*, *Жалба* и *Решење*. Апсурдност административних пе-

рипетија улази у поезију која жели ослобођење од *вештачке несреће и модерних скандала* (в. Трифуновић 1994б: 71) да би се занимала „само судбином капи / које се умно сналазе / да себи пронађу реку” (Трифуновић 1994б: 72). Иако Стеван Тонтић у таквом начину писања види опасност од „превеликог актуелизирања поетског говора” (Трифуновић 1994б: 83), јасно се уочава потреба песника за сопственим изразом и одбијање подилажењу актуелним обрасцима, премда „Бакљу усамљен носи још само паликућа” (Трифуновић 1994б: 74). Песник премда у народу прихваћен, у свом стварању и потреби за оригиналношћу је усамљен, стога не чуди што у основи бајка о три брата у Трифуновићевој реактуелизацији апострофира најмлађег брата као миљеника и јунака: „он највише личи на нас, на нашу жељу пред животом, он је наш представник, да није њега нико од наших не би ништа постигао, одбачен посрамљен... али једини који има тајну моћ” (Трифуновић 1994а: 89). Тајна моћ почива у детињству обележеном усменим причама, која је уједно песникова разликовна моћ наспрам браће. Моћ је уједно и усуд најмлађег брата, који тешко подноси деобу имовине са браћом услед сагрешења предака, што баладичну тужаљку Душка Трифуновића трансформише – како бележи Тонтић – у алегоријску кантилену о рушењу легенде о тројици срећне и сложне браће (в. Трифуновић 2016: 230).

У *Часној доколици* предочено је порекло песничких слика, дубока повезаност са баштином, али и спрега пред тиранијом коју треба растумачити:

Овај нож?
то је поклон мога брата
хамајлија за кроз свет.

Ово светло?
то је оца мога душа
која гори
јер се каје.

Овај сат?
то су речи моје мајке
исте речи исте речи исте речи
да се чувам да се чувам
да сам стално на опрезу... (Трифуновић 1994б: 99)

За то време лирски субјект „личи[м] / на ту реку / која тече / куда мора” (Трифуновић 1994б: 102), тиме сугеришући читаоцу да могућно задржава самосвојност, док дословност поставља за кључни сегмент

песничке варке. Сродна литераризација мисли о дословности поетског израза препознаје се и у песми *Сасвим плава* (в. Трифуновић 1994б: 65).

3. Позиција песника у времену хајке

У песми *Факир на ломачи* дата је метафорична слика песника као неког ко је „немоћна бивша свемоћ” (Трифунувић 1994а: 24), којим доминира осећај резигнираности, а сам тренутак заноса убрзо бива нарушен свешћу о смрти:

А јуче сам уз смех
чипкаст ко пролећна магла
надрастао теме
и хтео небо у чвор да завежем.

Али свеједно
и онако ће ми кроз кости порасти
буника нека
кад умрем на зараванку крај реке (Трифунувић 1994а: 25).

У заградама те песме налазе се коментари који саопштавају нешто више о узроцима готово циркузантског положаја песника: „Не чује песму свако / јер није сваком овако” (Трифунувић 1994а: 24). У послератној епохи којом доминира разумењеност стваралачких тенденција наспрам некадашњих тоталитета поетичких начела, природно је да се таква стваралачка кохеренција и целовитост не може очекивати. Отуда, када се песник нађе међу светом са којим не дели заједничко искуство и погледе, стваралачке импулсе, јавља се неразумевање и осећај инфериорности. У стиховима из прве збирке: „Хоћу да будем човеколик / и кад ми изврате кожу / знам зашто / можда баш знам и шта сам / али ћутим” (Трифунувић 1994а: 16) приметна је свест о значају (не)изговореног, тако карактеристична за поезију Душка Трифуновића. Уједно је то дакле, изузев опреза услед свести о тежини „неадекватног” стиха, имплицитни Трифуновићев став о писању као аполонијском, свесном чину науштрб писању као дионизијском, стихијском налету или аутоматском чину. Иако се чини да би се тешко у случају Трифуновићеве поетике могло говорити о разликовању ауторске свести и свести лирског субјекта, у више наврата читаоцу је стављено до знања кроз метафоре циркузантског деловања да постоји некаква маска. У песми *Бреза* из збирке *Златни куршум*, песник најављује свој улазак у свет поезије, уз неизбежан иронијски обрт као заштитно начело поетике: „а хтео сам да се види / како чврсто држим ланац у рукама / А можда

би они гледајући отуд / кроз слику ланца видели мене / како се спремам да идем у циркус” (Трифунуовић 1994а: 3).⁵ На делу је приказан песник као „немоћна бивша свемоћ”, ког је, приметно у збирци *Венац и ланац* у песми *Био дошао*: „Довело [ме моје] срце неписмено / пред врата ова са натписом златним” (Трифунуовић 1994б: 19). На та врата песник улази са маском субјекта који пева уравнотежено, са свесном задршком – „и када све то пукне / без икаквог праска / човека бити неће / остаће само маска” (Трифунуовић 2005: 19), забележиће у *Великом спремању* – но деценијама раније у песми *Венац и ланац* упозориће: „и кад све о мени сазнаш / остаће само венац скован од мојих предрасуда” (Трифунуовић 1994б: 18). Наратив о постојању маске, „ја” створеног по потреби, како у животу тако и у поезији, доследан је од поетских почетака до завршетка. Ипак, имагинација је опсежног замаха, толико да измишљени свет превазилази творца: „и толиког те стварам / да живим ко ситна мрља / у хладовини твојој” (Трифунуовић 1994б: 32).

Једна од важнијих улога песника која бива истакнута кроз поетски опус Душка Трифунуовића јесте да је песник заправо *тумач тираније*, а извесност тврдње афирмише и употреба те синтагме за наслов једне од збирки. Тиранија се јавља као метафора за свет, за окружење, она је литераризација мотива рада укорењеног у народску свест као нужност опстанка, али и персонификовање егзистенцијалне људске активности. У краткој форми дата је песма *Тумач тираније* (в. Трифунуовић 1994б: 138), са двоструко алузивним карактером – *тумач тираније* може бити сам лирски субјект, али уједно песма може послужити и као упутство читаоцу. Тумач тираније је песник чије рецептивно искуство у другом степену преноса долази до читаоца, истакнута је важност *студеног срца* ради адекватног тумачења тираније. Такви стихови сведоче и став песника према импресионистичкој критици.

⁵ У полемички однос наспрам истакнутих стихова могла би се поставити песма из збирке *Слободни пад*:

Ми смо открили смешну страну радости:

Чим се нека животиња
усправи на задње ноге
спотиче се и пропиње

човек жури с њом у циркус
да се смеје том напору животиње
да му личи (Трифунуовић 1987: 14)

Могућно да би се на том месту могла препознати и позиција песника у напору за прихватањем и доживљај у сусрету са признатим светом и публиком.

Мотив хајке, истакнут у наслову овог поглавља, није случајан. Иако најчешће није конкретизована, хајка је један од узрока nelaгодне позиције лирског субјекта. *Хајка* са једне и *тиранија* са друге стране одређују његову позицију истовременог *стајања у средини и бивања по страни* (в. Трифуновић 1994б: 13). Тиранија и хајка као две угрожавајуће категорије по свако биће алудирају управо на прогон и дестабилизацију субјекта који је њима оптерећен. Песма *Предност на вечност* из збирке *Златни куршум* доноси преглед ситуације у којој превладава мноштво – „јер спремали смо се да умремо мали / па све велике преувеличавали” (Трифуновић 1994а: 26). Међутим, када дође до бега субјект је сам: „И опет бежим / из избе своје прогнан хајком неком / и тражим неког сунцоликог у тами” (Трифуновић 1994а: 27). Хајка је неодређена, човек није сигуран ни у свом простору ни у окружењу људи *спремних да умру мали*. На крају, спознаја је антрополошка и прожета идејом о слободној вољи – човек је господар своје природе и опхођења јер „људи када би хтели / могли би бити прави” (Трифуновић 1994а: 27); лирски субјект испољава тежњу за повратком: „Јер преобраћен бих хтео да се вратим / са овог пута / куда ме прогони хајка” (Трифуновић 1994а: 104). Хајка није само слика физичког односа гониоца и гоњеног, она је и стање ума: „Колико човек памти толико ужас траје” (Трифуновић 1994в: 44). На више места у својој поезији Душко Трифуновић реферише на однос према Богу услед проживљених и виђених ужаса. Услед неразумевања улоге Бога у свету у ком је страдање могуће, долази до инверзије познатог, те снајпер постаје као „божје око” (Трифуновић 1994в: 29). Гради се гротескни алегоријски приказ авиона који скачу преко кукурузишта „на љуљашкама / на дугим штакама за њим” (Трифуновић 1994в: 45), док се истовремено успоставља снажан иронијски обојен контраст између молитве и Бога који „уопште се није мешао у то / што ликује човек над човеком” (Трифуновић 1994в: 45). Немешање је репетитивног карактера (в. Исто: 48), али и трагични усуд људске природе: „Онда смо мењали зубе / мењали веру / мењали губилишта” (Трифуновић 1994в: 48). На крају – у *Великом спремању* – хајка постаје сама себи сврха, али лирски субјект замењује улогу са својим гониоцима, односно сам постаје *субјект*, онај који управља радњом: „Бежим / само да заморим гониоце” (Трифуновић 2005: 39). Бег више није уједно и тежња за преобраћењем, хајка губи од свог исконског карактера; у таквом поретку ствари кретање постаје само себи циљ, као и сталан осећај угрожености, егзистенцијалне несигурности – „нови брег, а стари стег” (Трифуновић 1994б: 23), записаће у песми „За брдима брдовито”, тако се придруживши доминантној мисли са средине ХХ века о немогућности смираја. У песми *Спасавај се* уочљиво

је да *тиранија* и *хајка* нису узроковане конкретним дешавањима, већ да је осећање угрожености и прогона праисконско стање, нешто са чиме се лирски субјект родио: „Откако је бог постао / његове су маније / припремале за ме оклоп / за ме опну / за ме оков тираније” (Трифунровић 1994б: 151).⁶ Као што је тиранија усађена и надређена песниковом бићу, варљива је и самосвојност лирског субјекта који се безуспешно отима уласку жене у песму, односно у унутрашњи свет окарактерисан синтагмом из наслова песме *Злоба божија* (в. Трифунровић 1994б: 124).⁷

4. О *Шок соби*, *Елдораду* и назнакама *Великог спремања*

Какав је однос живота и смрти у песничкој мисли Душка Трифунровића? Пратећи генезу његовог стваралаштва, ти мотиви се могу довести у спрегу са песниковим схватањем појма наде. У *Јетким приповеткама* налази се запис из 1962. године у ком се сумња поистовећује са надом: „у питању је само душа посматрача / његова потреба и његова снага” (Трифунровић 1994б: 44). *Венац и ланац* у оквиру којег се налазе *Јетке приповетке*, *Тумач тираније* и *Статистика*, доноси помиреност са позицијом скептичног песника, но песника ког карактерише тежња ка сумирању живота и света којим је окружен. Уочљива је сумња – нада усмерена ка самом стваралачком чину. Нада је одржавајућа нит, јер „Велико спремање / почиње кад више нема наде” (Трифунровић 2005: 32). Зачетак такве помиредрбене мисли, уједно и прекратничке, доноси стих из *Шок-собе*: „Све што није прошло / више нема наде да ће икад проћи” (Трифунровић 1994в: 20).

Осим односа живот – смрт или ти нада – губитак наде, поезија Душка Трифунровића у свом тоталитету сачињена је од антитетских релација. Једна од њих успоставља се између *Бабове рђаве баштине* и *Шок собе*. Значајним уделом Трифунровићева поезија полемише са традицијом и наслеђем као конститутивним елементима идентитета. Однос према наслеђу је критички, оно је неизоставно али не и искључиво позитивно вредновано,

⁶ О ношењу са наслеђеним греховима Трифунровић пише и у песми *Судбоносни дечаци*, поново литераризујући оца као рђавог баштиника: „Ми смо имали једног родитеља / једног несретника / који је за нас све патње патио / а ми то испаштамо / и он нам се чини сасвим непотребан / и његове патње сасвим непотребне...” (Трифунровић 1994б: 110).

⁷ Песма *Злоба божија* показује сличности са песмом *Ловца* Васка Попе услед поетског обличења загонетке.

утиче на самосвест песника чија се поетика перципира као дистинктивна.⁸ На аутопоетичку одређеност упућује и песма „Решеност”, испоставља се да су песме јетке приповетке: „уз тело моје гамижу ка врату” (Трифуновић 1994б: 45), док јеткост долази као наследни материјал: „Не иде са мном тако / друкчије је с нама који нисмо деда имали / отац нам био тужан / ходао бос и распојасан / и био кратка века” (Трифуновић 1994б: 45). У стиховима је представљен и разликовни потенцијал песника, услед ког се не уклапа у постојеће поетичке обрасце, већ са више или мање успеха изграђује сопствену поетику. Део поетике постаје и одрицање од оца, имплицитно и наслеђа, у песмама садржаним под насловом *Шок соба*, која се јавља као последица процеса спознаје: „Кад ништа није свето / одричем се старих Словена / и њихове растегљиве географије” (Трифуновић 1994в: 15) – испоставља се да у познатом свету ништа није свето, чак ни херојство, а да је плач приватни чин; та спознаја би могла бити и Трифуновићев одговор на традицију романтичара и настављача и уопште литераризацију суза у поезији.⁹ У поеми *Елдорадо* тражи своју бисер од магле (в. Трифуновић 1994б: 79), да би у *Шок соби* речима „Ти си у мојој магли” (Трифуновић 1994в: 169) признао да је магла илилити имагинарни песнички свет пронађен. У таквом свету бригу не испољава патетиком, са својим плачем песник се поиграва, видљиво је то на примеру следећих стихови: „Мама / то је име наше прве болести / и нашег првог страха // Шта ја имам с тиме / што мама станује поред фабрике експлозива / у којој рукују високооктанским дестилатом” (Трифуновић 1994в: 16).

Песник је настојао да опева *Елдорадо*, јер „то је наша порушена земља која ће обновом и доградњом, нашом, јЕ Л, ДОРАДОМ – постати златна” (Трифуновић 1994а: 78), међутим испоставља се да таква земља не постоји, барем не за њега, те закључује: „И пошто тебе још једанпут нема / ни мене више за те нема / земљо злата” (Трифуновић 1994а: 83). Наместо опевавања златне земље, опеваће онај постојани – сопствени свет. Тај свет Душко Трифуновић изградиће по угледу на романтичаре, посезањем за народним језиком као литерарном инспирацијом, народним причама и говором, епским песмама обликоваће свој песнички идентитет. На почетку бунтован да би кроз *Венац и ланац* успоставио примирје са светом и самим собом, дао темеље свом песничком дискурсу, а у *Шок*

⁸ „Трифуновић говори искључиво из свог унутарњег бића и властитог искуства и вредност његовог писања је у изворности поетског говора” (Вучковић 1981: 290–291).

⁹ Полемика са романтичарском традицијом певања остварује се и путем песме „Еуфорија” из збирке *Слободни пад*: „Кукавица је једина птица / која зна да пева на нашем језику” (Трифуновић 1987а: 70), пише Трифуновић, поставивши је наспрам некадашњег славуја.

соби дао преглед унутрашњих стања човека – *Хомо паникуса* и уопште стваралаштва као сплета литерарних и ванлитерарних путева. У *Епитафу* себе ће окарактерисати као *ово*, што може функционисати као сумирање свега изреченог у *Шок соби*. Метафора шок собе за човека није случајна, на почетку лирски субјект каже „Шок-соба је годинама била празна / и чекала / Сад смо у њој на окупу” (Трифунуовић 1994в: 12), она је манифест Трифунуовићевог песништва и полемика са баштином опеваном у *Златном куришуму*. Наспрам ума и срца, песник поставља плућа – „радар за контакт са светом” (Трифунуовић 1994в: 66). У *Шок соби* песник открива и свој положај, односно експресионистичку позицију из које је почео да пева: „Гле мога живота како се понаша / Мислећи на то опет / описујем тренутак / кад сам устао из топлог / да артикулишем крик” (Трифунуовић 1994в: 65). На другом месту ће, пак, рећи да је сишао са неба, а да нема сврхе трагати за аутентичношћу његове позиције показују стихови посвећени нихилистима: „Све је релативно дакле / и служи само за чисто одушевљење” (Трифунуовић 1994в: 20).

Иако је *Шок соба* могла бити усмеравајућег карактера и одредити даљи ток Трифунуовићевог стваралаштва у светлу јетког поимања стварности, до таквог радикализовања песничког дара не долази – Душко Трифунуовић се окреће писању књига за читање и певање, односно на пиједестал поставља естрадну линију стваралаштва. На том прелазу налази се и збирка *Слободни пад*, вероватно као најумеренији и најусклађенији Трифунуовићев песнички програм, у ком зашавши и до митског посредује положај песника и залог који за славу даје. У том левитирању током слободног пада, у избегавању крајности и ослобођености од морања – „Мораш да будеш песник / не мораш бити јак / других правила нема” (в. Трифунуовић 1987а: 6) – ослобађа се јединствени глас Душка Трифунуовића. Могућно је да је такав скори обрт песник најавио још у песми *Анатема* у којој Стеван Тонтић запажа судбинску интонацију Трифунуовићеве поезије (в. Исто 1994б: 117), односно заокрет ка љубавној поезији – *асонанци живчаног система* (Трифунуовић 1987а: 120).¹⁰ Ипак, на основу досад истакнутог, Трифунуовићеве најуспелије стихове карактерише преплет „тешког” животног материјала и лирике нежног штимунга, од које је чини се хтео (ако и то није варка!), али није успео побећи:

¹⁰ О том метафоричном преузимању простора поезије од стране ученица *Више девојачке школе* пише у песми *Часна доколица* (в. Трифунуовић 1994б: 101), али опевавању љубавне тематике придружује и неизбежан мотив љубоморе, на пример у стиховима песме „Тешка болест”: „ја хоћу твоје мисли / ја хоћу да уништим задњу кап / у твојој тајној капилари / где се крије / повремено сан о њему / о детињству / и слободи” (Трифунуовић 1994б: 116).

свестан био своје лакогоривости
а сав спреман
да од мртвог праживота
срж резервне ватре створим
за нужност
кад дође хладни дан

Спреман да нас двоје поправимо свет

А ти имаш цвет у глави
грађевино
цвет у глави цвет у цвету (Трифуновић 1987а: 63).

Тако успостављен амалгам уједно је и вредност Трифуновићеве поетике, не увек уједначеног квалитета. „Ако ниси у своме времену, свеједно је да ли певаш о переци или локомотиви: нико те неће слушати” записао је Зоран Мишић (1963б: 10) речи које у коначници, на фону слушаности и осећања савременог тренутка, могу описати и стваралаштво Душка Трифуновића.

ИЗВОРИ

- Трифуновић 1987а: Душко Трифуновић, *Слободни пад*. Београд: Бигз.
Трифуновић 1987б: Душко Трифуновић, *Победнички круг*. Сарајево: Свјетлост.
Трифуновић 1994а: Душко Трифуновић, *Златни куршум*. Нови Сад: Прометеј.
Трифуновић 1994б: Душко Трифуновић, *Венац и ланац*. Нови Сад: Прометеј.
Трифуновић 1994в: Душко Трифуновић, *Шок соба*. Нови Сад: Прометеј.
Трифуновић 2016: Душко Трифуновић, *Тумач тираније и друге песме*. Београд: Службени гласник.
Трифуновић 2005: Duško Trifunović, *Veliko spremanje*. Novi Sad: Stylos.

ЛИТЕРАТУРА

- Вучковић 1981: Radovan Vučković, Poetsko-ironične priče Duška Trifunovića, *Problemi, pisci i dela IV* (o posleratnoj bosanskohercegovačkoj književnosti). Sarajevo: Svjetlost, 290–298.
Еко 2001: Umberto Eco. *Granice tumačenja*. Београд: Paidea.
Јевтић 2003: Милош Јевтић, *Мајсторат Душка Трифуновића*. Београд: Београдска књига Беосинг.

Кољевић 1977: Светозар Кољевић, Трпка реч Душка Трифуновића, *Путеви речи*. Сарајево: Свјетлост, 195–206.

Лукић 1966: Света Лукић, Токови и струје у нашој данашњој књижевности у: Ј. Христић (ур.), *Савремена поезија*. Београд: Нолит, 102–131.

Мишић 1963а: Зоран Мишић, *Песничко искуство*. Београд: Нолит.

Мишић 1963б: Зоран Мишић, *Искушења поезије*. Београд: Нолит.

Палавестра 2012: Предраг Палавестра, *Послератна српска књижевност 1945–1970 и њена историја*. Београд: Службени гласник.

Петковић 1968: Novica Petković, *Artikulacija pesme*. Sarajevo: Svjetlost.

Петров 1975: Aleksandar Petrov, *Poezija jugoslovenskih naroda 1945–1975*, *Delo*, knj. XXI, god. XXI, br. 1, 1–62.

Деретић, Јован. *Кратка историја српске књижевности*, https://www.rastko.rs/knjizevnost/jderetic_knjiz/jderetic-knjiz_12.html, 20. 6. 2023.

Dragana M. Jovanović

DUŠKO TRIFUNOVIĆ'S POETRY: FROM ZLATNI KURŠUM TO VELIKO SPREMANJE

Summary

The paper analyzes the poetic features of Duško Trifunović's poetry within the corpus of his books of poetry published from 1958 to 2005. Into account will be taken the poems that were not written primarily for melodic accompaniment, by which Duško Trifunović is recognized in the public, but which also contain a variety show the trait of being accessible to the audience and communicating with it. One of the goals of this paper was to recognize the features that bring Trifunović's poetry closer to the reading audience and wider folklore but also to pinpoint those characteristics that close the gap between the poetry and the socio-historical context in which the poet lived and worked. The gnomic verse, the aphoristic, proverbial character of the poems, the strong ironic distancing, and the metaphorical nature of the poetic motifs – these are characteristics that contribute to the quality of that poetry and make it worthy of critical attention. The subjects of consideration in this paper are also the poet's position, the motives of persecution and tyranny as the backbone of the poetic world which Trifunović creates, and the constant play with the reader's perception and reception. Looking back at the critical reception of his poetry, the paper aims to contribute to previous interpretations and valorize the poetry of a modern poet with a specific voice in the second half of the 20th century.

Key words: Dusko Trifunović, heritage, motives of tyranny and persecution, the position of the poet.

Немања З. Каровић*

Универзитет у Београду

Факултет за образовање учитеља и васпитача

Оригинални научни рад

Примљен: 12. 09. 2023.

Прихваћен: 14. 11. 2023.

СЛОВЕНСКА ТУГА И РАНИ ПОЕТИЧКИ ИДЕАЛИ (О „ТРАЖЕЊУ РЕЧИ” ЉУБОМИРА СИМОВИЋА)

У раду се најпре испитују поетички утицаји Милоша Црњанског и других модернистичких песника на рану поезију Љубомира Симовића. Посебна интерпретативна пажња посвећена је анализи аутопоетичких значења песме „Тражење речи”. Тумачењем ове лирске творевине настојали смо да истражимо порекло поетичких идеја на којима Симовић темељи своје разумевање односа између језика и стварности.

Кључне речи: *Словенске елџије*, Милош Црњански, модернизам, поетска самосвест, драма неизрецивости.

Светлост и сенке Милоша Црњанског

Када је 1958. године, прегнућем Клуба ужичких студената, дакле ван оквира водећих књижевних центара и без помоћи великих издавачких предузећа тога времена, објављена прва књига Љубомира Симовића – танка и скромно уређена свешчица *Словенских елџија* – књижевнокритичка јавност ју је дочекала махом позитивним оценама.¹ Критичари су, разуме се, на различите начине приступали просуђивању садржаја ове збирке, али им је заједнички утисак био да поједине песме у савремени књижевни тренутак уносе незанемарљив импулс својеврсне поетске свежине и

* nemanja.karovic@uf.bg.ac.rs

¹ Пишући 1962. године критички приказ Симовићеве друге збирке – *Веселих гробова* (1961), Милосав Мирковић узгредно напомиње да је реч о песнику о којем се „данас са разложним симпатијама говори у књижевним круговима и књижевној штампи уопште” (1966: 413).

здравља, јер су у њима стилизоване: „жеља за животом” (Б. П. 1958: 4), „жудња за физички радосним и једноставним животом” (Егерић 1958: [13]), „детињска раздраганост пред стварима и животним облицима” (Егерић 1959: 12), „осећање једне здраве и тако путене љубави” (Бећковић 1959: 392). Ваља приметити и то да су издвојеним интерпретативним нагласцима обележене управо оне одлике раног Симовићевог певања којима се овај песник, како увиђају тадашњи критичари, удаљавао од устаљених и маниристичком употребом истрошених појава савремене поезије и уметнички рђавих преокупација његових вршњака, то јест од: „ламентација, тенденциозне хераклитовске помрчине”, „анемичне и урбанизоване градске поезије, претежно церебралне и кабалистичке” (Егерић 1959: 12), као и „ритмике празнозвучећих стихова” (Милосављевић 1959: 6).

У *Словенским елегијама*, и то више но у ма којој другој збирци Љубомира Симовића, иоле пажљив читалац час мутно наслуђује, а час јасно осећа како се упоредо са основним, младалачким и још увек недовољно поетички стабилним лирским гласом студента из Ужица, јавља на различите начине призвани глас и једног другог, великог али у послератном периоду идеолошки проказаног писца – Милоша Црњанског. Када већ у првој целини почетне шестоделне песме „Лето” уследи полустих: „и зорњаче се смрквају” (Симовић 1958: 7), у читалачкој свести нужно се рађа осећање да се у том часу не сусреће само са упечатљивим поетским мотивом ране Симовићеве лирике, већ и са једном нарочитом, стилско-поетички маркираном речју. Зорњача, још од *Дневника о Чарнојевићу* (1921), а посебно од гласовитог стиха из поеме „Србија” (1925): „У Србији, зорњачу тражим” (Црњански 2008а: 88), па све до последњег поетског остварења (написаног пре, али објављеног након *Словенских елегија*) – „Ламента над Београдом” (1956/1962), представља један од тежишних и семантички најкомплекснијих симбола укупног стваралаштва Милоша Црњанског, те и једно од централних и изузетно знаковитих обележја његовог уметничког погледа на свет. Због тога је поменути Симовићевим полустихом, иако овлашно, мада не и неосетно, побуђена очигледна асоцијација на водећег писца српске авангарде.

Да се ова ненаметљива алузија није јавила ни случајно ни нехотице, потврђује катрен петог дела „Лета”: „о њено име свето слово / бачено у овај шумни дим / изједначава се са свим што видим / и сан и смрт и стражилово” (Симовић 1958: 11), у којем, сасвим непосредно, лирски субјект свесно евоцира, с једне стране, чувени фрушкогорски простор, а са друге, путањом неизоставне књижевноисторијске асоцијације, поетско и поетичко знамење Милоша Црњанског – поему „Стражилово”. Међутим, овим

стиховима није само декларативно отпослат интертекстуални импулс ка познатој поеми, већ су и благим потезом у поље имплицитних значења дискретно уписане контуре кључног стражиловског песничког поступка. Наиме, као што су у поетској визији Милоша Црњанског тоскански крајолик и река Арно надвладани живим сећањем на фрушкогорске пејзаже и лепоту Дунава, над којима повремено залебди лелујава сен Бранка Радичевића, тако се и у Симовићевом лирском доживљају оно што субјект пред собом види и што му је, иако топонимски није конкретније одређено, у опажајном смислу *близу*, укршта и стапа са оним што му је физички далеко, али у осећајном значењу *блиско* – дакле са Стражиловом као чињеницом како животног тако и литерарног искуства. Управо у том лирском прожимању животних садржаја са књижевним чиниоцима, односно у амалгамисању егзистенцијалног и естетског искуства, може се осетити пулсирање једног еминентно романтичарског поетичког настојања.

У овој збирци се надаље могу препознати многи и на различите начине обзнањени стражиловски поетички нагласци. Уочавају се, рецимо, у директној алузивности наслова „Јутро на Стражилову”; у *луталачки* стилизованом кретању лирског субјекта песме „Вредност промене”: „Лутам, жељан очинства” (1958: 32); у Одисејевој лирској реплици из „Касног лета: „Ја витак / у пену лежем” (1958: 17); потом у завичајној тематици „Повратка завичају”; или, пре свега, у преовлађујућем типу осећајности, у којем се на подлози изразите чулне истанчаности узастопно смењују дионизијска и елегијска расположења, виталистичке егзалтације и сетна сабраност мисли о смрти.

Није неопходан велики интерпретативни труд да би се уочила и друга, чак многобројна, места Симовићевих *Словенских елегија*, која су, мање или више упадљиво, осенчена поетичким ликом Милоша Црњанског. Такви су, рецимо, стихови песме „Стена”: „онога лишћа што прво почне да жути / напићемо се тихо као млека” (1958: 15), којима је карактеристичним сплетом мотива и одабраним типом поређења, дакле евидентним покретом својеврсне поетске мимикрије, опонашана препознатљива осећајност песника *Лирике Итаке*; или наслов „Панонске песме”, коме је додата експлицитна назнака поетичког подражавања: „По Милошу Црњанском”. У другој строфи ове песме сугерисани љубавни сусрет смештен је у окриље панонског пејзажа и угодни ноћни сеоски амбијент, чиме се раскрива доживљај властите позиције унутар ширег плана природе, који врхуни у неприкривеном одјеку суматраистичке идеје о чудној и тајновитој повезаности међусобно удаљених тачака земнога шара: „Лежимо у чулавом пласту / усред равнице усред неба у тами / и мислимо како сад неко негде у граду на / Ками / спава” (Симовић 1958: 29).

Завршница „Панонске песме”, међутим, открива и то да је носилац овог непосреднијег доживљаја природе и суматраистичког осећања света, заправо, стари Словен: „О жено легла у стоговља жута / што ли ми дрхтиш у планини плавој / – запева стари Словен и заћута” (Симовић 1958: 29). Смисао наведених стихова, нарочито у дотицају са значењем наслова збирке, експлицитно поручује да је *мекоћа* словенског сензибилитета положена у поетичку основицу прве књиге Љубомира Симовића. Иако би се Симовићев словенски сентимент, на први поглед, могао разумети и као самоникла поетичка појава, чињеница да се управо у песми уз чији наслов стоји назнака „По Милошу Црњанском” семантички сплићу суматраизам и стари Словен ипак не може бити случајна и лишена интерпретативне знаковитости. Околност да је у есеју из 1960. године, Симовић Црњанског назвао „иланчанским Словеном” (Симовић 1960: 2), указује да је у њему пребивала извесна осетљивост за словенофилску потку Црњансковог погледа на свет, изражену у многим делима, али нарочито отворено изложено у *Љубави у Тоскани* (1930). У овом поетском путопису свест о личној баштини архаичног словенског искуства представља путопишчев залог додиром са италијанским пределима и културом:

Мој мир и благост били су само тешка, прикривена забуна. Ишао сам за њима, одвојен и туђ, као да сам предводио све беднике Гогољеве и Словене. [...] Био сам једини Словен тамо. [...] Дошао сам, јер осетих једног дана јасно своју судбину Словенства, безмерну будућност што ме је слала у Тоскану (Црњански 2008б: 74, 80).

Посматрана у широј перспективи књижевноисторијских токова, прва збирка Љубомира Симовића, чији укупан лирски сензибилитет као да је сабран и сажето изречен семантичком језгровитошћу насловне синтагме, указује се као песничково прикључивање живим пулсацијама самосвесног словенства унутар српске модерничке осећајности. Словенски чинилац културноисторијског и уметничког саморазумевања снажно се испољио у авангардно доба, у којем, поред Милоша Црњанског, Растко Петровић пева: „Син сам Словена дивљих некада”, док Раде Драинац, иако лирски гласом вели: „Пљујем на ту фамозну словенску душу”, не пориче да је „Сав предан огромној словенској фаталности” (в. Хамовић 2018: 361–365).²

²Препознавши у почетној лирици Љубомира Симовића знакове лирске реактуелизације паганског искуства и словенске осећајности, Милосав Мирковић је поетичко порекло песничкове друге збирке видео у авангардној књижевној имагинацији Растка Петровића: „Иако међу њима не постоји јака духовна кореспонденција, може се без претеривања рећи да *Весели гробови* ничу беспоговорно из паганске, делиричне лирике Расткових *Откровења* и да, тако компоноване, ове поеме – чак и када дотуже својим понављањем и срдачним оптимизмом – подсећају на ону универзалну младост која је истим дубоким слухом стремила будванским пејзажима и крдима словенских нежности” (1966: 415).

Нови, послератни замах лирска артикулација свести о словенским аспекти-ма културне прошлости добиће у идеји Бранка Миљковића да је потребно ослободити се „тutorства хеленско-римске, романске симболистике која не одговара дубље паганској основи нашег сензибилитета” (Миљковић 1972: 261); потом у древним симболима што прожимају *Споредно небо* (1968) Васка Попе; затим у песмама *Велике скитије* (1969) Миодрага Павловића, које певају о историјском моменту ступања Словена у лого-сни свет хришћанства и писмености; или у мисли Десанке Максимовић о заједничком архаичном корену различитих словенских народа, којом је надахнут *Летопис Перунових потомака* (1976). Својом првом књигом, како видимо, и Љубомир Симовић је, готово антиципативно, заузео значајно место на обзорју све будније словенске самосвести унутар ширег склопа сложених поетичких меандара српског послератног модернизма.

Развијеним лирским дијалогом са поетиком Милоша Црњанског, а нарочито статусом који је у *Словенским елегијама* вишеструким алузијама и другим стваралачким зазивањима задобила поема спевана 1921. године у тосканском месту Фиезоле, Љубомир Симовић је разноврсне састојке властите поетичке рецептуре очевидно уподобљавао такозваној стражиловској линији наше песничке традиције. Реч је о значајном и изразито живом току српске послератне поезије, чије су најдаровитије изданке педесетих година 20. века представљали стихови Стевана Раичковића и Светислава Мандића (в. Мишић 1976: 20), а чији распон, протежући се преко подразумеваног песника „Стражилова” и Милана Дединца, а потом и *заједничког претка* Владислава Петковића Диса, досеже до званичног зачетника – Бранка Радичевића.³ У књижевној критици отуда су редовно истицани романтичарски дух и бранковско-стражиловска поетичка полазишта ране поезије Љубомира Симовића, уз нарочито наглашавање његове сензибилитетске сродности са Милошем Црњанским и Стеваном Раичковићем (в. Ређеп 1966: 272; Павловић 1985: VII; Џаџић 1996: 287; Палавестра 2012: 227).

Огледање у зрцалима других модернистичких претходника

Премда би се и данас, више од шест деценија након објављивања и сагласно афирмативном тону првих књижевнокритичких одзива, могло

³ Корен наречене песничке традиције Александар Петров проналази још дубље у прошлости, односно у добу 18. и прелаза у 19. век, истичући дела Стевана Зурковића: „Похвала Славоније, Срема, Фрушке и Карловаца”, „Карловци су место изабрато”, и Јована Пачића: „Сујетна жеља моја у прадедова кући живот закључити” (в. Петров 1988: 199–200).

рећи да су *Словенске елегије* (1958) почетно, али не и почетничко лирско остварење Љубомира Симовића, ваљало би истаћи и подједнако важну чињеницу да се нескривена песникова тежња да властити поетски глас пронађе и утемељи *огледањем* у разноврсним модернистичким зрцалима српске песничке традиције, у појединим песмама своди на пуко и одвећ нестваралачко поетичко *угледање* на одабране књижевне претходнике. Отуда читалац повремено наилази на стихове у којима препознаје поетске поступке карактеристичне за поједине представнике како међуратног, тако и послератног модернизма. Осим најоучљивије поетичке сенке Милоша Црњанског, могуће је, мада знатно ређе, наслутити и дискретан призив Момчила Настасијевића, али и осетити јасније изражено лирско оприсутњење Васка Попе и Бранка Миљковића. Рецимо, Симовићевим стихом „Умор ме не уморио” (1958: 33) није похрањена само језгровита изражајност Момчила Настасијевића, већ и његов суптилни модернистички третман фолклорне традиције: „Нек боли / не заболела / нек печи / не опечила” (Настасијевић 1968: 130), јер је у оба случаја зачудни бајалички тип израза поетски естетизован тиме што је уграђен у основу симболистичког песничког проседеа. Стога је важно поменути да песник гласовитих *лирских кругова* припада низу књижевника чију улогу у дозревању сопственог литерарног искуства и формирању књижевног укуса Љубомир Симовић сматра пресудно важном:

Мени је случајно до руку дошла једна танушна *Антологија Југословенског расвита*, са белим корицама. Били су ту разни песници, од Момчила Тешића до Анта Цетинеа. Али ја сам ту први пут срео једно име због кога ту убогу антологијицу никада нећу заборавити: Момчило Настасијевић! Настасијевић је био моје лично откриће. Први пут сам срео једну другачију врсту поезије, која ме је фасцинирала на један нов начин (Симовић 2008а: 105–106).

Поетска ефектност завршнице пете целине песме „Лето”: „високим крстом који гори / ноћ чело моје обасјава” (Симовић 1958: 11) почива на специфичној врсти песничке сликовитости која дугује нешто од своје сугестивности Попином поступку обликовања лирских призора: „И прсти се клоне мога чела / На коме се свет запалио” (Попа 1997: 69), као што сусрет са синтагмом „Зелене јабуке видика” (Симовић 1958: 21) намах побуђује асоцијативну спрегу са сликовном упечатљивошћу Попиних генитивних метафора: „Жуто око самоће”, „Румени облак длана” (Попа 1997: 34, 38).

У трочлано компонованој песми „Касно лето”, у којој се као лирски јунаци оглашавају Прометеј, Хамлет и Одисеј, Љубомир Симовић је, с једне стране, поетички изузетно далек песничким постулатима свог бу-

дућег гласа, а са друге, одвећ подражавалачки настројен према искуству модернистичких претходника и савременика. Премда је фигуром Одисеја загладаног у Итаку, и *стражиловском* стилизацијом субјекта: „Ја витак / у пену лежем” (Симовић 1958: 17), још једном евоцирано песништво Милоша Црњанског, мотиви сплетени последњим стихом: „С краја на крај чела црн коњ галопира” (17) неодољиво подсећају на свршетак Миљковићевог „Црног коњаника” из збирке *Узалуд је будим* (1957): „О страшна помисао на црног коњаника / [...] / који заточен у нашој лобањи / јури од чела до темена” (Миљковић 2005: 24). На сличан начин и стих: „тамо где никог нема бол мој ме објашњава” (Симовић 1958: 26) сведочи о Симовићевој подложности утицају оне тада већ популарне и готово помодне, маниристичке димензије Миљковићеве песничке изражајности.

Словенске елегике су, како видимо, у незанемарљивој мери обележене младалачком тежњом песника да стихове уметнички легитимизује мање или више назначеним отиском туђих поетика, али и неуспехом да пробране састојке различитих модернистичких традиција сједини у јединствену поетичку рецептуру. У таквим песмама или појединачним стиховима ове збирке Симовићев аутентични лирски глас пригушен је разногласним унутрашњим притиском искушаних, али у песничком бићу још увек непреврелих како некадашњих, тако и савремених уметничких тенденција. Због тога су у његовој раној поезији присутна и она својства која ће потоњом поетичком кристализацијом бити ублажена, делимично потиснута или сасвим одбачена, као што су: употреба семантички слабо прозирне метафорике као знака жеље да се обухвати и искаже неко тајанство или изрази комплексна и слојевита осећајност лирског субјекта; напор да се језик у што већој мери згусне, песничке слике симболички продубе, а значења контрахују, не би ли се вербално манифестовала суштинска неисказивост унутрашњег обиља; или, рецимо, нестандартно коришћење интерпункције и усложњавање стиховне структуре синтаксички разломљеним исказима и опкорачењима.

Драма неизрецивости

Оно што „Тражење речи” првобитно издваја од осталих песама *Словенских елегика*, јесте чињеница да се ради о метапоетски заснованој, а уметнички изузетно успелој лирској творевини. То је уједно био и повод књижевној критици да јој често посвећује нарочиту интерпретативну пажњу, а песнику разлог да је, уз одређене измене, радо штампа у потоњим песничким збиркама и књигама изабраних песама. Стихови

„Тражења речи” су због тога временом прерасли у својеврсни поетички *signum* Симовићевог поетског стваралаштва.

Унутрашњу сложеност ове песме најављује већ сам наслов, који у читалачку свест ступа најмање троструким семантичким одјеком. Њиме је истовремено: означен вечити проблем (не)изрецивости, иманентан природи свеколиког књижевноуметничког стварања; оцртана очекивана и за почетну фазу песничких објава карактеристична тежња за еманципацијом језичког израза; али и имплицитно обзнањен покрет лирске самосвести, који у ткиво песме утискује жиг модернистичког сензибилитета.

Недохватност речи које се траже метонимијски је знак измицања поетике за којом се жуди. Ради се о субјекту обузетим кризом егзистентности јер му измиче оно што га установљава – реч, али који истовремено оглашава властито постојање испољеном тежњом да се поетички утемељи; као што, по аналогји, измицање поетике не значи да није презентна, јер је изнова оприсутњује субјектова жеља да је досегне. Отуда су певањем о речима неопходним да би се певало у (ауто)поетичком језгру ове песме сплетена три одсудно важна модернистичка импулса: треперење поетске самосвести изнутра подстицано снагом жеље да се песнички проговори; драма непосредног сусрета са неизрецивим садржајима сопственог лирског бића; и коначно, потрага за властитом језичком аутентичношћу.

Осврнувши се у једном разговору на рано доба поетичких трагања, Симовић је, интенционално или можда несвесно, потцртао управо парадоксалност путање уметничког сазревања, која подразумева субјектов напор откривања онога што му већ по природи припада, или хајдегеровским речником казано, покушај да се доспе на место на којем се већ борави:

Ја верујем да сам као песник сазрео онда када сам научио да пишем природно. Када сам почео да се служим оним песничким материјалом, то јест оним мотивима и темама, оним језиком, и оном врстом песничких слика, који ми природно припадају (Симовић 2005: 43).

Ваљало би, међутим, нагласити да поетичка питања имплицитно покренута стиховима „Тражења речи” не представљају пуке младалачке недоумице при почетном избору песничких средстава, чијим би разрешењем песник стекао смелост слободног отискивања на *отворено море* поетског стварања, већ се ради о дилемама које, једном зачете, опстају као константна вредност унутар променљивости својеврсног поетичког алгоритма, јер би у моменту песниковог дефинитивног опредељења била укинута иницијална запитаност и отпочело окоштавање поетског језика, што би све скупа нужно резултирало напуштањем модернистичке парадигме. Модернистички жар управо и почива на тензији проистеклој из

неразрешивости тих питања, чијим се непрестаним одгонетањем песничка поетика изнутра помера унапред, али чија конкретна и појединачна решења никад не постају коначна, већ живе распоном властите отворености и ритмом сопствене стваралачке динамике.

Описујући немирни и неухватљиви лик савремене књижевне епохе, Душан Матић је почетком педесетих година семантику *тражења* уздигао до нивоа врховног принципа модернистичких поетика: „Они, дакле, који прижељкују победу модернизма у смислу новог догматизма нису ништа разумели од модерног духа. То је *тражење*, откриће, *отварање непрекидно*” (Матић 1975: 367). Симовићева песма је, како видимо, у јасној резонанци са оваквим ставом, јер насловом истакнутом именицом „тражење”, односно значењским резидуумом несвршеног глагола од којег је настала, а подобно Матићевом закључку о суштини модерности, сведочи о континуираности и недовршивости наречене стваралачке тежње. Због тога би се у целини Симовићевог песничког опуса, „Тражење речи” могло сматрати модернистичким знамењем поетичког почетка што се никад не окончава, и уједно краја који непрестано отпочиње.

Природа поетског трагања се у Симовићевој песми манифестовала на два начина: прво је почетним реторским и узвично интонираним питањем „о како да ми *дође* реч” (Симовић 1958: 13; курзив Н. К.) обзнањено да лирски субјект није активан у кретању, већ у инвокацији, односно у призивању речи да се, прилазећи му, пред њим оприсутни; а затим је варијацијом истог питања „како да *нађем* реч” (Симовић 1958: 13; курзив Н. К.) субјект ипак приказан као предузетан у динамици потраге и подстицан делатном чежњом за проналажењем.

Будући да је, како рефренски стихови сведоче, сама бит трагања изнутра сложена и променљива, херменеутички је важно посегнути за могућим одговорима на питање која би сва значења могла бити запретена у природи речи за којом се тако амбивалентно трага?

о како да ми *дође* реч снажна и сирова
 ко дрво као извор ко *ђубриште* што кисне
 реч коју не могу да обележе слова
 што греје као светлост што као камен
 притисне
 да је у устима осећам као залогај меса
 ко крвав пољубац у ухо ко пољубац у срце
 само
 [...]
 о како
 да *нађем* реч која смрди или гори или цвета

[...]
 коју без помоћи руку и ногу не могу уста да
 прослове
 [...]
 реч која није само глас! (Симовић 1958: 13–14).

Првенствени разлог упечатљивости ових стихова добрим делом проистиче из чињенице да феномен речи – чија комплексност почива на динамичним односима знакова и значења, односно вишеструкој прожестости слова, гласова и смисла – песнички субјект изводи из домена апстрактних релација и, приписујући му својства материјалног света, одвећ чулно доживљава. Међутим, низање поређења и метафора разноликих и међусобно често контрадикторних значења показује да се суштина речи опире посредном изрицању, да ниједна фигура нема довољан семантички капацитет и смисаони обухват да би продрла у средиште појма и раскрилила целину феномена за којим се поетски жуди. Због тога природа тражене речи, иако су јој бројне и необичне карактеристике обзнањене – остаје скривена. Као што се спољашњи свет у песмама љубавне тематике доживљавао у снажном дотицају интензивних енергија што се из њега исијавају и појачане сензибилности еротски надахнутог лирског субјекта, тако се и сада суштина жуђене речи – иако јој целовитост остаје недодељна, а пуноћа несазнајна – осећа кроз јака чулна дејства разноврсних сила која се из ње еманирају.⁴

Премда сазнајни хоризонт лирског субјекта помрачује непојамност предмета за којим чезне, тумачењем својстава сила што из *тражених речи*, као из неког божанства, извиру, и упоређујући разноликост њихових дејстава, ипак је могуће – епистемолошким стратегијама принципијелно сличним катафатичком богословљу – назрети барем посредоване одсјаје и исијане енергије њиховог суштаства. У песничкој визији Љубомира Симовића реч је најпре измештена из области лексиколошких координата, те се више не појми као основна јединица именовања, већ се уздиже у раван загонетних феномена бивства. Оваквим поетски помереним доживљајем речи оцртава се путања која води од чврстог тла лексикологије ка неизвесним и сеновитим стазама онтологије. Затим се начину њиховог новоустановљеног постојања, разноврсним наглашавањима могућих

⁴Тумачећи „Глухоте” Момчила Настасијевића, Љубомир Симовић је уочио дејство једног песничког средства које бисмо, иако је, разуме се, реч о поетички веома различито заснованим лирским творевинама, могли разумети као сродно поступку присутном у „Тражењу речи” – а то је певање о својеврсној тајни на карактеристично посредан начин: низањем не само загонетних атрибута већ и набрајањем својих телесних реакција на њу (в. Симовић 2008б: 331).

осетилности, прибављају својства чулног света – чиме се лирски посведочава прилично нагло извођење речи из регистра духовних и апстрактних појава и увођење у домен телесности и конкретности. Дакле, субјект не трага за феноменом култивисаним до префињености, већ за појавношћу снажном у својој органској сировости, то јест за речју која чува властиту постојаност и бит, иако јој глас више није једино уточиште, а графеме нису подесна обележја. Овим поетским обртањем уобичајене логике и одвећ слободном инверзијом устаљеног реда ствари чини се да се врхуни напор Симовићеве лирске уобразиље да, одмичући реч од природног окриља језика, писмености и културе, њену егзистенцију утемељи на сасвим неочекиван начин – оваплотивши је у материјалном, телесном и чулном домену стварности.

Где је корен наречене визије у којој поезија, иако рођена трудом субјективне уобразиље, може постојати интензитетом објективних ствари, односно идеје о стиховима толико перцептибилним да се не само читањем и покретима духа могу доживљавати већ и руком додирнути и свим чулима осећати? Наравно, праузор ових поетичких замисли, које су у своје доба значиле освит модерне поезије, тичу се пророчких слутњи Артура Рембоа, првобитно изречених у видовњачки грозничавом писму упућеном Полу Деменију 1871. године, у којем се, осим знамените идеје о смишљеном растројавању свих чула ради досезања незнаног, као један од неизоставних стваралачких циљева песника децидирано наводи:

он мора постићи да се његови проналасци могу осетити, опипати, чути; [...] доћи ће доба свеопштег језика! [...] То ће бити језик душе за душу, који ће сажимати све мирисе, звуке, боје, којим ће мисао качити и повлачити мисао (Рембо 2004: 267).

Први, пак, конкретни песнички изданак оваквих метапоетских преокупација нићи ће у делу *Боравак у паклу* (1873), где лирски субјект, ослањајући се на Бодлерово учење о синестезији, узвиком хеуристичког задовољства оглашава овладавање још једном уметничком новином:

Пронашао сам боју самогласника! – А црно, Е бело, И црвено, О плаво, У зелено. – Одредио сам облик и гигање сваког сугласника и – путем несвесних ритмова – поласкао сам себи да сам пронашао песничку реч која ће кад-тад бити доступна свим чулима (Рембо 2004: 181).

Ове поетички револуционарне идеје извршиће значајан утицај на српске песнике и имаће далекосежан одјек у поезији српског модернизма. Пишући, средином педесетих година, предговор књизи *Од немиле до недрага* (1957), Милан Дединац је – спрегнувши једним потезом властитом сензибилитету најсроднији лук модерне песничке традиције, који од

Шарла Бодлера и Артура Рембоа, преко Лотреамона и Гијома Аполинера, сеже до Владислава Петковића Диса, Тина Ујевића, Милоша Црњанског и Растка Петровића – одао признање *дерану из Шарлевила* да је, написавши *Илуминације*, успео да се домогне идеала такозваног свеопштег језика, захваљујући којем се сложене идеје поетских визија примају непосредношћу и пуноћом чулног искуства:

Веровали смо му, јер смо неке од тих паганских халуцинација успевали доиста да примимо истовремено свим чулима: нисмо их гледали, а како их јасно видели; нисмо их слушали, а чули их; могли смо – ако би нам се прохтело – да их и додирнемо, помилујемо, а притом руком да не макнемо; и свака, свака је још навалјивала на нас таласима јаких, загушљивих и опојних мириса (Дединац 1957: 26).

Модерни књижевноуметнички одзиви резултатима Рембоовог поетичког опита, могу се препознати и у програмском тексту „Пробуђена свест” Растка Петровића, у којем се, „славећи сензитивност и путеност као својеврсни теоријски ’идеал’” (Брајовић 2013: 237), изриче следећа списатељска тежња: „волим страсно облик, мирис, укус, и лепоту хлеба. Хтео бих да цео овај спис буде као хлеб и као вода” (Петровић 1958: 114); или касније, у једрини чулно испољеног унутрашњег богатства речи ка којима лирски субјект познатог сонета Стевана Раичковића молитвено пружа своје празне руке: „Дај речи густе ко смола / И речи као крв неопходне [...] Дај речи које имају тело / И у тело срце црвено” (Раичковић 2007: 162). Због тога су поједини аутори управо Петровићев есеј и Раичковићеве „Руке бола”, интерпретативно наслутивши постојање поетичких сродности, асоцијативно призивали тумачећи Симовићеву песму „Тражење речи” (в. Делић 2010: 678; Деспих 2011: 163).

Да се ради о питањима од темељне важности не само за садржину појединих песама већ за Симовићево укупно разумевање песничке уметности, сведочи и чињеница да их је, након првобитног уобличавања стиховима „Тражења речи”, касније често актуелизовао и унутар других области свог разуђеног књижевног рада. Дуготрајна рефлексивна заокупљеност постулатима модерног поетског израза нарочито је присутна у есејима о другим песницима, у којима Симовић, вођен властитом поетском осећајношћу и личним поетичким преференцијама, пажњу повремено посвећује управо чулно осетним својствима стварности конституисаној стваралачком снагом песничког језика. Рецимо у „Белешкама о Лази Костићу”, промишљајући о парадоксалној тежњи песника да *језиком изађу из језика*, Симовић ће се прво позвати на Костићев „Постанак песме” „где Лаза не каже да су песма слова, речи, стихови и строфе, већ сама светлост”, и стихове поеме „Santa Maria della Salute” где „он [Лаза – Н. К.] изричито

каже да се песма 'не пише': 'То се не пише, то се не поје'", да би потом, повлачећи смисаону паралелу, у сећање призвао и речи којима је лирски субјект Миљковићеве „Похвале свету” „пожелео 'да то што кажемо додирнемо рукама'" (Симовић 2008б: 223). У наставку есеја наслућено је како „Негде у самом бићу поезије као да постоји тежња да се језик превазиђе, да се песма ослободи језика, да речи ишчезну у оном ћутању које језик песме производи”, и истакнуто да то код песника као што је Лаза Костић доводи до стварања визије која је „толико непосредна, толико очигледна, да ми јасно 'видимо' оно што читамо” (2008б: 224–225). Симовић отуда на крају закључује:

Очито, језик је једино средство којим песник располаже да би нам „непосредно” представио оно о чему пева, што значи да је принуђен да језик превазилази самим језиком. [...] Тако се догађа да језик производи управо она тежња која би хтела да га укине (2008б: 225).

Једно од могућих филозофских одговора на питање имплицитно постављено Рембоовом визијом песничког језика кадрог да се осети свим чулима – која се као једна од важних компоненти модерног књижевног сензибилитета на толико различитих начина пројавила у српској поезији, а посебно у „Тражењу речи” Љубомира Симовића – могло би се наћи у низу предавања Мартина Хајдегера одржаних самим концем педесетих година. Полазећи од претпоставке да моћ говора није само једна од истовредних човекових способности, већ фундаментални принцип људскости, односно „темељ људског бића” (Хајдегер 1982: 220), немачки филозоф дефинише семантичку разлику између *говорења* и *казивања*. Наиме, насупротив говорењу, које нужно не подразумева да се нешто рекло, глагол казати увек значи: „показати, допустити да се нешто *појави, види* и *чује*” (Хајдегер 1982: 232; курзив Н. К.), што је у наставку филозофске рефлексције протумачено као знак да се у тим моментима сâм језик оглашава. Дакле, посматрајући ствари из назначене хајдегеровске перспективе, реч која би поседовала својства приписана Симовићевом аутопоетичком песмом, била би сведочанство песниковог подвижничког поетичког досезања до тачке у којој, посредован снагом лирског (при)казивања, језик сâм проговара.

Реч којом је Симовићев песнички субјект фасциниран не само што се у свету испољава сировом снагом чулних манифестација, већ се и њене просторне димензије разрастају до таквих размера да и сâма постаје свет довољно обухватан да у себе прими разнолике садржаје: „о како / да ми дође реч [...] у којој над дубровником уморно сунце лако / виси у топлом ваздуху белог јадранског лета / [...] / како да нађем реч у коју могу да посадим / дрво или жито, реч у којој рибе плове” (1958: 13). Ипак, врхунац

распростирања речи саопштен је стиховима: „да ме [реч – Н. К.] окружује ко непогоде пуна небеса / [...] / из које – до скелета опран! – испливам ко из мора”, односно алузивно ласцивним поређењем: „која ме усисава у себе ко она вера гарава” (13–14). Тиме је сликовито предочена парадоксалност положаја субјекта што пружа руке за оним чиме је обухваћен, што трага за оним у чему је садржан.⁵ Дакле, природа тражења указује се као дубоко противречна јер у речи коју жели поетички да досегне лирски субјект као да јесте или би могао бити егзистенцијално настањен, или друкчије казано – јер се онај који би да песничким идеалом језика овлада раскрива као језиком подвлашћен.

Инверзију односа доминације између субјекта и речи ваљало би, зарад додатног херменеутичког расветљавања, самерити са следећом Хајдегеровом мишљу, изреченом приликом тумачења Хелдерлинове поезије: „Човек се понаша као да је он творац и господар језика, док је – у ствари – језик господар над човеком” (Хајдегер 1982: 152). Докле год човек пребива у заблуди да влада језиком, сматра немачки филозоф у наставку есеја, стваралачку срж речи сводиће на пука средства изражавања, те ће му језичка суштина бити непозната и недоступна. Симовићево „Тражење речи” могло би се онда разумети као моменат у којем је лирски субјект, одбацивши речи којима влада, и желећи да песнички проговори, посегнуо за још незапоседнутом и тешко освојивом језичком суштином, и тако стекао јасну свест о властитој потпалости под власт језика. У интензитету којим осећа да би га реч за којом поетски чезне могла обузети и *усисати* у себе као *она вера гарава*, могла би се, са хајдегеровског филозофског становишта, препознати мера субјектовог приближавања стваралачкој сржи језика, јер:

ми, људи, да бисмо били оно што јесмо, остајемо упуштени у језичку суштину и, стога, никад нисмо кадри да из ње иступимо, како бисмо је сагледали и са неке друге стране – то језичку суштину увек осматрамо *једино у оној мери у којој нас она сама гледа, у себе присваја* (Хајдегер 1982: 247; курзив Н. К.).

Моћ песничке имагинације којом су речи измештене из поља апстрактних односа знакова и појмова и преведене у домен материјалног света и чулног искуства, врхуни у стиховима с краја друге и почетка треће строфе, чијим је смислом *траженим* речима прибављен статус бића: „па да тој речи свој желудац и своје срце дамо // да постоји ван нас ко биће!”

⁵ Неке од наведених стихова ове песме Љубомир Симовић ће у каснијим књигама изменити: „Да ме окружује ко *сунца* пуна небеса / [...] / О како / Да нађем реч [...] У којој над морем *корабља* плови *полако* / Претоварена *рудама* и *плодовима лета* / [...] / Која ме усисава у себе ко она *путница* гарава” (Симовић 1987: 17, курзив Н. К.).

(Симовић 1958: 13). Да се ради о нарочито важним и значењски изразито продорним стиховима сугерисано је и сабраним присуством додатних средстава песничке маркације: опкорачењем, увођењем узвичног тона и изненадним граматичким преобликовањем лирског говора преласком из првог лица јединине у прво лице множине.

Идеја онтологизовања речи позната је симболистичка поетичка тековина. Њен корен сеже све до сржне Малармеове уметничко-стваралачке замисли да у празнини, насталој ослобађањем језика од терета стварности и потирањем свих конкретних значења, реч може, уздижући се чистотом музичких квалитета над простотом постојећих ствари, стећи право на властиту духовну егзистенцију: „Велим: цвет! и ван заборава у који мој глас потискује некакав обрис, као нешто друго него знане цветне чашице, музички се подиже сама умиљата идеја, одсутна из сваког букета” (Маларме 1975: 58). Кристализација ове симболистичке идеје у модерну представу о речима стварнијим од реалности, довела је, како истиче Хуго Фридрих, до појаве да „савремени лиричари увек наново наглашавају: песма не значи, она *јесте*” (Фридрих 2003: 198).

Српска поезија успоставиће снажну резонанцу са назначеном линијом развоја модерне песничке традиције. Довољно је поменути Момчила Настасијевића, који вечито загледан у мистичке дубине језичког ткања, истиче како у стварности духа реч „није појмовна ознака него сама ствар у својој бити”, те да су онима који доживљују духовну бит проговарања „болни трзаји у порођају бића” (Настасијевић 2016: 27–28); или Бранка Миљковића, који при интерпретативном самеравању песама Алена Боскеа са малармеовским онтолошким схватањем поезије, закључује да савремено песничко стваралаштво „речи не схвата као средство комуницирања и конверзације, већ као средство доказивања и откривања бића”, због чега песма данас „мора или да постигне своју сопствену реалност, или да остане дескриптивна, и у односу на себе другоразредна. Поезија мора да каже: ’постојим’, а не: ’постоји оно о чему певам’” (Миљковић 1972: 195, 200).

Иако је стихом „да постоји ван нас ко биће!” (Симовић 1958: 13) успостављена – ако не непосредна, онда барем алузивна – веза са малармеовском идејом онтологизовања речи, развој Симовићеве поетике биће сасвим опозитан путањи коју су, угледајући се понајвише на Малармеа и Валерија, следили песници симболистичке провенијенције. Они су, фасцинирани лирским феноменима празнине и одсутности, доследно неговали поетски језик растерећен баласта стварности и конкретности, затим били одани тежњи да значења речи сублимирају до тајанства, и на концу – прихватили семантичку отвореност херметизма као сигурно

стваралачко уточиште своје модерне књижевноуметничке изражајности. Да је природно поетичко исходиште онтологизације речи херметизам, нагласиће и Бранко Миљковић у есеју „Неразумљивост поезије”:

Реч, онтички схваћена, не поставља питање разумљивости, јер проблем разумљивости је проблем одраза и израза. Зато је Маларме најнеразумљивији песник кога је поезија имала. Али та неразумљивост, као што видимо, не почива на произвољности, амбивалентности и недовољности језика, већ на његовој одређености. [...] Језички разлози поетске неразумљивости почивају на тежњи савремене песничке речи да превазиђе и укине дуализам онтос–логос и да постане реч–биће–дело (Миљковић 1972: 226–227).

Насупрот томе, Симовић не оваплоћује реч у празнини малармеовски апсолутизованог Ништа, нити покушава да је учини изнутра закључаним светом апстракција споља обавијеним магловитим прамењем сугестија, већ јој приписује многа, чак често међусобно супротна својства разноврсних садржаја материјалне стварности, желећи да јој снагом песничке имагинације и стваралачком моћи језика постојање учини интензивно перцептибилним и интегралним – доступним свим чулима. Јован Делић отуда закључује да би реч за којом Симовићев песнички субјект трага:

У тој отворености за све утиске, за сва чула, за сву сложеност свијета и човјека, [...] морала да се преображава од сировог и смрдљивог до астралног и светог, од крвавог и материјалног до прозирног и свјетлосног, и да превлада ограничења своје природе и свога постојања – слово и глас (Делић 2010: 678).⁶

Као што је Маларме устврдио да „приближујући се организму у који је положен живот, реч представља, својим вокалима и дифтонзима, неку врсту меса” (према Џацић 1965: 37), а Миљковић касније, евоцирајући рембоовско–малармеовске поетичке тековине, поновио да реч *ружа* „у песми процвета, и има свој мирис, и боју своју има коју јој дају њени самогласници пуни пигмента” (Миљковић 1972: 209), тако ће и субјект Симовићевог „Тражења речи” пожелети: „да је у устима осећа[м] као залагај меса” (Симовић 1958: 13). Међутим, разлика је у томе што се код симболистичких песника чулност манифестује у апстрактном простору одсутности, тако што је сублимирана до духовних садржаја толико истанчаних да се могу искусити само, валеријевским речником казано, *свет-*

⁶ Милосав Тешић у есеју „Обележено и необележено, руку под руку” побраја разнолико мноштво одлика које се стиховима Симовићеве аутопоетичке песме додељују жуђеној речи: „елементарна, вегетативно моћна, прозирна и чиста, влажна и потентна, топла и светла реч – чак физички контактна и тешка [...] јестива и сочна; еротски наврхуњена, распусна и сладострасна; с којом је у телесном и духовном заједништву; која окрепљује, пламти и прославља живот” (Тешић 2010: 22).

ковином интелекта (в. Фридрих 2003: 154), док се у Симовићевој песми афирмишу управо крепкост и једрина елементарне материјално-телесне димензије чулности. Стога би се, уз мало интерпретативне слободе, могло рећи да Миљковићевим симболистичким идеалима *музичке фотографије празнине* или *празнине што пева*⁷, Симовић парира поетички супротном тежњом за *поетском дагеротипијом пуноће*, односно *језичком пуноћом што егзистира*.

Како видимо, Љубомир Симовић се стихом „да постоји ван нас ко биће” (1958: 13) алузивно дотиче идеје онтологизације језика и на тренутак искорачује у правцу једне препознатљиве линије модернистичких песника – која води од Малармеа ка Валерију, а код нас се, при плодносном дотицају симболистичког наслеђа и надреалистичких становишта, с нарочитом очевидношћу пројавила у песмама и есејима Бранка Миљковића – али ипак није довољно привучен нареченом поетиком да би наставио путем што често води у херметизам⁸, већ се упућује управо супротним курсом: песничком стазом која сваким кораком слави конкретност, чулност и пуноћу.⁹

Имплицитно покренут стиховима „Гражења речи”, проблем односа језика и стварности постаће једна од трајних поетичких преокупација и, у неку руку, драга филозофска тема о којој ће Љубомир Симовић експлицитно говорити у различитим интервјуима и повремено дискурзивно промишљати у књижевнокритичким есејима. Његово полазиште је поетски интуитивно осећање да је однос „између речи и ствари врло загонетан, врло двосмислен и врло напет” јер је очито да међу овим феноменима „истовремено постоје и блискост и дистанца, и веза и раскол. Реч једну ствар истовремено и изражава, и изневерава. Тај размак између речи и ствари наизменично се повећава и смањује” (Симовић 2008а: 108). Поставаљајући темељна питања: „Зашто се шљива зове баш шљива, дуња дуња, а јабука јабука? Зашто баш ти сугласници, зашто баш ти самогласници, и зашто баш у таквом распореду?” (2008а: 108) – на којима је, почевши од Платонових дијалога (*Кратила*, *Теајтета* и других), установљена филозофија језика – Симовић припрема подлогу за изрицање властитог опредељења између два од хеленског доба супротстављена принципа: става да је језик колоквијалан, произвољан и да се по вољи може мењати,

⁷ Видети стихове „Паралелне песме” и „Свести о песми” Бранка Миљковића (1997: 71, 112).

⁸ У есеју „О једној грани српског симболизма” песник *Словенских елегција* примећује да је херметичност „крајња консеквенца доследно спроведене симболистичке поетике” (Симовић 2008б: 369).

⁹ Јелена Новаковић сврстава Љубомира Симовића међу српске песнике који се супротстављају „малармеовском одбацивању живота у име поезије као јединог правог пута ка апсолуту” (Новаковић 2011: 454).

и уверења о нужном постојању адекватности између употребљеног знака и њиме означеног објекта (в. Марицки Гађански 1977: 137). Гледиште српског песника на овај филозофско-језички проблем, и истовремено један од кључних чинилаца његовог поетичког *вјерују*, садржани су у следећим речима:

Ја верујем да нека суштинска веза између речи и ствари ипак постоји, да речи из те везе не настају произвољно, него по неком природном закону, који ми не знамо, али у који верујемо. Бар онда кад смо песници (Симовић 2008а: 108).

Љубомир Симовић у више наврата наглашава да је слично артикулисана језичка свест оно што примитивног човека и модерног песника чини својеврсним сродницима. Образлажући властити поетички однос према језику, наводи да су за њега „као и за дивљака, речи још увек везане за ствари, и још увек су провидне. Кад кажем *шума*, ја у тој речи заиста, непосредно, видим и чујем шуму. Реч *шума* је за мене још увек зелена” (Симовић 2008а: 54); док је интерпретирајући „Глухоте” Момчила Настасијевића, указао: „Однос примитивног човека и модерног песника према речима у нечему сличан: и један и други речи схватају озбиљно” (2008б: 331); као што је и, неколико година касније, при тумачењу песама „Речи” и „Призив” Миодрага Павловића варирао истоврсно запажање „да су за човека лепенске културе речи стварне исто онолико колико и оно што означавају” (Симовић 2008б: 441).

Међутим, надахнут Павловићевим *Заветинама*, Симовић описује и цивилизацијски тренутак у којем језик показује знакове замора и истрошености, те у човеку, уместо поверења, побуђује сумњу, због тога што реч више „није израз ствари, него израз наше претпоставке о стварима, несигурне претпоставке против које би се ствари, кад би за њу знале, највероватније побуниле” (2008б: 443). Стога су речи – које су некада појаву могле да замене или призову, док сад не успевају ни да је изразе – постале „једна обична, релативна и произвољна, људска конвенција, која човеку не омогућава ни увид у ствари, нити му омогућава да пређе своју људску границу и да се помоћу говора умеша у судбину ствари” (2008б: 443).

Позвавши се, у разговору са Александром Јовановићем, на садржај књиге *Ријечи и ствари* (1971) Мишела Фукоа, Симовић се супротставио празном и произвољном језику – који је, према француском филозофу, након смене ренесансне епистеме класицистичком, престао да буде везан сличношћу са оним што обележава (в. Фуко 1971: 122) – и поетички заложиио за стваралачки повратак изворном и предвавилонски прозирном језику првобитности:

Поезија [...] сања онај „заједнички језик Бога, Адама и животиња”, о коме, чини ми се, такође говори Мишел Фуко. Сања, дакле, језик као комуникацију не само с људима. И сања га као нешто много веће од комуникације: као биће, као Бога, као свет, с којим се комуницира. Поезија сања велику пуноћу језика, сања језик као стварност, као мноштво значења, и као још веће мноштво наговештаја (Симовић 1995: 103).¹⁰

Осмотривши смисао „Тражења речи” из перспективе разматраних Симовићевих експлицитних поетичко-филозофских исказа о језику, можемо закључити да тренутку у којем лирски субјект *тражи речи* нужно претходи време субјектовог стицања свести о ограниченим донетима властите моћи изрицања, која се потом врло лако уопштава и трансфигурише у осећање недостатности језика *per se*. Дакле, из кристализације сазнања да је лирски доживљај вишка смисла несместив у језик којим се дотад овладало рађа се поетски упризорени динамизам субјективне воље за трагањем.

Одсудни покрет којим се лирска свест отискује на неизвесни пут тражења дотад неосвојених речи, у себи садржи и логички подразумева претходну смелост да се напусти сигурност коју пружа моћ над подвлашћеним језиком. Упуштање у ризик пребивања у пустом простору на средокраћи између владања језиком обележеним празнином недостајуће суштине и неизвесности посезања за тек наслућеном језичком пуноћом, у песничку егзистенцију – чија природа и почива на чежњи за оглашавањем правом речју – уводи драматичне нагласке.

Стиховима Симовићеве аутопоетичке песме манифестована је истовремено жеља да се коначно одбаци љуштурса речи сведене на пуки знак и жудња да се стваралачки обнови снага изгубљеног бића речи. Дијалектичка спрега ова два настојања један је од сржних чинилаца модерног осећања језика, које се на различите начине пројављује како у филозофији, тако и у пољу песничког стваралаштва. Као што Мишел Фуко, у књизи на коју се Симовић радо позива, наглашава суштинску разлику између језика пре и после епистеме класицизма – односно прекида дубоке везаности речи за свет – и у Малармеовој идеји онтологизовања речи препознаје, с једне стране, поетички одзив на Ничеово настојање да

¹⁰ У поменутој књизи Фуко наводи да је, почев од XIX века, односно појавом песника као што су Хелдерлин и Маларме, књижевност почела – што је подударно оглашеном Симовићевом поетском сну – да враћа језик његовом заборављеном и сировом бићу, али уједно и упозорава да повратак преткласицистичком језику није могућ, јер „сад више нема оне изворне ријечи, апсолутно почетне, која је почињала и ограничавала бескрајни покрет говора; одад ће језик расти без почетка, без ограничења и обећања. И управо улажењем у тај узалудни и суштински простор исписује се свакодневно текст литературе” (Фуко 1971: 110).

филозофску рефлексију усмери ка филолошким питањима, а са друге, силу могуће обнове *раздробљеног језичког бића* (в. Фуко 1971: 109, 348); тако и, рецимо, Валтер Бенјамин нестваралачком језику сведеном на конвенционални знак и средство, супротставља језик божанског стварања, који се пројављује као мистички резидијум у немом језику створеног света, али и у човековој моћи да ствари – чувши у њима одјек логоса којим су уведене у постојање – спозна и именује (в. Бенјамин 1974: 39–42). Мартин Хајдегер такође полази од претпоставке да се схватањем речи као оруђа споразумевања не дотиче језичка суштина, будући да је језик „добро у једном изворнијем смислу”, јер пружа човеку „могућност да егзистује на историјски начин”, то јест да се у њему као биће утемељује (в. Хајдегер 1982: 134–135). Немачки филозоф ће потом – херменеутички примењујући поменуте претпоставке при анализи знаменитих стихова Фридриха Хелдерлина: „Пун заслуга, ипак песнички станује / Човек на овој земљи” – изложити идеју да суштину поезије чини „установљавање бића путем речи” (1982: 140).

Свест о сложеној природи језичког феномена – у којем истовремено постоје и семантичка површноост настала пуком комуникационом инструментализованошћу, али и егзистенцијално битне области несравњиво дубљих значења – положена је у сáму основу Симовићевог „Тражења речи”, али се експлицитно испољава и у књижевнокритичким и есејистичким написима других песника српског модернизма. Унутар широког поља разноврсних манифестација језика, Момчило Настасијевић оштро раздваја сферу духовно стварне речи, кроз коју се, отварајући „оно што је најмуклије у бићу”, оглашава суштина и обелодањује бит, од сфере „пословне” речи – лишене „продирања у битност, у жичу бића” – без које се ипак, будући да је „неопходно средство саобраћаја”, не би могло „као ни без ситног новца на тржишту” (Настасијевић 1975: 345–346). Одјек истоврсног доживљаја налазимо и у уверењу Бранка Миљковића да „постоје две врсте речи: велике речи мукама оплођене, које служе да кажу моћ истине, речи од којих је створена поезија, и, на другој страни, речи за ђаскање, мале, кржљаве смислом, чаршијске” (Миљковић 1972: 13–14).

Уколико семантичку осу Симовићеве аутопоетичке песме, како је и насловом акцентовано, образује акт *тражења речи*, онда је при целовитом тумачењу ове лирске творевине неопходно запитати се какво је конкретно исходиште њеног средишњег настојања. Управо је смисао завршних стихова побуђивао у песнику многе стваралачке недоумице и наводио Љубомира Симовића да садржај последње строфе „Тражења речи”, приликом штампања у потоњим књигама, значајно прекраја.

У првобитној верзији из *Словенских елегија* песма се окончава следећим редовима: „пребледеле / светлости пролазе кроз стабло мога трупа / седим, кроз провидну ватру посматрам вечерње / пределе / реч ми открива простор муњама самим / окупан” (1958: 14); потом је збирком *Последња земља* (1964) измењен само крајњи стих: „И хладну сапуницу пене где се ово стење као деца купа” (1964: 23); да би тек у каснијим књигама завршница „Тражења речи” добила коначно уобличење: „Пребледеле / И беспослене ми руке у крило падају неме, / Без речи, кроз провидну ватру посматрам вечерње / пределе / И ситна се насеља повлаче у нездраву маглу и време” (1987: 17). Последњом и уједно уметнички најуспелијом верзијом свршетка, Симовић је – оцртавши поетским сликама шири план лирске ситуације и поступно снижавајући интонативни набој – успео да песму суптилно семантички заобли, односно да је сугестивним дејством стихова епилошког значења учини целовитом и заокруженом.

У финалу ове метапоетском свешћу прожете Симовићеве песме, где би оптимистички настројен читалац могао очекивати врхунац дотад кулминативно развијане страсне жудње за речју, уместо повољног разрешења поетичког самотрагања, дочекује нас призор лирског субјекта који, поражен искуством властите немости, посматра како му, у контрасту са атрибутима претходно приписиваним предмету чежње, пребледеле и беспослене руке падају натраг у крило, сведочећи тим спољашњим покретом резигнираност стваралачки спутаног духа. Отуда Милосав Тешић у завршним стиховима препознаје знакове замирања „бујајућих животних сила које се заносно и жарко призивају у претходних пет строфа, што значи да се без творбене енергије која дотиче из речи свет удаљује и замагљује у нејасноћи” (Тешић 2010: 24).

Како видимо, кључна тензија „Тражења речи” проистиче из жеље лирског субјекта да нађе и посвоји оно што претходно не може ни да спозна. Управо у тој чињеници лежи разлог немогућности да се тражење оконча хеуристичким тријумфом, али и разлог због ког се не може престати са трагањем – јер би се тиме укинула сама песничка егзистенција. Дакле, у самом чину трагања реч је присутна чистотом осећања да мора постојати оно што се у стварности лирског доживљаја обзнањује тиме што непрестано измиче. Једноставније казано – реч постоји само у измицању, а измицања може бити докле год се трага. Отуда је управо тражење оно што, омогућавајући доживљај измицања, оприсутњује реч.

Да закључимо: финални парадокс Симовићеве кључне аутопоетичке песме почива на поетски имагинираној дијалектици *тражења* и *измицања*, која реч чини најближом субјекту што за њом упорно посеже, али истовремено и најдаљом, јер остаје апсолутно недосежна. Вођен

елементарним поривом песничке егзистенције за овладавањем оним што јој је неопходно да би се огласила, али уједно и свестан безнадежности властитих настојања, лирски субјект – трајно обузет драматиком упорног али недовршивог трагања за поетичким идеалом – изнова покушава да споља нађе оно што се једино изнутра може открити: аутентичност властитог поетског гласа.

ИЗВОРИ

- Симовић 1964: Љубомир Симовић, *Последња земља*, Београд: Просвета.
 Симовић 1958: Љубомир Симовић, *Словенске елегије*, Титово Ужице: Клуб студената.
 Симовић 1987: Љубомир Симовић, *Хлеб и со*, Изабране песме, Београд: Српска књижевна задруга.

ЛИТЕРАТУРА

- Б. П. 1958: В. Р., „Slovenske elegije”, *Književne novine*, Nova serija, godina IX, broj 78, 24. oktobar, 4.
 Бенјамин 1974: Valter Benjamin, *Eseji*, preveo Milan Tabaković, redakcija prevoda Branimir Živojinović, Београд: Nolit, 1974.
 Бећковић 1959: „Словенске елегије Љубомира Симовића”, *Сусрети*, година 6, број 4.
 Брајовић 2013: Tihomir Brajović, *Narcisov paradoks, Problem pesničke samosvesti i srpska lirika modernog doba (evropski i južnoslovenski kontekst)*, Београд: Službeni glasnik.
 Дединац 1957: Milan Dedinac, *Od nemila do nedraga*, Београд: Nolit.
 Делић 2010: Јован Делић, „Драматично тражење пјесме – Четири аутопоетичке пјесме Љубомира Симовића –”, у: *Фолклор, поетика, књижевна периодика*, Зборник радова посвећен Миодрагу Матицком, ур. Станишта Тутњевић, Београд, Институт за књижевност и уметност, 677–682.
 Деспић 2011: Ђорђе Деспић, „О песничкој структури Љубомира Симовића или поента гујиног једа”, у: *Песничке вертикале Љубомира Симовића*, зборник радова, ур. Александар Јовановић и Светлана Шеатовић Димитријевић, Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет – Дучићеве вечери поезије, 161–178.
 Егерић 1959: Мирослав Егерић, „Варијације о стиховима Љубомира Симовића”, *НИН*, година IX, број 444, 5. јул.

Егерић 1958: Мирослав Егерић, „Обнова наше лирике (Љубомир Симовић 'Словенске елегије')”, *Видици*, година VI, број 39, децембар.

Маларме 1975: Stefan Mallarme, „Križa stihā”, preveo Radivoje Konstantinović, u: *Rađanje moderne književnosti, Poezija*, prir. Sreten Marić i Đorđije Vuković, Beograd: Nolit, 52–58.

Марицки Гађански 1977: Ksenija Maricki Gađanski, „Platonova glotologija”, pogovor u: Platon, *O jeziku i saznanju*, Beograd: IP „Rad”, 133–150.

Матић 1975: Dušan Matić, „Još uvek važe Remboovljeve reči”, u: *Rađanje moderne književnosti, Poezija*, prir. Sreten Marić i Đorđije Vuković, Beograd: Nolit, 367–368.

Милосављевић 1959: Petar Milosavljević, „Književni imenik: Ljubomir Simović”, *Polja*, godina V, broj 41, 27. septembar, 6.

Миљковић 1972: Бранко Миљковић, *Критике, Са делима и ауторима, О песничкој уметности, Прилози, Сабрана дела Бранка Миљковића*, IV, ур. Зоран Милић, Ниш: Издавачка установа Градина.

Миљковић 1997: Бранко Миљковић, *Песме*, прир. Новица Петковић, Сремски Карловци: Каирос.

Миљковић 2005: Бранко Миљковић, *Узалуд је будим*, Бисери српске књижевности, Књига бр. 43, ур. Радивоје Микић, Гојко Тешкић, Васа Павковић, Београд: Политика, Народна књига.

Мирковић 1966: Милосав Мирковић, „Весели епитафи”, у: *Савремена поезија, Српска књижевност у књижевној критици*, 9, прир. Света Лукић, Београд: Нолит, 413–417.

Мишић 1976: Зоран Мишић, *Критика песничког искуства*, Београд: Српска књижевна задруга.

Настасијевић 1975: Momčilo Nastasijević, „Beleške za stvarnu reč”, u: *Rađanje moderne književnosti, Poezija*, prir. Sreten Marić i Đorđije Vuković, Beograd: Nolit, 345–356.

Настасијевић 2016: Момчило Настасијевић, *Религиозно осмишљење уметности, Есеји о уметности и ликовне критике*, Чачак: Уметничка галерија „Надежда Петровић”.

Настасијевић 1968: Момчило Настасијевић, *Седам лирских кругова*, избор и предговор Васко Попа, Београд: Просвета.

Новаковић 2011: Јелена Новаковић, „Симовићеве песничке вертикале на француском културном простору”, у: *Песничке вертикале Љубомира Симовића*, зборник радова, ур. Александар Јовановић и Светлана Шетаковић Димитријевић, Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет – Дучићеве вечери поезије, 449–473.

Павловић 1985: Миодраг Павловић, „Једно читање поезије Љубомира Симовића”, предговор у: Љубомир Симовић, *Хлеб и со*, Изабране песме, Београд: Српска књижевна задруга, VII–XXIX.

Палавестра 2012: Предраг Палавестра, *Послератна српска књижевност 1945–1970. и њена историја*, Београд: Службени гласник.

Петров 1988: Александар Петров, *Поезија Црњанског и српско песничтво*, Београд: Нолит.

Петровић 1958: Растко Петровић, *Избор, I*, 1919–1924, Избор предговор и белешке Марко Ристић, *Српска књижевност у сто књига*, књига 68, Београд – Нови Сад: Српска књижевна задруга – Матица српска.

Попа 1997: Васко Попа, *Кора*, Београд: Удружење издавача и књижара Југославије.

Раичковић 2007: Стеван Раичковић, *Песме*, прир. Мирослав Максимовић, Београд: Нолит.

Рејеп 1966: Draško Ređer, odgovor na anketu „Romantičarski duh i današnja poezija”, *Savremenik*, godina XII, broj 10, oktobar, 272–275.

Рембо 2004: Artur Rembo, *Sabrana poetska dela*, prevod, predgovor i паромене Nikola Bertolino, Beograd: Paideia.

Симовић 1960: Љубомир Симовић, „Дневник о Црњанском”, *Видици*, година VIII, број 49–50, јануар–фебруар, 1–2.

Симовић 2008а: Љубомир Симовић, *Ковачница на Чаковини, Разговори, писма, есеји, 1981–1990, Одабрана дела Љубомира Симовића у 12 књига*, ур. Милош Јевтић, Београд: Београдска књига.

Симовић 2008б: Љубомир Симовић, *Дупло дно, Есеји о српским песницима и драмским писцима, Одабрана дела Љубомира Симовића у 12 књига*, ур. Милош Јевтић, Београд: Београдска књига.

Симовић 2005: Љубомир Симовић, „Три вечери, јул 1990.”, у: Милош Јевтић, *Рукопис времена, Разговори са Љубомиром Симовићем*, Београд: Београдска књига.

Симовић 1995: Љубомир Симовић, „У поезији може да има онолико политике колико у политици има трагедије односно Поезија сања језик као биће”, у: Александар Јовановић, *Порекло песме, девет разговора о поезији*, Ниш: Просвета, 85–114.

Тешић 2010: Милосав Тешић, „Обележено и необележено, руку под руку”, у: *Поглед на две обале, О лирској и драмској поезији Љубомира Симовића*, Зборник радова са научног скупа *Пјесничка ријеч на извору Ливе*, ур. Јован Делић, Београд – Плужине: Београдска књига – Центар за културу, 21–24.

Фридрих 2003: Хуго Фридрих, *Структура модерне лирике, Од средине 19. до средине 20. века*, превео Томислав Бекић, Нови Сад: Светови.

Фуко 1971: Mišel Fuko, *Riječi i stvari, arheologija humanističkih nauka*, превео Nikola Kovač, Београд: Nolit.

Хајдегер 1982: Martin Hajdeger, *Mišljenje i pevanje*, Izabrao i превео Božidar Zec, Београд: Nolit, 1982.

Хамовић 2018: Драган Хамовић, „Словенска самосвест модерне српске поезије”, у: *Српска славистика*, колективна монографија, том 2, *Књижевност, култура, фолклор. Питања славистике*, Београд: Савез славистичких друштава Србије, 359–372.

Црњански 2008а: Милош Црњански, *Лирика Итаке и коментари, Сабрана дјела*, 6, прир. Мило Ломпар, Београд: Штампар Макарије.

Црњански 2008б: Милош Црњански, *Путописи, Сабрана дјела*, 16, прир. Мило Ломпар Београд: Штампар Макарије.

Џацић 1965: Petar Džadžić, *Branko Miljković ili neukrotiva reč*, Београд: Prosveta.

Џацић 1996: Петар Џацић, *Из дана у дан I*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Nemanja Z. Karović

SLAVIC SORROW AND EARLY POETIC IDEALS (ABOUT LJUBOMIR SIMOVIĆ'S POEM “SEARCHING FOR THE WORDS”)

Summary

This paper describes the poetic influences of Miloš Crnjanski and other modernist poets on the early poetry of Ljubomir Simović. We paid great attention to the analysis of the autopoetic meanings of the poem “Searching for the words”, and tried to explore the origin of the poetic ideas on which Simović bases his understanding of the relationship between language and reality.

Key words: Slavic elegies, Miloš Crnjanski, modernism, poetic self-consciousness, grasping the ineffable.

Јована Б. Сувајџић*
Институт за српску културу
Приштина – Лепосавић

Оригинални научни рад
Примљен: 19. 09. 2023.
Прихваћен: 14. 11. 2023.

„СОНЕТ ДРЕНА ПРЕД ЦВЕТАЊЕ” МИЛОСАВА ТЕШИЋА**

У овом раду биће анализирана песма Милосава Тешића „Сонет дрена пред цветање”, из књиге *Дар и коб* (2006). Приступаћемо тумачењу ове досад недовољно проучене песме која заузима значењски прегнантно место у циклусу *Шумна руковет*. Нарочиту пажњу обратићемо на узус сталног облика, према ком очекујемо да се у катренима постављена песничка слика или донета ситуација у терцетима развија или негира на значењском нивоу, уз остварен однос напетости између две веће групације стихова. Наше је уверење да овај сонет, који отвара други део *Шумне руковети*, одражава добар део Тешићеве поетике, али и да се, уз денотативни и конотативни смисао песничке слике и поетске „потке” овог сонета, може говорити и о његовом метапоетичком значењу.

Кључне речи: Милосав Тешић, *Дар и коб*, сонет, поетика, метар, мелодија, значење.

Како бисмо дошли до тумачења „Сонета дрена пред цветање” Милосава Тешића, најпре је неопходно ситуирати песму у већу целину којој припада. У овом случају, песма „Сонет дрена пред цветање” представља први сонет у другом делу циклуса *Шумна руковет*. Сам циклус обухвата

* jovana.suvajdzic@gmail.com

** Рад је настао у оквиру научноистраживачког рада НИО по Уговору склопљеним са Министарством просвете, науке, технолошког развоја и иновација РС број: 451-03-47/2023-01/200020 од 3. фебруара 2023. године.

пет већих целина које отвара уводна песма „Трешња”; ова песма својом повишеном реториком, архаичном лексиком и фитонимском тематиком најављује преовлађујући тон читавог циклуса. Оправдавајући назив *Шумна руковет*, циклус садржи песме као што су „Сонет жалосне врбе”, „Јабланов сонет”, али и компликованије поетске јединице попут „Сонетног диптиха дивљих ружа” и „Сонетног квинтета жутих дуња с рондом”.

Флорални и, шире гледано, мотиви из света ботанике заузимају важно место у поезици Милосава Тешића. Они су, како наводи Радивоје Микић у тексту „Од топонимске бројанице до мистичког – запажања о природи описа у поезији Милосава Тешића”, „један од најважнијих емпиријских састојака Тешићеве песничке екумене” (Микић 2016: 70) још од топонимски усмереног *Купинова*. Песник, у разговору с Александром Јовановићем, упитан о вредностима и месту биљног света у својој поезији, казује и следеће: „Заиста се међу биљем осећам као у друштву добрих људи. Трудим се да са њим и разговарам. А пошто сам се удаљио од непатворене природе, а то значи и од слободног живота биљака, ја ипак тај свет призивам у свој дом” (Јовановић 2018: 164). „Слободан живот биљака”, са свим менама и природним циклусима, уз дискретно присуство лирског субјекта који посматра, доживљава процес настајања и нестајања ком сведочи, али се и поистовећује с његовим флоралним актерима, чини се као основна тема читаве *Шумне руковети*.

Назив циклуса такође може сугерисати повезаност с музичком формом *руковети*, односно то да су песме схваћене као делови веће музичке целине. У нашем музичком наслеђу познате су Мокрањчеве *Руковети*, шеснаест песама компонованих на основу народних мелодија. С друге стране, Мокрањац је и сам песнички преозначио реч *руковет* – ова реч примарно је означавала сноп жита или преплетено ливадско цвеће (РСЈ 2011: 1153). Јасно је из наслова песама да се Тешић враћа овом примарном значењу, градећи изузетан поетички и метапоетички венац. Додатна посланица за тумаче јесте први део назива, *шумни*, будући да није искоришћен облик *Руковет шуме*, већ стилски маркирани облик *Шумна руковет*. Познајући песничку поетику Милосава Тешића, можемо поуздано тврдити да је то, поред *руковети шуме*, и *руковет шума*, *руковет* заснована на *звучању*. Брига за однос између мелодије и садржаја песама¹ и рад на слоју звучања песме

¹ Тешићев есеј „Звук, реч, језик” из књиге сабраних огледа *Есеји и сличне радње* садржи пасус индикативног садржаја: „Пронаћи склад између звука и значења сложен је и проблематичан посао за песнике изразито склоне мелодијском моделовању језика. Понесеност мелодијом лако може угрозити значењску страну песме, учинити је произвољном и празном. [...] Тек међусобним усклађивањем звука и значења песма постаје јединствено моћна” (Тешић 2004: 194).

нарочито се повезују са симболистичким и неосимболистичким линијама наше песничке традиције, а управо у овим тачкама песничког прегнућа Тешић види своју повезаност с тим токовима традиције (Јовановић 2018: 182). Када смо упућени и у приређивачки рад Милосава Тешића, можемо се присетити и наслова збирке поезије Станислава Винавера, једног од Тешићевих песничких предака и сродника, коју је приредио Тешић – *Звучни предео*, према називу једне од Винаверових песама; јасна је аналогија са насловом *Шумна руковат*. Напослетку, сам Тешић је у есеју „Звук, реч, језик” окарактерисао песника најпре као „звучно биће” (Тешић 2004: 193).

Из наведеног списка песама можемо запазити јасну песникову опредељеност за форму сонета у читавом циклусу, што је сигнал који се такође мора преиспитати у оквиру тумачења. Сталан облик сонета уједно је био сталан чинилац Тешићевог песничког опуса до објављивања збирке *Дар и коб*, од најранијих петраркистичких сонета у сонетном венцу „Туч и тег” збирке *Купиново*, преко сонета продуженог трајања у збирци *Кључ од куће*, до четворосложних и тросложних сонета *Прелести севера* (Париповић Крчмар 2016: 242–248). Због превласти сонета у *Дару и коби* након ритмички узбурканије *Седмице*, из аспекта метричке анализе Сања Париповић Крчмар види збирку *Дар и коб* као „једнолично фитонимско-сонетно станиште” (Париповић Крчмар 2016: 248). Имајући у виду и доминантну симболику сонета дате збирке и особеност позиције лирског субјекта у њима, Весна Елез истиче једносложне, јампски усмерене завршнице стихова сонета збирке *Дар и коб* и сматра да се овом збирком „Тешић [...] враћа есенцији сонета, његовој унутрашњој подељености и загонетности” (Елез 2016: 415). Склони смо да се сложимо с увидима Весне Елез о својеврсном окретању парадигматичном облику, и сложеном односу катрена и терцета који тај облик подразумева, у сонетима *Дара и коби*, па и „Сонету дрена пред цветање”. Проблематици циклуса вратићемо се након разматрања песме, чије стихове наводимо ради лакшег праћења рада.

Видиков поглед сморен је и туп.
Белино, здрузгај замор крут и спор,
јер цептав нерв сам изагнан у пуп –
а нигде скраска да се скраси створ,

ни откуд било да измили брат,
да гонич гоњен, живчан дрхтај – прут,
не истреперим, разрок-боја мат
кад досветлуца кроз шумарак сут.

Но, фебруар је беле глобе плен
под посним сунцем, те бокорим пев
да нестане ме – а да јесам дрен.

У цвету жутник – причест, веселост,
пред Благовести благоточив згрев
и источ Службе у пепељав пост (Тешић 2006: 23).

Занимљиво је приметити да је Тешић с једне стране усвојио форму сонета, чврст сталан песнички облик страног порекла, чија употреба у савременој књижевности представља и сигнал постојања песничке свести о континуираности песничке традиције и припадности тој традицији, у овом случају претежно линији симболиста и неосимболиста. С друге стране, изабрани стих је десетерац, амблематични стих нашег народног песништва. Комбинација песничког космополитизма и национализма додатно је обогаћена изменом ритма из трохеја у јамб, чиме настаје јампски десетерац, метар који се, према Леону Којену, може сматрати „можда најтеж[и]м од свих класичних српских метара” (Којен 2012: 171).

Промена ритма важна је за интонацију песме: како наглашава Станислав Винавер у студији „Покушај ритмичног проучавања мушког десетерца”, неизоставно обележје трохејског десетерца јесте „каденција, закључна два (па чак и три и четири) слога” (Винавер 2012: 85); та каденца омогућава нагли пад након највишег, претпоследњег слога десетерца у ненаглашени десети слог, што заузврат постиже јаки контраст између муклог краја једног стиха и наглашеног, јаког почетка следећег стиха. Јампски ритам, међутим, остварује стих „на чијој задњој граници долази до нагласком условљеног дизања тона и појачавања експираторног притиска” (Петковић 2006: 171) – контраст између стихова постоји, али супротног је усмерења, па из снажног, повишеног завршетка првог стиха падамо у ненаглашени први слог другог стиха. Трохејско је ритмичко кретање силазно, а јампско узлазно (Петковић 2006: 171). Видећемо како садржај и семантика песме одговарају захтевима јампског ритма. Новица Петковић објашњава јампски интонациони ефекат у песништву Лазе Костића планским постављањем једносложних речи на почетку и на крају стиха (Петковић 2006: 171). Летимичним прегледом песме „Сонет дрена пред цветање” уверићемо се да је и Тешић користио исту технику: 13 од 14 стихова завршава се једносложним речима, док нешто мање, 12 стихова, почиње једносложницом.

Наведени метрички елементи показују се вишеструко значајним када прочитамо неке од аутопоетичких есеја Милосава Тешића. У тим радовима проналазимо експлицитну одбрану сталних лирских облика

као калупа који итекако могу бити освежени и обновљени индивидуалним стваралачким напором песника. Везани стих за Тешића, по његовим речима, представља најзначајнију заштиту пред навалом самовољног бесмисла у песништву:

Не видим да се у ритмички стабилније организованом стиху умањују или чак губе његове изражајне могућности, већ сматрам да он, кроз појачану дисциплину у изразу, може помоћи изоштравању, продубљивању и оплемењивању песникове замисли; њиме се песнички говор може учинити експресивнијим, звучнијим и сликовитијим, а усуђујем се рећи да стих са знатно повећаном метричком строгишћу може разиграти и песничково надахнуће. Пишући тако, чини ми се да нешто драгоцене држим на окупу наспрам зинуле провалије и надирућег, готово корачајућег заборав – наспрам у свему очевидног расула (Јовановић 2018: 208–209).

Форма сонета такође претпоставља одређен семантички развој који се најчешће дефинише као напетост или промена поетског тона између катрена и терцета. Зато ћемо, прелазећи на поље значења песме, најпре анализирати катрене па терцете, али и проучити њихов однос са циљем дубљег разумевања песме као целине.

Видиков поглед сморен је и туп,
Белино, здрузгај замор крут и спор,
јер цептав нерв сам изагнан у пуп –
а нигде скраска да се скраси створ,

Први катрен отвара синтагма *видиков поглед*. Видик представља повлашћено место погледа, али људског, индивидуалног погледа; видици су битно људска категорија, место уживања у природи. У Тешићевој песми се фигура посматрача најпре искључује и *поглед* се карактерише као нешто што припада самом *видику*. Видећемо какве ово има последице за питање особености фигуре лирског субјекта и доживљаја природе у песми. Именица *видик* имплицира живописност природе, нешто што је вредно виђења. Почетком сонета сугерише се да ће у овој песми *Шумне руковети* доминантан посредник предочене поетске предметности бити чуло вида. Ипак, крај првог стиха изневерава очекивано обиље посматраног пејзажа будући да је поглед *сморен* и *туп*. Атмосфера тромости интензивира се у другом стиху низањем именица *белина* и *замор* и придева *крут* и *спор*. Једино што се издваја јесте глагол *здрузгати*, архаичан и стилски маркиран синоним глагола *смрскати*. Значење овог глагола, заједно са овде примењеним обликом императива уноси осећај наглости и буди читаоца из стања уљуљканости у које је претходно доведен. Тешић је у својим разговорима с Александром Јовановићем говорио и о нарочитој пажњи коју посвећује избору лексичких јединица у песми; нагласио је притом да

довести „у сазвучје лексику из различитих лексичких слојева или стилски разнолико обојену, односно ускладити термилошки разнородан језички материјал, свакако је деликатан песнички задатак” (Јовановић 2018: 167). Можемо претпоставити да је глагол *здрузгати* одабран уместо глагола *смрскати* због алитеративног ефекта који се јавља понављањем сугласника *З, Р* и, ређе, *Г* у целом првом катрену: *сморен, здрузгај, замор, крут, спор, нерв, изагнан, скраска, скраси, створ*.

Трећи стих важан је зато што уводи фигуру лирског субјекта, односно *ја* које представља исказни субјект ове песме. Реч је о песничком *ја* које ћемо повезивати најпре с једним повишеним стањем доживљавања и постојања: „јер цептав нерв сам изагнан у пуп – // а нигде скраска да се скраси створ”. Трећи стих првог катрена, дакле, значајно мења динамику текста, из наглашене статичности се прелази у стање устрепталости. Етимолошка фигура искоришћена је у последњем стиху катрена (*скраска, скраси*), а примећујемо и значајно нагомилавање сугласника *С*.

ни откуд било да измили брат,
да гонич гоњен, живчан дрхтај – прут,
не истреперим, разрок-боја мат
кад досветлуца кроз шумарак сут.

Почетак другог катрена представља наставак мисаоне целине првог катрена; преформулисан је претходни исказ са преласком општије именице *створ* у фамилијарнију именицу *брат*; са том изменом мења се и алитеративно језгро стиха, сада олично у комбинацији слова *Б* и *Л*. Показујући да друга строфа заиста јесте разрада мотива представљених у првој, други стих уводи (поново поступком етимолошке фигуре, што је још једна од сличности са првим катреном) синтагму *гонич гоњен*, наспрам *изагнаности* лирског *ја* у претходном одељку.

Промена динамике најављена у првом катрену значајно се истиче у другом: мотиви *гоњености, живчаности, дрхтања, треперења, светлуцања* – све то стоји у контрасту са спорошћу и тупошћу евоцираним на почетку песме. Не треба занемарити ни спомињање *разрок-боје*, која такође представља отклон од првобитне превласти белине. У раду „Боја као знак у поезији Милосава Тешића” Зорана Опачић истиче да је „Тешићева поезија карактеристична [...] по сложеној хроматској симболици и осетљивости за квалитет боје (која по свом распону, интензитету и контрастима спада у дурску гаму)” (Опачић 2016: 153). Под „дурском гамом” Зорана Опачић, у светлу норме описа синтаксе боја, подразумева присуство наглашеног контраста светлости и сенке, као и јасне, оделите,

јаке боје (Опачић 2014, према Опачић 2016: 153). Ипак, у „Сонету дрена пред цветање” најпре запажамо ахроматизам, а потом отклон од „дурске игре” у виду *разрок-боје*, што се може схватити као конотативни опис неодређене боје или мешавине различитих боја. Мотив боје, али и *разрокост* боје враћају читалачку пажњу, након паузе од неколико стихова у којој је лирски субјект био у стању устрепталости у ком се сугерише и пометња чула, на жанровски подразумевану, оптичку поставку пејзажа. Загонетан је и придев *сут*, смештен уз именицу *шумарак*. Наша је претпоставка да је у питању скраћени облик придева *посут*, овде искоришћен због ритмичке потребе да на крају стиха стоји једносложница. Реч *шумарак* подсећа нас на већу целину којој песма припада, односно контекстуализује песму у шири оквир *Шумне руковети*.

Но, фебруар је беле глобе плен
под посним сунцем, те бокорим пев
да нестане ме – а да јесам дрен.

У цвету жутник – причест, веселост,
пред Благовести благоточив згрев
и источ Службе у пепељав пост.

Супротни везник *но* налази се на споју катрена и терцета – већ на синтаксичком плану остварује се нормом предвиђени преокрет преласком из друге у трећу строфу италијанског сонета. Тематски се пак највећа измена појављује у темпоралности песме. До сада је време било неко неодређено *сада* са жељеном пројекцијом у разнобојније, лепше време. У првом се терцету, међутим, *сада* означава као месец фебруар, време *беле глобе* и *посног сунца* – зимско време које објашњава апострофирану белину с почетка песме. Израз *бокорим пев* подробије ћемо размотрити на крају рада, као могући кључ за откривање дубљег значења сонета. Након евоцирања своје наглашене телесности (*цептав нерв*), али и других, садржајем све богатијих ознака (*створ, брат, гонич гоњен*), лирско *ја* експлицитно се поистовећује с дренам, те је објашњена необична позиција лирског *ја*, а наслов „Сонет дрена пред цветање” постаје смислен у односу на садржај песме. Поводом позиције песничког субјекта у сонетима *Дара и коби*, Весна Елез запажа да

Милосав Тешић пише сонете не о цвећу и биљкама, већ сонете цвећа, биља и дрвећа. Самим оваквим избором песник поставља питање лирског гласа и лирског субјекта. Док читамо сонете, понекад нисмо сигурни ко говори. Често говори персонификовано биље или дрвеће, некад је реч о монологу, некад о солиловкију (Елез 2016: 420).

С друге стране, у овој неодређености извора лирског гласа и перспективе можемо се присетити да у народној лирској поезији, која је свакако једно од доминантних поља утицаја у Тешићевој поезији, постоје устаљени механизми поистовећивања и квалификовања ликова у односу на лирски, народни хербаријум:

Може се, са много разлога, рећи да се у народним лирским песмама биљке користе као подлога за грађење особене интерпретације лирског градива, нарочито за развијање тематског комплекса љубави и уопште за приказивање осећања, или пак за *развијање посебних облика именовања лирског јунака (нпр. зелен бор = леп младић)* (Микић 2016: 76, истакла Ј. С.).

Стих „да нестане ме – а да јесам дрен” узели бисмо зато пре као прикладан пример за појаву коју Емил Штајгер у књизи *Умеће тумачења и други огледи* дефинише као „одсуство одстојања између субјекта и објекта”, „непрестано прожимање, тако да се може рећи: песник евоцира природу као и: природа евоцира песника” (Штајгер 1978: 79). По овом питању се слажемо са Софијом Матић, која у монографији *Часно је бити: поезија и поетика Милосава Тешића* уочава изузетност положаја лирског субјекта „Сонета дрена пред цветање” и када је реч о метапоетичком односу песничког субјекта и поезије:

Иако у метапоетичким песмама исказна инстанца пре свега инсистира на ремећењу склада у природи покушајем да се о доживљају такве хармоније пева, у овом остварењу истиче се најпре да је сâм песник тај који се сусретом са поезијом дезинтегрише [...] Рашчлањење песничког субјекта изнова је осмишљено његовом следственом идентификацијом са поетским предметом, будући да се по нестанку трансформише у оно о чему пева: „а да јесам дрен” (Матић 2023: 108–109).

Последња строфа доноси крај развоја и преображаја исказног субјекта у флоралној идентификацији, од пупа до цвета. Жута боја амблематична је за стање веселости које се у строфи наводи, и својом се симболиком налази у крајњој супротности са стерилном белином првобитно евоциране зиме (од белине, па разрок-боје до жуте). По први пут се у песми јавља низ вишесложних, дугачких речи. То успорава ритам и доприноси осећају патоса, свечаности завршнице, што је додатно поткрепљено семантиком изабраних речи: *причест, Благовести, благоточив, источ* (архаична варијанта речи *исход*)... Избором наведених архаичних речи, у завршници „Сонета дрена пред цветање”, над донету песничку слику надвија се ореол духовног који обележава све пејзаже Милосава Тешића у *Дару и коби*.²

² Према Радивоју Микићу, „тако ми, у исто време, долазимо у прилику да видимо како се кретао лирски опис у поезији Милосава Тешића. Ако је он, на почетку Тешићевог песничког деловања, захватао и много емпиријских појединости, у књигама *Дар и коби* и *Млинско коло*

У терцетима се, дакле, игра статичних и динамичних елемената продубљује, открива се природа исказног субјекта и велику улогу игра проток времена праћен према променама у циклусу природе, али и према народном и хришћанском календару. Народно рачунање времена делило је годину на зимско и летње полугође; долазак лета славио се као *летник* почетком марта. Значајно је, дакле, да је народни календар био у великој мери усклађен са променама у природи, прослављање летника било је заправо слављење „обновљене природе после проспаване зиме, долазак летњег полугођа” (Кулишић, Петровић, Пантелић 1970: 100). С друге стране, овај период је у хришћанском календару обележен великим празником Благовести – празником који се најављује или призива на крају сонета. Можемо рећи да Тешићева песма рачуна на сва значења која произлазе из сплета различитих концепција времена – цикличног (природног, народног) и линеарног (хришћанско). У песми је прижељкивано време летника, плодности, рађања живота. Преображају из јалове зиме у пролећно обиље претходи период пепељавог поста – Божићног поста.

Биљка дрен је у систему устаљених веровања представљала симбол здравља, снаге, младости, виталности... Како пише Веселин Чајкановић у књизи *Речник српских народних веровања о биљкама*, дрен се користио и због свог апотропајноског својства као заштита од злонамерних бића, као део свадбених обичаја, у народној медицини као лек за бољке неразвијене деце и младунаца домаћих животиња (Чајкановић 1994: 78–79). Значајно је, такође, навести да се дрен брао, уз здравац, рутвицу, калопер, коприву, мљеч и ђурђевак, управо у периоду између Ускрса и Турђевдана, „који се повезују са смрћу и ускрснућем Бога, односно мировањем и буђењем вегетације, а које је у свести премодерног човека утиснуто у соларно-лунарни календар” (Карановић, Јокић 2013: 57).

Песничким обликом предвиђена напетост између катрена и терцета у Тешићевом сонету остварена је неколиким линијама преображаја на плану садржаја песме: најпре и најважније, трансформацијом лирског *ја* у биљном поистовећењу, од пупољка до цвета; променом годишњих доба; изменом доминантне боје (из беле у жуту); сменом мотива који граде статичну атмосферу мотивима који изражавају динамичност. Сличне димензије постепеног и сложеног развоја значења има и *Шумна руковет*, будући да она као већа целина прати исти вегетативни циклус од пролећа до зиме.

лирски опис је постајао све сложенији, поред осталог и зато што се са ’топонимске бројанице’ прешло на кретање кроз духовно-историјску симболику, односно тако што је слика материјалне реалности замењена метафизичким градивом и, на крају, чисто мистичким визијама” (Микић 2016: 93).

Штавише, рекли бисмо да тај природни циклус и стоји у основи концепта изградње ове веће поетске целине. Тако „Сонет дрена пред цветање” стоји на самом почетку *Шумне руковети*, док се песмом „Јагорчевина” – песмом о другој зими и другом веснику пролећа – циклус завршава.

На самом крају тумачења не можемо се не осврнути на синтагму „бокорим пев” из првог терцета песме. С опрезном дистанцом у односу на тврдњу да тумачени сонет говори и о сопственим могућностима исказивања и разумевања, а с друге стране са свешћу да се вишезначност дела не исцрпљује конкретним интерпретацијама, можемо поставити питање о могућем метапоетичком смислу сонета. У тој намери можемо бити подржани закључцима Петра Пијановића о општој присутности коментаторског дискурса у Тешићевој поезији (Пијановић 2016: 104), али и следећим увидом Александра Јовановића, који се дотиче Тешићевих формалних избора и одабира песничке традиције:

Већ одавно је у врхунској поезији певање о било којем лирском предмету неразлучиво од певања најсуптилнијих својстава поезије.

За песника који обнавља облике и садржај средњовековне поезије, поистовећивање поетског и метапоетског тока још је извесније. Енергија стварања у хришћанској песничкој традицији јесте – као што каже Димитрије Богдановић у изводу наведеном испред овога рада – божанска способност која се, у створеном бићу, увек изнова успоставља. Стваралац/песник не може да створи ништа без Онога који га превазилази и тек је један у низу оних који стварају (Јовановић 2018: 101–102).

Управо драма стварања и нестајања која чини највећи део *Шумне руковети* ствара простор за метапоетичке фигуре (попут алегорије) и тумачење на том, дискурзивнијем, самокоментаторском трагу. Чувајући се да с таквим тумачењем не одемо предалеко, могли бисмо уклопити неколике, већ истицане и тумачене, елементе сонета у уоштенију потку о настанку, било природе, било песме. Тада би белина која се јавља као почетна ситуација и позиција била белина ненаписане странице, празнина ненаписане речи, док би треперави преображај заметка у цвет представљао сам процес писања чији је резултат песма сама. Песма као целина која обухвата и уједињује, боље рећи преображава све елементе од којих је сачињена истовремено их поништавајући као самосталне структуре, самосталне речи и фразе, у потрази за јединственим ритмом, метафориком, нарочитим тоном, баш као што је у првом терцету наглашено: „бокорим пев // да нестане ме – а да јесам дрен”. Претпоставка и није тако неоснована када прочитамо следеће песникове тврдње: „Као што се у природи после Преображења *преобразе и гора и вода*, тако се и у песми преобрази језик” (Тешић 2004: 169). Тако би и у конкретном случају „Сонета дрена пред цветање” прослава преображаја и бујања природе истовремено била

и прослава песништва и језика – или, можда је боље рећи, „бокорење пева” о песничкој озарености природе и органском, виталистичком бићу поезије.

ИЗВОРИ

Тешић 2006: Милосав Тешић, *Дар и коб*, Београд: Чигоја штампа, 2006.

ЛИТЕРАТУРА

Винавер 2012: Станислав Винавер, „Покушај ритмичног проучавања мушког десетерца”, *Одбрана песништва, Дела Станислава Винавера*, 4. том, Београд: Службени гласник.

Грдинић 2007: Никола Грдинић, *Стални облици песме и строфе*, Београд: Народна књига Алфа.

Елез 2016: Весна Елез, „Дар и коб: сонети Милосава Тешића”, *Звук, метар и смисао у поезији Милосава Тешића*, ур. Јован Делић, Александар Јовановић, Београд–Требиње: ИКУМ – Дучићеве вечери поезије, стр. 415–426.

Јовановић 2018: Александар Јовановић, *Стих и памћење: о поезији и поетици Милосава Тешића*, Београд: Службени гласник.

Карановић, Јокић 2013: Зоја Карановић, Јасмина Јокић, *Биље у традиционалној култури Срба*, Нови Сад: Филозофски факултет.

Којен 1996: Леон Којен, *Студије о српском стиху*, Сремски Карловци: Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Којен 2012: Леон Којен, *Огледи о поезији*, Београд: Чигоја штампа.

Кулишић, Петровић, Пантелић 1970: Ш. Кулишић, П. Ж. Петровић, Н. Пантелић, *Српски митолошки речник*, Београд: Нолит.

Матић 2023: Софија Матић, *Часно је бити: поезија и поетика Милосава Тешића*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”.

Микић 2016: Радивоје Микић, „Од топонимске бројанице до мистичког – запажања о природи описа у поезији Милосава Тешића”, *Звук, метар и смисао у поезији Милосава Тешића*, ур. Јован Делић, Александар Јовановић, Београд–Требиње: ИКУМ – Дучићеве вечери поезије, стр. 65–95.

Опачић 2016: Зорана Опачић, „Боја као знак у поезији Милосава Тешића”, *Звук, метар и смисао у поезији Милосава Тешића*, ур. Јован Делић, Александар Јовановић, Београд–Требиње: ИКУМ – Дучићеве вечери поезије, стр. 151–171.

Париповић Крчмар 2016: Сања Париповић Крчмар, „Формариј Милосава Тешића”, *Звук, метар и смисао у поезији Милосава Тешића*, ур.

Јован Делић, Александар Јовановић, Београд–Требиње: ИКУМ – Дучићеве вечери поезије, стр. 231–252.

Петковић 2006: Новица Петковић, „Ритам и интонација у развоју српског стиха”, *Огледи из српске поетике*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, стр. 169–243.

Пијановић 2016: Петар Пијановић, „Песник и његов поетички пртљаг”, *Звук, метар и смисао у поезији Милосава Тешића*, ур. Јован Делић, Александар Јовановић, Београд–Требиње: ИКУМ – Дучићеве вечери поезије, стр. 97–110.

РСЈ 2011: *Речник српскога језика. Измењено и поправљено издање*, Нови Сад: Матица српска.

Тешић 2004: Милосав Тешић, *Есеји и сличне радње*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Чајкановић 1994: Веселин Чајкановић, *Речник српских народних веровања о биљкама*, рукопис приредио и допунио Војислав Ђурић, Београд: Српска књижевна задруга – БИГЗ – Просвета – Партедон М.А.М.

Штајгер 1978: Емил Штајгер, *Умеће тумачења и други огледи*, Београд: Просвета.

Jovana B. Suvajdžić

“THE SONNET OF THE CORNEL PRIOR TO BLOOMING”
BY MILOSAV TEŠIĆ

Summary

This paper will analyze Milosav Tešić’s poem “The Sonnet of the Cornel Prior to Blooming”, from the book *The Gift and the Curse* (2006). We will approach the interpretation of this so far insufficiently studied song which occupies a meaningful place in the poem cycle *The Forrest Sheaf*. We will pay special attention to the norms of the sonnet as a form, according to which we expect that the poetic image set in the quatrains will be developed or negated on the level of meaning in the tercets, with the tension between the two larger groupings of verses achieved. It is our belief that this sonnet, which opens the second part of *The Forrest Sheaf* reflects a good deal of Tešić’s poetics, but also that, along with the denotative and connotative sense of the poetic image and poetic “plot” of this sonnet, we can also speak of its metapoetic meaning.

Key words: Milosav Tešić, *The Gift and the Curse*, sonnet, poetics, metrics, melody, meaning.

Venturi

Иван З. Праштало*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет, мастер студије

Оригинални научни рад
Примљен: 25. 09. 2023.
Прихваћен: 14. 11. 2023.

ПЕСМА ПОВРАТКА У ЗБИРКАМА ВУКА СТЕФАНОВИЋА КАРАЦИЋА И МИЛМАНА ПЕРИЈА

Полазећи од теорије усмено-формулативне композиције, тј. од усмене теорије, фокус рада ће бити проучавање обрасца приче који је назван песма повратка (Return Song) на класичној грађи из друге и треће збирке Вука Стефановића Караџића, као и другом тому Српскохрватских јуначких пјесама Милмана Перија. Истаћи ћемо особености песме повратка у муслиманској и у хришћанској традицији, да бисмо напоследку, водећи се увидима проистеклим из ове поредбене анализе, указали и на сличности и разлике ове две традиције јужнословенске усмене епике.

Кључне речи: епска песма, епика, формулативност, образац приче, песма повратка, Вук Стефановић Караџић, Милман Пери, Алберт Лорд, хришћанска епика, муслиманска епика.

Образац приче у оквиру теорије усмено-формулативне композиције

У радовима оснивача теорије усмено-формулативне композиције Милмана Перија и Алберта Лорда јављају се два основна појма којима се објашњава усмени начин стварања епског песничког дела. Та два појма су *формула* и *тема*. Формула се издвојила као основна јединица традиционалног усменог стила. М. Пери је 1930. године извео дефиницију формуле као „групе речи која се редовно употребљава под истим метричким условима да изрази дату основну идеју” (Пери према Lord 1990a: 67).

* ivan.prastalo@gmail.com

„Формуле и скупине формула, како велике тако и мале, служе само једној сврси. Оне су средство помоћу којег се излаже повест у песми и стиху. Прича је главна ствар” (Lord 1990a: 127). Надовезујући се на Перија, Лорд овим указује на природу настанка епске песме, коју певач саставља користећи се јединицама различитог реда и величине. Сходно томе, повлачећи паралелу са Перијевом дефиницијом формуле, он у наставку уводи појам (поетске) теме, коју одређује као „групе идеја које се редовно користе при казивању приче у формулном стилу традиционалне песме” (Lord 1990a: 127).

Постоји, међутим, још једно средство које усменом певачу помаже при композицији и организацији песме. У питању је форма надређена формули и теми – *образац приче*. У свом есеју из 1969. „The Theme of Withdrawn Hero in Serbo-Croatian Oral Epic”, Лорд оцртава оквиру у које се *образац приче* уклапа:

„Моја основна претпоставка јесте да у усменој традицији постоје наративни обрасци који, невезано за то колико приче које се око њих граде могу наизглед варирати, имају велику виталност и функционишу као организујући елементи у композицији и преносу текстова усмене приче. Арне–Томпсонов индекс типова и *Морфологија бајке* Владимира Пропа, као и све сличне студије народних бајки, јасно сведоче деловању наративних образаца у бајкама. Овде ћу применити такву врсту студије на усмене епске песме.” (Lord 1969: 18).¹

Лорд појам наративног обрасца користи шире, обухватајући како образац приче, тако и тему. Неретко се, у ранијим његовим и радовима других проучавалаца везаним за образац приче, и не повлачи јасна разлика између њих, те се образац приче назива и темом (о чему најбоље сведочи наслов наведеног Лордовог есеја). Ипак, јасно је да је у питању елемент на вишем структурном нивоу од теме, а да су теме један од његових градивних јединица (нпр. тема „викања у затвору”, као што ћемо видети, јавља се као део једног од елемената обрасца приче, оног који говори о одсуству јунака). Зато не изненађује што је Џон Мајлс Фоли у својој студији *Traditional Oral Epic: The Odyssey, Beowulf and Serbo-Croatian Return Song* последње поглавље доделио обрасцу приче као најширем структурном нивоу на ком разматра усмену и епику усменог порекла

¹“My basic assumption is that in oral tradition there exist narrative patterns that, no matter how much the stories built around them may seem to vary, have great vitality and function as organizing elements in the composition and transmission of oral story texts. The Aarne-Thompson type index and Vladimir Propp’s *Morphology of the Folktale*, and all similar folktale studies, bear eloquent witness to the operation of narrative patterns in folktales. I am here applying this kind of study to oral epic songs”.

(oral and oral-derived) (Foley 1990: 359-387). Управо на овом нивоу ће се и одвијати наша анализа усмене епске традиције.

Као изузетно карактеристичан образац приче који се издваја у јужнословенској епици, Лорд наводи *песму повратка* (Return Song). Он сматра да је у питању образац који води порекло још из индоевропског традиције, а да се у његовој основи налази вегетациони мит о божанству које умире и васкрсава:

„Бог или јунак нестаје на релативно дуг период и наизглед је мртав, али на крају се ипак врати, или трагају за њим и доводе га назад. Током његовог одсуства настало је опустошење, али након његовог повратка на своју позицију, обављеног церемонијално, поредак је обновљен, просперитет се враћа, а неретко он се и поново венчава.” (Lord 1972: 31)

Основна схема овог обрасца приче садржи пет елемената:

A – D – R – Rt – W

A – одсуство (Absence)

D – опустошење, тј. наносење штете (Devastation)

R – повратак (Return)

Rt – одмазда (Retribution)

W – свадба (Wedding)²

Овај образац можда је најприметнији у Хомеровој *Одисеји*, мада се, на својеврстан начин, јавља и у *Илијади*³. Када је реч о јужнословенској усменој епској традицији, његово је присуство приметно како у муслиманским тако и хришћанским десетерачким песмама.

У наставку рада покушаћемо да укажемо на одлике овог обрасца приче у обема гранама јужнословенске традиције, те да на основу тих одлика уочимо сличности и разлике међу хришћанском и муслиманском епиком. Као грађа за то послужиће нам песме из друге и треће Вукове збирке, као и из другог тома *Српскохрватских јуначких пјесама* које је сакупио Милман Пери током свог теренског рада у Новом Пазару.

Песма повратка у муслиманској епици

Будући да је јужнословенска муслиманска епика послужила као основ Перујевог истраживања, њој је самим тим, барем у истраживањима

² Српске називе ових пет елемената преузели смо из рада Немање Радуловића у којем се образац приче користи за анализу песме *Бановић Страхиња* (Радуловић 2004).

³ Често поједностављен на образац одсуство-опустошење-повратак (A – D – R). Види: Lord 1990b: 89–109; Nagler 1974: 131–166.

Пери–Лордових настављача, посвећена већа пажња него хришћанској. Поред саме дужине муслиманских епских песама, због чега су биле подесније за поредбена разматрања у вези са великим еповима, разлог њихове веће популарности могли бисмо тражити и у простој чињеници да је та грађа била доступнија истраживачима на Харварду, где се чува велика Перијева заоставштина усмене епске грађе. Бавећи се том обимном грађом, Лорд и његови настављачи, морали су приметити и велики број песама које одговарају обрасцу *песме повратка*. Свој истраживачки фокус су свакако још више усмерили ка овом типу, будући да, као што смо пре споменули, он лежи у основи Хомерове *Одисеје*.

У муслиманској епској грађи коју ми разматрамо, а која се налази у другом тому Перијеве збирке, такође видимо значајан удео *песама повратка*. У збирци се налази више песама које се у одређеној мери ослањају на тај образац. Од укупно тридесет и две песме у збирци, пет песама садржи у наслову реч *ропство* (*Ропство Ђулић Ибрахима* се јавља у три варијанте), што углавном означава потпуно подударање са обрасцем *песме повратка*.⁴ Када узмемо у обзир да се у збирци налазе и шест варијаната *Песме од Багдада*, која се, како је Лорд показао (Lord 1969), ослања на овај образац, те још неке попут песама *Марко Краљевић и Муса Кесеџија*, *Султан Сулејман узима Будим* (у две варијанте) или *Мујо Хрњичић и Дојчић капетан*, јасно је колико су усмени певачи, чак и на овако малом узорку, користили овај образац приче како би компоновали песму. У реализацији ових песама, међутим, јављају се извесне разлике. „Један образац песме може управљати развојем различитих тематских скупина и може произвести резултате који изгледају веома различито”⁵ (Reabody 1975: 227). Највећа сличност се ипак јавља међу оним песмама који имају *ропство* у наслову, тако да ћемо поћи најпре од њих.

При самом почетку Перијеве збирке налазе се три верзије *Ропства Ђулић Ибрахима*, које је испевао Салих Угљанин.⁶ Све три варијанте почињу, очекивано, врло сличним развијањем првог елемента *песме повратка* – одсуства (А). Задарски бан је заробио Радојицу/Радована турског придворицу, са којим Ибрахим Ђулић започиње разговор у тамници, распитујући се о стању своје земље, дома и укућана које је оставио.

⁴ Дејвид Ган истиче како су песме 4, 5, 6 и 32 (као и 20 и 21 делимично) песме повратка (Gunn 1971: 3).

⁵ “A single song pattern can control the development of different thematic clumps and can produce results that look very different.”

⁶ Прецизније, једна је испевана уз гусле, друга је снимана као казивање, а трећа је диктирана у перо. Ове разлике најприметније су у њиховој дужини.

Седи љ' моја кула на ћенару?	50	„Слуго Рако, тако ти закона!	
Је љ' се моја кула подурвала		Шта те питам, да ми право причаш.	
Аљ' се кула харап ућинела?		Седи љ' моја на ћенару кула?	
Је љ' ми жива јостарела мајка?		Да се није кула обурвала,	
Је љ' ми жива, свијет мијенила		Аљ' је кула јоште на ногама?	35
А седи љ' ми сестра неудата,	55	Је љ ми жива у ођаку мајка,	
Сестра Фата ју оцаку моме?		Аљ' је мајка свијет мијенила?	
Ћека љ' брата Ћуљић бајрактара,		А седи љ' јој Хусо кахвеђија?	
А седи љ' ми дорат у подруму?		Ћини љ' старој хизмет од ођака?	
Држу љ' коња добро ју подруму?		А седи љ' ми сестра неудата,	40
Даљ' ми Хусо седи кахвеђија?	60	Сестра Фата Ћуљић бајрактара?	
Ћини љ' старој хизмет у одаји?		А седи љ' ми вијерница љуба?	
Седи љ' моја вијерница љуба?		Да се није љуба испросила?"	
Да се љуба није испросила?"			
(Пери: 4, 55)		(Пери: 5, 75)	

Седи ли ми кула на ћенару?
 Је љ' ми жива остарела мајка?
 Е љи ми се сестра преудала,
 Аљи чека Ћујић Ибраима?
 Да љ' ми Хусо седи кахвеђија? 165
 Ћини л' старој хизмет у одаји?
 А седи л' дорат у подруме?
 Да га нјесу ћете зајагмили?
 Је љ' се кула харап ућинела,
 А седи л' ми вијерница љуба? 170
 Ал' се моја љуба преудала,
 Аљи ћека Ћуљић Ибрахима?"
 (Пери: 6, 84–85)

У својим питањима Ибрахим побраја све битне ликове са којима се, пратећи овај образац, сусреће при повратку и који га (не) препознају. Последње питање увек се тиче верности љубе, и по правилу одговор на то питање јесте оно што даље покреће радњу. Део Радовановог одговора у којем сазнајемо да је нанесена штета током јунаковог одсуства (D), редовно је изражен формулом:

Жива ти је јостарела мајка,
 Еј, жива ти је, тек боље да није.
 (Пери: 4, 56)

И жива је остарела мајка;
 Жива је, тек боље да није.
 (Пери: 5, 75)

Жива ти је у ојаку мајка;
Жива ти је, тек боље да није.
(Пери: 6, 85)

Након тога Ибрахим сазнаје да му је сестра и даље неударата, а љуба поново испрошена и пред удају. У првој варијанти Ибрахим прича Радојици причу о томе како је заробљен, док је у трећој она дата пре питања. У другој варијанти она потпуно изостаје, јер самим тим што се јунак налази у тамници довољно је истакнуто његово одсуство. Карактеристично за *песму повратка*, њен јунак се повлачи недуго након ступања у брак или чак током прве брачне ноћи.

„Венчања уоквирују јунаково повлачење и повратак: заробљавање се дешава током његове брачне ноћи или убрзо – у оквиру девет месеци – након тога, а његов повратак је коначно запечаћен прославом поновног сједињења мужа и жене, обнове брака на делу, и/или брака свог непријатеља или сина.” (Coote 1981: 15)⁷

Ибрахим није провео ноћ са својом љубом зато што је морао поћи у бој, али тек пошто га је, након свих осталих, позвао његов побратим Селим Велагић, који је сада с њим у тамници:

Стани, Рако, да ти јаде причам.		А ти с љубом седи у ђердеку.	
Кад сам се ја Рако јуфатијо	110	Еј јазук, побро, и јобразу твоме!	140
Ној сам с љубом ју ђердеку бијо,		Ја те ћекам, померити нећу.””	
Па ту ној су Власи јударили,		[...]	
[...]		Љуби сам ја тако говоријо:	
Па дођоше редом бајрактари.		„Вијернице, ти ми жива биди!	148
На ђердекска врата завикаше:		[...]	
„Е копиље, Ђујуч бајрактаре!	120	Аманет ти, вијернице љубо, 154	
Ласно ј’ љубу по ђердеку љубит’.		[...]	
Није ласно добити јунака.		Док ми чујеш на прсма душу,	
[...]		Немој ми се, љубо, преудати!	160
Сви дођоше и редом дозваше,		Ако чујеш свијет мијенијо,	
Док најзадњи Велагић Сељиме.		Та пут ћеш се, љубо, преудати;	
Стиже селим с тридес и два друга	130		
Па дозовну пред врата ђердекска:			(Пери: 4, 56)
[...]			

Он се, дакле, потпуно уклапа у улогу јунака *песме повратка*. На крају навода, присутан је још један значајан елемент – заветовање љубе на верност. На овај начин, већ на самом почетку, оцртани су кључни моменти који ће се активирати поново, када се јунак врати, а то су сусрети и

⁷“Weddings frame the hero's absence and return: the capture takes place on his wedding night or soon – within nine months – thereafter, and his return is finally sealed by celebration of the reunion of husband and wife, a remarriage in effect, and/or the marriage of a rival or son.”

(не)препознавања са свим побројаним ликовима за које се јунак распитао и провера поштовања завета верности, пошто је јунаково „одсуство је оставило жену у амбивалентном стању, не знајући да ли је супруга или удовица” (Coote 1981: 15). Овим је испуњен само један део елемента А у овом обрасцу приче.

Други део тиче се теме, која је честа у овим ситуацијама, а коју Фоли назива викање⁸ у тамници (в. Foley 1990: 288–326). Између ова два дела уметнут је, као што смо видели, елемент D, који нам говори о начињеној штети у јунаковом одсуству (жена спремна на преудају), а који последично активира тему викања. У њој због буке коју јунак прави, банова деца не могу да заспе или се чак и разболе, па баница долази пред свог мужа са захтевом да или пусти или убије затвореника.

Љуто цвиљи Ђујић бајрактаре,
Љуто цвиљи, све тамница врштити,
Све се кула са темеља љуља.
Деци ми је страву натурајо. 255
Деце двоје пофата грозница;
Јод грознице море бит’ жутица.
С деце двоје хајра бит’ не море.
(Пери: 4, 57)

Јутро Ђуљић пишти на зиндану;
Љуто врштити, све се кула тресе,
А све звећи кула и капија. 225
Деци ми се страху натурају;
Завршгаше, па се заплакаше.
Двоје деце хајра бит’ не море.
(Пери: 6, 85)

Јутрос Ђуљић цвиљи
у зиндану;
Љуто пишти, до неба
се чује. 95
(Пери: 5, 76)

Како Фоли истиче, постоје варијанте у којима бан одбија овај захтев због невоља које је имао док је јунак био на слободи. Тада баница одлази да преговара с затвореником и испуњава улогу женског медијатора, присутну у усменој епици (в. Foley 1990: 288–326). Међутим, у све три варијанте које посматрамо, бан је тај који одлази до тамнице и постиже договор са заробљеником да га пусти условно на слободу, а Ибрахим му се заклиње како ће му довести живог њиховог заједничког противника Халила који покушава да преузме Ибрахимову жену. Тиме је већ отпочео и следећи корак – повратак (R). Јунак полази назад својој земљи, али под маском, најчешће прерушен у просјака:

⁸ Најчешћи глагол употребљен у епским песмама јесте *цвилити* („Љуто цвиљи Ђујић бајрактаре”), јавља се често и *пиштати* и *врштити* („Јутро Ђуљић пишти на зиндану; / Љуто врштити, све се кула тресе”).

Па кад Ђуљић сављу јопасао, Упире се штапом дреновијем, Па сад кену з баневе капије. Лак полако оде преко поља. (Пери: 4, 59)	410	Та пут Ђуљић крену на ногама; У рукама штапа дреновака, А о куку сабљу пешакију, Па окрену преко поља равна. (Пери: 5, 77)	181
		А сад Ђуљић сабљу опасао, Па окрену са Задара града, А у руке штапа дреновака, Па пролази поља задарскога, Па се маши право уз планину. (Пери: 6, 87)	435

На путу до куће, Ибрахима три пута покушавају да зауставе, али док прва два пролазе непроблематично, у трећем он мора да се бори како не би опет био заробљен. Након тога стиже на „границу”, пред капију града где се сусреће са својим старим пријатељем, за којег се и распитивао, Хусом кафеџијом.

„Граница је простор који није ни дом ни други свет, лиминални стадијум где јунак почиње да раскида везе са местом које је напустио, али није није још постао део места ка којем иде. На овом ступњу супротстављене су две наративне теме које везују *одсуство* и *повратак*, две поруке о *опустошењу (нанесеној штети)*, „вести о одсутном јунаку” и „вести од куће.” (Coote 1981: 11)

Као што смо већ истакли, уследиће низ сусрета у којима остали ликови, побројани у питањима упућеним Радојици, неће препознати Ибрахима.⁹ Тек кад запева уз тамбуру, препознаће га Хусо, мајка и сестра, а потом ће мајка, као по правилу у овом типу песме, умрети. Следеће препознаће јавља се као једна од две могућности ове мултиформе, а обе су, игром случаја, остварене у песми број 4. Ибрахим одлази до жене да види

⁹ Иако Кут истиче да прерушени јунаци не могу заварати коња: „They cannot, however, conceal themselves from an equine (or occasionally canine) friend at any stage” (Coote 1981: 12), у све три варијанте сусрећемо се са чињеницом да коњ не препознаје Ибрахима док му се, као и осталима, он сам не каже, а у једној од варијаната понашање коња је додатно мотивисано описом како ником није дао да му се приближи откад је Ибрахим отишао:

Еј! Кад отвори јод подрума врата А иђе га дорат на ахару, Стаде звиздаг’на нождри дорате, А пуцају четири ђускета. Не да штуран ниђе прилази. Та пут Ђуљић па му говораше:	1130 1135	„Еј! дорате, крило соколово! <i>Не познајеш сахибију свога.</i> Јако сам ти хала допануо. Ја сам главом Ђуљић бајрактаре.” Та пут дорат окренуо главу. Погледа га и сузе ронаше. (Пери: 4, 67; истакао И. П.)	1140
---	--------------------------	---	------

хоће ли га препознати, чиме проверава љубину верност, што представља једно од кључних места *песме повратка*. Као и сваки пут досад, јунаку су упућена иста формулна питања и он даје исте одговоре о наводној смрти Ибрахима Ђулића. Тек кад се увери у оданост своје жене, он јој се представља, након чега је саветује да настави да се понаша као да ће се удати за Халила. У овом тренутку Салих Угљанин је, изводећи прву од три варијанте, направио паузу како би исправио грешку у ранијем делу где је описао Ибрахимово преоблачење које није требало да се деси. Вративши се до тог места у песми и наставивши одатле, Салих, овај пут одабравши другу могућност у компоновању песме, одлаже Ибрахимов сусрет са женом, а њена оданост се у овој варијанти подразумева.

Оно што следи представља, условно речено, елемент *одмазде* (Rt). Иако је тема опремања дата, након чега је Ибрахим позван на мегдан, до борбе не долази. Овај елемент је ипак испуњен, будући да је опасност од преудаје јунакове жене уклоњена тако што Халил прихвата да ожени Ибрахимову сестру Фатиму, чиме су испуњени сви услови и за остварење последњег елемента *песме повратка* – *венчања* (W). У овом случају пред нама су два венчања – Халилово и друго, поновно Ибрахимово венчање, које симболизује обнову брака. Тиме је испуњен образац *песме повратка*, међутим, Угљанинова песма се наставља.

Како се Ибрахим заветовао задарском бану да ће се вратити са живим Халилом, песма ипак није заокружена, те је следећи корак одлазак бану. Халил међутим више није непријатељ, а то спречава Ибрахима да испуни првобитни план, па зато, као и због тога што му је побратим и даље утамничен, он смишља нови план, којим ће успети да ослободи Селима Велагића, Халила и себе.

На *песму повратка* се тако надовезује други образац приче – *песма избављења*. Није редак случај да се она јавља као природни наставак на *песму повратка*, јер „иза повратка кући готово увек следи (а) јунаков повратак у непријатељску тамницу и (б) још нечије избављење из те тамнице” (Lord 1990a: 221). Поредићи ова два обрасца, Лорд износи занимљив увид како „група песама избављења представља групу песама повратка у обрнутом смеру” (Lord 1990a: 222). Он истиче сличност ове две групе песама (повратка и избављења) са женидбеним песмама и песмама о заузимању града, те закључује: „Дакле, све ове групе песама повратка, избављења, венчања, заузимања града представљају по свој прилици исту песму кад је реч о обрасцу заточеништва и слободе (пуштање и избављење), коју смо проучавали прерушену на много начина!” (Lord 1990a: 224). Управо због овога некад нису најјасније границе између ових група песама, па се

често неке од њих сврставају једноставно у *песме повратка* (сам Лорд то оправдано чини када *Песму о Багдаду*, песму о заузимању града тумачи као *песму повратка*).¹⁰ Фоли, након детаљне анализе обрасца приче у двама песмама које попримају облик *повратак-избављење*, закључује:

„повратак и избављење једнаки су на нивоу обрасца приче а разликују се једино на нивоу теме. Овај увид заговара примат А-W секвенце, како синхронијски (у производњи песме током перформанса) тако и дијахронијски (у производњи типа песме кроз време). (Foley 1990: 381; истакао Фоли)

И заиста, ако сагледамо подробније шта се даље дешава, уочићемо, додуше делимично, поновно дејство обрасца *песме повратка*, тачније А-W секвенце. Ибрахим и Халил одлазе бану у Задар како би ослободили Селима (R_{SV}). Након што успеју, на њих креће војска и успешно се одбранивши они остварују одмазду (Rt_{SV}). Венчање, међутим, изостаје (W_{SV}), као што је изостало и приказивање нанете штете (D_{SV}). Образац читаве песме могао би се онда приказати на следећи начин:

$$A_{ID/SV} - D_{ID(SV)} - (D_{SV}) - Rt_{ID/SV} - R_{ID/SV} - Rt_{ID/SV} \\ R_{ID} - Rt_{ID} - W_{ID}$$

Образац приче која је најприметнија, оне о повратку Ибрахима Тулића представља дакле само део сложеније композиције, која у одређеној мери прати исти образац. Селим Веслагић, за разлику од свог побратима, не остварује сам свој повратак и одмазду, већ наступа *избављење*. Елемент $Rt_{ID/SV}$ јавља се двапут. Први пут је то одмазда над самим бегом, у чему Селим не учествује, док је други пут реч о одмазди над војском која их гони, а у чему учествује и Селим, али и помоћ која је пристигла од Халиловог брата Мује. Исти образац се, у извесном смислу, остварује и у друге две варијанте, али у песми под бројем 5 уместо битке, кула задарскога бана дигнута је у ваздух. Ове три варијанте тако служе и као показатељ

¹⁰ “Return songs, rescue songs, and even wedding songs are different configurations of the same basic pattern, one involving disequilibrium, subsequent restoration, and ritualization, a pattern rationalized, I think, by the myth I have been dealing with. Unequal distribution must be set right, and a new distribution established in a ritual setting” (Delavan Foley 1981: 89–90). „The rescue is return in reverse in two senses: 1) the absent one is returned by someone else’s efforts, not on his own, and the focus is on the seeker rather than on the lost (Marko has been absent from home, but his wife becomes the lost); and 2) the movement is from home to the other world, not vice versa. Both patterns are initiated by an absence or withdrawal, and this initial lack brings rescue in its turn close to other story patterns of quest: stories of capture of cities, brides, horses, or other prizes. Along with the idea of captivity and release underlying all these patterns comes the concealment and revelation of identity, taking different forms related to the direction of the hero’s journey” (Coote 1981: 20).

мултиформности у чијој се основи налази исти образац приче, али чија је артикулација унеколико различита.

У *Ропству Ћетић Османбега* затичемо сличну ситуацију као у *Ропству Ђулић Ибрахима*. У њој је структура *повратак-избављење* такође присутна, али се други елемент понавља.

На самом почетку затичемо Ћетић Османбега како „цвили” у тамници за својим животом (A, D). Из истог разлога као у претходној песми, баница наговара бана да ослободи или убије Османбега. Када постигну договор око откупнине коју бег треба да донесе бану, он полази на пут са штапом од дреновине, израслом косом и ноктима, као што је то и Ибрахим Ђулић (R). На путу до куће такође сусреће непријатеље, међутим, разлика у односу на *Ропство Ђулић Ибрахима* огледа се у Османбеговом побратимству с Милутином. Када стигне својој кући (не)препознавање се одвија даље по обрасцу, а љуба доказује своју верност (W). Елемент *одмазде* (Rt) изостаје, будући да се елемент *опуштошења* није тицао потенцијалних просаца.

Ћетић Османбег један је од јунака за којег се испоставља да је током свог одсуства стекао мушко потомство. Иако се на површинском плану ова песма разликује од претходне, она је њој релативно блиска на плану дубинске структуре, уколико не дамо превише на значају одсуству елемента Rt, јер суштински не ремети секвенцу A-W. Будући да је ангажован образац *избављења*, Османбег, након поновног венчања, полази на пут. Он не *избавља* неког ко је робовао с њим, већ одлази на друго место, у Јанок, где је заробљен његов син Ћетић Ахметбег (A_A). На структурном нивоу Милутин врши ону функцију коју би имао побратим који је у тамници с јунаком, па зато и полази с њим како би ослободио Ахметбега. Како ћемо видети до краја песме, одсуство елемента Rt испоставиће се као њена особеност. Милутин ослобађа Османбеговог сина својом досетљивошћу, док бег остаје са стране чекајући. Над баном од Јанока није извршена одмазда, мада би се симболички одмаздом могло сматрати то што је насамарен (Rt_A). Венчање, као и у претходном случају, изостаје.

Откупнина око које су се на почетку песме Османбег и задарски бан договорили, сада, на њеном крају, захтева своје разрешење. Османбег одлучује да се врати у Задар како би однео хиљаду дуката, али тамо је поново утамничен. Јунак је, дакле, још једном одсутан (A₀). То активира, други пут у току песме, образац *избављења*. У складу са тоном читаве песме, *избављење* Османбега се не одвија на очекивани начин. Досетљивост се и у овој ситуацији јавља као решење. Милутинова жена Латинка заводи лудог Михајила, сина задарског бана Тасевића, чиме је актуали-

зован елемент одмазде на два плана – бану је нанесена реална штета јер је остао без сина, али он је и на симболичком плану поражен будући да су га досетљивошћу натерали да ослободи Ћетић Османбега. На самом крају песме, још једном је пропуштена прилика за одмазду очекивану у епској поезији. Бег не жели да из освете убије Михајила, бановог сина. Тиме је потцртано изразито одсуство елемента R_t из ове песме, која у себи садржи трипут поновљен образац приче:

$$A_o - D_o - R_o - W_o - A_A - (R_t)_A - R_A - A_o - (R_t)_o - R_o$$

Читава песма као да садржи иронијско-хуморни тон. На то указује и Перијев коментар. Иако се тиче само неколико стихова с краја песме, чини нам се довољно значајним за песму у целости: „Одломак одавде до 690 је изведен са значајним изразом који истиче иронију ситуације” (Пери: 443).

Основну тему песме *Султан Сулејман узима Будим* представља опсада града. Пратећи традиционални шаблон тражења заточника, неког довољно способног да реши султанов проблем, она у једном тренутку ипак прераста у *песму повратка*. Бег Љубовић који је прихватио султанов позив да освоји Будим, нестао је током битке након што је омогућио победу (A). Како бега није било дванаест година, султан је позвао његову породицу да јој се одужи и поставио Ахмета, Љубовићевог сина, за везира у Невесињу. Након тога, појављује се просјачка фигура (R), обликована формулним исказима на начин на који је то чињено у претходним песмама са јунаком:

Кад ево ти сужна невољна,
 Ха да видиш сужна и невољна!
 Све му коса рамена покрила,
 А нокти му баш к'о раоници. 435
 (Пери: 20, 192)

Нашавши се пред својом породицом просећи, њега нико од њих не препознаје осим његовог коња лабуда. Иако то није важило за песму *Ропство Булић Ибрахима*, у овом случају испостављају се тачним речи М. Кут: „Они се не могу, међутим, сакрити од коња (или понекад пса) ни у ком моменту”¹¹ (Coote 1981: 12). Након што су га одвели кући и средили, дали су му тамбуру у руке, а тад је, по устаљеном правилу, бег Љубовић кроз песму скинуо своју маску и представио им се, после чега је његова мајка умрла.

¹¹ “They cannot, however, conceal themselves from an equine (or occasionally canine) friend at any stage.”

„Не чудим се јостарелој мајки.
 Стара мајка па је јоћорела,
 И сестре ме тако забораве.
 Не чудим се двије кахвечије, 530
 Еј! Но се чудим мојему лабуду,
 Како позна свога господара!”
 (Пери: 20, 192)

У овом делу песме, образац приче *повратка* готово је непостојећи. Ми га препознајемо ипак због тога што су сачувана два основна његова елемента – одсуство (A) и повратак (R), који су, како и доликује усменој епици, изражени формулативним језиком.

Песма *Мујо Хрњићић и Дојчић капетан* још један је пример у којем се *песма повратка* не остварује у свом идеалном облику, у виду песама о ропству. У њој је присутан преплет са *песмом избављења*. Међутим, као што је Фоли истакао у питању је суштински исти тип, будући да исти елементи леже у њиховој основи.

Дојчић капетан, чувши од своје жене приче о Мујином поседу, а поготово о лепоти његове љубе, одлучује да њега зароби а њу узме за себе. Он одлази Мујином двору док Мујо није ту (A) и успева да му отме жену, прерушивши се и преваривши Мујину мајку (D). Кад се Мујо врати, сазнаје за све то и креће у потрагу за својом љубом (R), маскиран у слепог гуслара. Дошавши до двора Дојчић капетана, Мујо среће и своју супругу. У овој песми, због активације мотива неверства љубе (Мујо је заробљен), поновно венчање одсуствује (W-). Тек након што је Дојчићева љуба на исти начин онеспособила свог мужа, а потом и ослободила Мују Хрњићића, остварује се елемент *одмазда* (Rt) и то како над Дојчић капетаном, тако и над Мујином женом. Након тога може да уследи венчање, јер је Мујо одлучио да за себе узме Дојчићеву жену (W).¹² Образац је, као што можемо видети, у потпуности остварен:

$$A - D - R^* - W - Rt - W$$

Једино треба напоменути да елемент R* у овом случају није у правом смислу речи повратак, будући да јунак одлази из своје земље у другу, па је и прерушавање другачије мотивисано.

¹²“The hero marries the woman who helps him escape in many traditions. In Serbo-Croatian the released prisoner often either is rescued by his wife in disguise or captures as a bride a woman who helped him” (Coote 1981: 15).

Песма повратка у хришћанској епици

Хришћанска десетерачка традиција, иако је послужила као мотивација Перију за теренско истраживање (в. Lord 1994: 4–5), није дуго остала у његовом интересном пољу. С обзиром на краћи број стихова ове поезије, недовољно подесног за компаративне студије са античком и другим традицијама великих епова, такав став се даље пренео и на многе његове следбнике. Ипак, ограничивши се искључиво на муслиманску епику, теорија усмено-формулативне композиције, како истиче Фоли, нашла се на губитку (Foley 1991: 62–63).

Будући да припадају истој јужнословенској усменој епској традицији, очекивано је да се, упркос у разликама условљеним дужином песама, у оба ове групе јаве блиске теме и обрасци. Зато не чуди што је и у хришћанској епици *песма повратка* релативно честа појава, иако, као што ћемо то показати, она има своје особености у односу на муслиманску традицију. Као и у претходном поглављу и овде ћемо започети с песмом која би требало највише да осликава овај образац приче и која такође носи реч *ропство* у наслову. У питању је *Ропство Јанковић Стојана*.¹³

За разлику од песама из муслиманске традиције, где о околностима у којима је јунак запао у ропство сазнајемо кроз његову ретроспекцију, у овој је песми тај мотив дат на самом почетку. Стојан Јанковић и његов пријатељ Илија Смиљањић заробљени су недуго након што су ступили у брак (А).

Кадно Турци Котар поробише,
поараше дворе Јанковића,
заробише Смиљанић-Илију,
заробише Јанковић-Стојана.
У Илије млада оста љуба
млада љуба од петнаест дана;
у Стојана млађа оста љуба,
млађа љуба од неђеље дана.
(Вук III: 25, 131)

Дужина заробљеништва одговара оној у муслиманској епици. Говорећи о митској потки овог обрасца, Лорд истиче да

„број година – који треба да буде, наравно, преведен у месеце – јесте дванаест, девет, двадесет, двадесет и четири; они представљају годишње догађаје, или пе-

¹³ За традиционалан историјско-географски приступ видети рад Радосава Меденице „Муж на свадби своје жене” (Меденица 1934).

риод развоја људског бића, или игру речима између „дванаест” и „двадесет”, или дуплирање броја дванаест.” (Lord 1972: 313) ¹⁴

Оно што је, међутим, видно другачије јесте начин на који су Стојан и Илија заробљени:

Тамо и је царе потурчио,
Код себе им дворе саградио.
(Вук III: 25, 131)

Њих двојица се одлучују да одатле побегну (R), јер им недостаје дом („Да љубимо лице нељубљено”). Вративши се у своју земљу, они се раздвајају. Стојан се, дошавши до винограда, сусреће са мајком која га не препознаје. Народни певач није ни на једном месту нагласио, попут муслиманских певача, физички изглед који доприноси томе да Стојан не буде препознат, како у овој сцени, тако и у оној која следи, и која активира у фолклористици познат мотив мужа на свадби своје жене. Објашњење можемо потражити поново у Лордовим разматрањима мита (Lord 1972: 314). Тамница и ропство представљају, на митском нивоу, свет мртвих. Онај који јунака држи заробљеног јесте господар тог света и са њим се мора преговарати о условима повратка. Јунак, изашавши из тог света, још се налази у лиминалној позицији: нити се потпуно одвојио од света мртвих, нити се потпуно интегрисао у свет живих, па га зато нико не препознаје.

„Затвореник који се враћа у свет живих онда је прочишћен од трагова његовог искуства и преобучен у дивну одећу, било након што се врати кући, попут Одисеја и Ђулића, било након што је ослобођен из тамнице. У потоњем случају, он се сам намерно прерушава као просјак, чиме обезбеђује реалистична оправдања за немогућност породице да га препозна.” (Coote 1981: 13) ¹⁵

Баш зато што је песма *Ропство Јанковић Стојана* лишена површинских наноса који су у муслиманској епици готово обавезни, на њој можда и онајбоље видимо начин на који образац *песме повратка* утиче на само дело, не само на синхронијској равни, омогућујући лакшу дистрибуцију елемената на синтагматској оси, већ и на дијахронијској, простирући се дубоко у прошлост из које такође црпи смисао.

¹⁴“The number of years — which should, of course, be translated into months — is twelve, nine, twenty, twenty-four; these represent an annual event, or the period of gestation of the human, or a play on words between «dvanaest» and «dvadeset», or a doubling of twelve.”

¹⁵“The prisoner returning to life then is cleansed of the traces of his experience and reclothed in splendid attire, either after his arrival home, like Odysseus and Ђулић, or upon his release from the dungeon. In the latter case he deliberately disguises himself as a beggar, thus providing a realistic accounting for the family's failure to recognize him.”

Ако је наш јунак, дакле, повратник из света мртвих, да би се реинтегрисао у свет живих, неопходно је да дође до препознавања. Волтер Паркс говори о жанровском идентитетима и неопходности њиховог успостављања.

„Основно кретање српскохрватског јунака јесте од услова одвајања и губитка сопства ка жанровској остварености. [...] Као и Одисеј, српскохрватски јунак се враћа прерушен, што симболизује његово жанровско непостојање на том ступњу. Његово ритуално поновно стварање самог себе остварено је кроз серију формализованих циклуса размена са домаћинима-сурогатима у улогама његовог слуге, мајке, жене и ривала, иако се једино сусрет с јунаковом мајком јавља у свакој верзији. Серија циклуса размена кулминира у јунаковој самоидентификацији, која се дешава кроз песму испевану уз пратњу тамбуре или неког сличног инструмента; у овом тренутку јунаково жанровско присуство је успостављено.” (Parks 1981: 36)¹⁶

Будући да не припада муслиманској епској традицији, Стојан Јанковић самопрепознавање не спроводи свирајући на тамбури. Он, у складу с традицијом хришћанске епике, пева загонетку чије разрешење доноси спознају његовог идентитета:

Вила гњиздо тица ластавица,
Вила га је за девет година,
А јутрос га поче да развија;
Долети јој сив зелен соколе
Од столице цара честитога,
Па јој не да гњиздо да развија.
(Вук III: 25, 133)

Његовим препознавањем Стојан поново заузима место које му припада (и жанровско и у свету живих), што мора водити и ка разрешењу сукоба са просцима у његовом дому, који су дотад дестабилизовали ту позицију (Rt, W). Ако сагледамо елементе *песме повратка*, венчање се на овај начин одиграло, а одмазда је попримила свој ненасилни облик, те је Стојан даривао сватове. Завршетак песме обележава ново препознавање (мајке) и смрт, јер „неко мора умрети током препознавања. У јужнословенској, и муслиманској и хришћанској традицији, тај неко је обично јунакова мајка.

¹⁶“The basic movement of the Serbo-Croatian hero is from a condition of separation and loss of generic selfhood to generic fulfillment. [...] Like Odysseus, the Serbo-Croatian hero returns in disguise, which symbolizes his generic non-existence at this stage. His ritual re-creation of himself is accomplished through a series of formalized exchange cycles with host-surrogates in the persons of his steward, mother, wife, and rival, although only the hero-mother encounter occurs in every version. The series of exchange cycles culminates in the hero's self-identification, which takes the form of a song sung to the accompaniment of a tamboura or some equivalent instrument; in this moment the hero's generic presence is established.”

Тако је успостављена врста размене између живих и мртвих” (Lord 1972: 315). За разлику од муслиманске традиције, ова епизода дата је након љубиног препознавања јунака. Финални образац ове песме могао би се приказати на следећи начин:

$$A - (D^*) - R - (Rt) - W$$

Елемент D^* треба схватити крајње условно. Навели смо га искључиво због тога што би се могло уз изврстан, и не превише оправдан напор утврдити како се у стиховима

Да бежимо у Котаре равне,
 Да гледамо робље неробљено,
 Да љубимо лице нељубљено.
 (Вук III: 25, 131)

може назрети стање јунака које би одговарало елементу нанесене штете (D). Права штета заправо је она које јунаци нису свесни, а коју ће Стојан по повратку, као што смо видели, затећи у свом дому.

Неколико песама из Вукове збирке посебно се отвара ка интерпретацији обрасца *песме повратка* Лордовом митском перспективом. Кренућемо од песме *Болани Дојчин*. Песма почиње информацијама о Дојчиновом боловању:

Разбоље се војвода Дојчине
 У Солуну граду бијеломе,
 Боловао девет година;
 Па Солуна не зна за Дојчина,
 Они мисле, да је преминуо.
 (Вук II: 75, 333)

Из наведеног одломка лако је уочити сличност са тамновањем јунака. Митски подтекст потцртан је чињеницом да је реч о болести, као и да, због Дојчиновог одсуства (A), грађани Солуна мисле да је мртав:

То се чудо на далеко чуло,
 Чак далеко у земљу Арапску,
 Зачуо је Усо Арапине,
 Једнак чуо, једнак седла вранца,
 Право оде ка Солуну граду,
 [...]
 Кад то виђе црни Арапине,
 Ће јунака у Солуну нема,
 Да изиђе њему на мејдана,

На Солун је порез ударио:
 Све на двора по јалова овна,
 По фуруну љеба бијелога,
 И по товар вина црвенога,
 И по кондир жежене ракије,
 И по двадест жутијех дуката,
 И по једну лијепу ђевојку,
 Ја ђевојку, ја невјесту младу,
 Којано је скоро доведена,
 Доведена, јоште не љубљена.
 Сав је Солун порез изредио,
 Редак дође двору Дојчинову;
 Али Дојчин никога не има,
 До имаде љубу вијерницу
 И Јелицу своју милу сеју;
 Оне јадне порез састављале,
 Ал' га нико да однесе нема,
 Јер га Арап приватити не ће
 Без Јелице лијепе ђевојке.
 (Вук II: 75, 333–334)

Арапиново опседање Солуна је директна последица Дојчиновог повлачења. Порез који је наметнуо граду тиче се и самог Дојчина преко његове породице. За разлику од других манифестација овог обрасца, у опасности није јунакова љуба, већ сестра (D_1). То је и разлог зашто се Дојчин одлучује на повратак (R). Као да није довољно јасно, он и својим речима потцртава да је у питању повратак из света мртвих:

„Хеј Солуне, огњем сагорео!
 „Ђе у тебе не има јунака,
 „Да изиђе Арапу на мејдан,
 „*Но ми не би умријети с миром.*”
 (Вук II: 75, 335; истакао И. П.)

Након јунаковог изласка из тамнице, следи његово опремање за бој. Током овог сегмента образац приче ће се ипак остварити, а под елемент нанесене штете укључиће се и однос побратима Петра према Дојчиновој љуби, коју покушава да преузме, макар привремено (D_2). Одговоривши ковачу, она доказује своју верност Дојчину, али ситуација не поприма типични израз тестирања оданости љубе, будући да Дојчин није присутан у тој сцени. На симболични начин, ипак, они су тим чином поново венчани (W_1).¹⁷

¹⁷ За историјске и митске слојеве песме видети рад Лидије Делић (Делић 2011).

Током опремања јунака за бој, који прати задати образац, али измењен у складу са стањем јунака (завијају га у платна да му се кости не размину), долази до првог препознавања. Иако делује да у овој песми не постоји мотив прерушавања, он се јавља као значење дубоко укоренењено у *песму повратка*. „Јунаково невољно прерушавања као неког ко је унакажен ропством преноси значење ропства као врсте смрти, поткрепљено пратећом заваравачућом причом о смрти у тамници”¹⁸ (Coote 1981: 13). Када ропство заменимо боловањем, а тамницу постељом која јунака приближава смрти, и узмемо у обзир да је све то поткрепљено причама о његовој наводној смрти, јасно је да се неки вид прерушавања очекује.¹⁹ Онај који одмах препознаје јунака јесте његов коњ, што је, како смо видели, у складу са овим обрасцем приче, а знаковито је и то што певач употребио управо реч *препознао*. Међутим, када Дојчин пројаше градом, грађани га не препознају:

„Од када је Дојчин преминуо,
 „Није бољи јунак проишао
 „Кроз Солуна града бијелога,
 „Ни бољега коња пројахао.”
 (Вук II: 75, 337)

Из ових стихова као да се наслућује да је Дојчин прерушен тако да се његова болест не примети, а будући да се налази између света живих и мртвих, грађани Солуна га не препознају, иако им је он једина референтна тачка у односу на коју могу сагледати овог „новог” јунака.

Након тога следи бој са црним Арапином у којем је Дојчин извојевао победу, као и разрешење сукоба са побратимом Петром. Оба ова чина представљају елемент *одмазде* (Rt_1 и Rt_2). У последњој сцени доношења очију као плена, Дојчин још једном симболички потврђује венчање (W_2). Међутим, оно што следи донекле је неочекивано и одудара од обрасца *песме повратка* – Дојчин након свега тога умире. Да није у питању болест, па последично и смрт, већ уобичајено тамница, ово би био моменат у којем би се нови образац надовезао. Једно од могућих, мада чини нам се мало вероватних објашњења, било би оно које је Лорд употребио анализирајући песму о Краљевићу Марку позивајући се на стару бугарштицу о Марку Краљевићу и брату му Андријашу, у којој се смрт објашњава венчањем с

¹⁸ “his involuntary disguise as one ravaged by captivity conveys a sense of that captivity as a kind of death, reinforced by the accompanying deceptive tale of death in prison.”

¹⁹ Прерушавања се углавном заснива на паровима супротности (више/ниже, хришћанин/Турчин и сл.). За детаљнију представу типологије прерушавања у српској епиви видети рад Немање Радуловића (Радуловић 2005).

девојком у далекој земљи (Lord 1969: 23). У том светлу, Дојчинова смрт могла би се разумети као коначно комплетирање обрасца, будући да би смрт била исто што и венчање (W_3^*). Нисмо сигурни у којој мери је ово поређење одрживо, јер су посредни различити жанрови и, у извесној мери, различите традиције (балада и епске песме дугог стиха наспрам јуначких десетерачких песама). Финални образац ове песме би се могао представити на следећи начин:

$$A - D_1 - R - D_2 - W_1 - Rt_1 - Rt_2 - W_2 - (W_3^*)$$

Овакав крај одише амбивалентношћу, јер јунак остварује образац *повратка*, али ипак умире. Чини нам се како се у његовом прерушавању крије донекле и срж оваквог стања. Дојчин се, дакле, прерушава дупло. Прво прерушавање везано је за митски план, а условљено његовим одсуством, тј. боловањем, које га је изменило. Скидање те маске постиже се остварењем обрасца *повратка*, успостављањем жанровског идентитета кроз низ препознавања, да би на крају дошло до самоидентификације јунака и реинтеграције у свет. С друге стране, на историјском нивоу, његово прерушавање, такође условљено болешћу, има за резултат да сакрије његове ограничене физичке капацитете (и даље довољне да победи Арапина). У међуигри ова два нивоа, Дојчин као да остаје заробљен у међупростору (не)препознавања. Будући да је болестан, маска „подземног” никад не може у потпуности бити скинута, што резултира јунаковом потребом да се прерушава у ону верзију себе која би био када би образац *повратка* могао у потпуности да се оствари.

У песми *Марко Краљевић и Муса Кесеџија* Лордов митски образац такође указује, барем делимично, на Марков положај.²⁰ Песма почиње елементом одсуства, али не Марка Краљевића, већ Мусе Кесеџије (A_{MKES}), као и опустошењем које је изазвао (D). Тек пошто султан затражи заточника који ће се у његово име обрачунати с Мусом, сазнаје се да је и Марко одсутан (A_{MKRALJ}).²¹ „Подруговић интегрише тему 'потраге за заменом', заробљеног јунака из обрасца песме повратка и двосмислену ситуацију у

²⁰ Митски слојеви у Марковом лику анализирани су и у радовима оних проучавалаца који нису били следбеници теорије усмене формулативности (вид. Срејовић 2002: 77–103). Пишући о преплитању историје, легенде и мита у Марковом лику, Ненад Љубинковић истиче како „*Марко, – наследник државе Немањића, у 'живим' песамама о подвизима митских богова – преузима њихову улогу*”, као и да: „У својству бога и са атрибутима соларног бога, Марко се бори против хтоничних божанстава (на пример, против Мусе Кесеџије са 'три срца јуначка')” (Љубинковић 2010: 253).

²¹ “I wonder if the reason that we do not have related the manner in which Marko was put into prison and the cause of his quarrel with the Sultan, which is the form of the theme of absenting

којој је хришћански непријатељ у турском логору у једну исту наративну нит, а резултат је резонантан са предвидивим призвучима²² (Foley 1986: 213). Марков повратак (R) огледа се у његовом изласку из тамнице и ритуалном опорављању:

Цар добави три бербера млада:
један мије, други Марка брије,
а трећи му нокте сарезује;
намјести га у нову механу;
примаче му вина и ракије,
и дебела меса овнујскога,
и бешкота хљеба бијелога.
(Вук II: 67, 294)

Из овога се види како се последице Марковог невољног прерушавања (боравка у тамници, тј. подземном свету) постепено уклањају. То своју кулминацију добија у другој по реду сцени са цеђењем суве дреновине. Марко је у том тренутку реинтегрисан у свет живих, па је отворен пут и ка следећем елементу у обрасцу – одмазди (Rt), коју Марко врши у име султана убивши, уз помоћ виле, бољег јунака од себе. Ова песма је „пример очигледно нетрадиционалне приче испрличане поприлично традиционално. Иако површински ниво приче може изгледати (и јесте) готово јединствен у јужнословенском наративу, елементи или јединице који га сачињавају свеprisутни су у причању прича²³ (Foley 1986: 215). Елементи којима се Тешан Подруговић користио, а који сачињавају *песму повратка* у овом случају актуализовани су на следећи начин:

$$A_{MKES} - D - A_{MKRALj} - R - Rt$$

Елемент венчања изостаје, али у песмама о Краљевићу Марку он је и иначе врло редак.

Марко Краљевић и Мина од Костура је песма коју су теоретичари усмене формулативности често узимали за пример говорећи о обрасцима приче, будући да се у њој сусрећемо са сложенијом композицијом и

that should be in first position in this song, is that the theme of Musa's absencing himself swallowed it" (Lord 1969: 22).

²²“Podrugovic integrates the 'Search for a Substitute' theme, the imprisoned hero of the Return Song pattern, and the ambiguous situation of the Christian enemy in the Turkish camp at one and the same narrative nexus, and the result is resonant with predictive overtones.”

²³“an example of an apparently untraditional tale told quite traditionally. Although the superficial story may seem (and is) virtually unique in South Slavic narrative, the elements or units that make it up are ubiquitous in tale-telling.”

удвајањем *песме повратка*. Пратећи оба обрасца, Лорд је указао на два Маркова повлачења, повезујући их с онима који се јављају у *Илијади* и *Одисеји*:

„Зачуђујуће, ако оквирна прича „Марка и Мине” има опште сличности с *Одисејом*, онда уоквирена прича, она о „Марку и султану” подсећа делом на Ахилову причу у *Илијади*. Кључни елемент у оба случаја чини се да је одсуство јунака, повлачење случајем или повлачење својом одлуком након сукоба.” (Lord 1969: 20) ²⁴

Прво Марково одсуство, оно које се јавља у оквирној причи, представља његов одговор на султанов војни позив (A_1). Одлазећи од куће, Марко даје упутства својој мајци:

Чу ли мене, моја стара мајко!
 Граду врата рано затварајте,
 а ујутро доцкан отварајте,
 јера сам ти, мајко, у завади
 с проклетијем Мином од Костура,
 па се бојим, моја стара мајко,
 да ми б'јеле не похара дворе
 (Вук II: 62, 266)

Нешто касније њему ће се у сну јавити слике Миневог харања Прилепа. Тиме епски певач још једном истиче опасност која вреба због Марковог одласка, артикулишући и у самој причи оно што је уткано у дубинску структуру *песме повратка*, која служи као организационо начело песме којег је и публика на одређеном нивоу свесна. Ово двоструко зазивање невоље, као што ћемо видети, мораће се актуализовати касније у току песме, а сам чин одлагања уноси извесну напетост у читави наратив. Као уметнута епизода јавља се друго Марково повлачење, које је у вези с увредом части (A_2). Као последицу повлачења царева војска трпи штету (D_2), а не сам јунак који је одсутан. Вративши се из самоповлачења (R_2), Марко остварује и одмазду (Rt_2) борећи се против арапске војске. До венчања у овом обрасцу не долази, јер ће се оно реализовати у склопу оквирне приче. Након победе и опоравка од борбе, одгођен елемент опустошења сада је активираан. Марку стиже писмо (D_1):

Али њему ситна књига дође
 Да су њему двори похарани:

²⁴ “Strangely enough, if the frame story of ‘Marko and Mina’ has a general similarity to the *Odyssey*, the framed story, that of ‘Marko and the Sultan’, has a resemblance to part of Achilles’ tale in the *Iliad*. The key element in both seems to be the absence of the hero, withdrawn by circumstance or withdrawn by his own violation after a quarrel.”

Похарани, огњем попаљени,
 Стара мајка с коњма прегажена
 И вјерна му љуба заробљена;
 (Вук II: 62, 270)

Следи Марков повратак (R₁). Као што често може бити случај и у хришћанској и у муслиманској епизи (што смо и видели у претходном поглављу), долази до преплитања образаца, те *Марко Краљевић и Мина од Костура* прати надаље *песму избављења*.²⁵

„Прича о Марку и Мини, као друге приче о заробљеним женама [...] укључује одлазак на непријатељску територију, Минин замак, како би јунакова жена била спасена, као да спаја *повратак* са његовим наставком *избављењем*. [...] Простор дома је, сходно томе, дефинисан присуством жене и просца супарника, где год то могло бити. То је локација на којој је објекат јунаковог повратничког пута и његовог напора да га обезбеди, супротни пол и одраз у огледалу другог света који је такође често простор где је жена освојена.” (Coote 1981: 11)²⁶

Марко се не враћа својој кући, већ креће у потрагу за љубом, на територију свог непријатеља. Као обавезни елемент јавља се прерушавање, овај пут добровољно. „Прерушавање, обмањујуће приче, скупине препознавања, [...] јављају се уласком у страни простор, као и на повратку кући”²⁷ (Coote 1981: 20). Марко се, сходно томе, упућује прво на Свету гору, како би се причестио и исповедио, а потом, прерушен креће ка Минином двору. Није најјасније да ли га је жена одмах препознала. Коња су пак препознали, а „калуђер” објашњава да га је добио „од подушја”. Уз те речи Јела му даје и Маркову сабљу, а изнела је „три купе дуката” од Марковог блага, што се може тумачити као својеврстан начин препознавања и доказивања верности (W). Марково откривање свог идентитета могуће је сматрати панданом певању на свадби, будући да он игра „ситно калуђерски”.

Скочи Марко на ноге лагане,
 Обрну се и два и три пута,
 Сав се чардак из темеља тресе;

²⁵ Слична је ситуација и у песми *Бановић Страхинја* (в. Радуловић 2004).

²⁶ “The story of Marko and Mina, like other stories of captured wives [...] involves an excursion to enemy territory, Mina’s castle, to rescue the errant wife, as it were conflating the return with the rescue sequel. [...] The home stage, therefore, is defined by the presence of the wife and the rival suitor, wherever they may be. It is the location of the object of the hero’s return journey and his struggle to secure it, the opposite pole and mirror image of the other world that is also often the location of a wife to be won.”

²⁷ “The disguise, deceptive tale, recognition cluster, [...] appears with entry into an alien realm as well as with return home.”

Па потрже сабљу зарђалу,
 Ману сабљом с десна на лијево,
 Те он Мини одсијече главу,
 (Вук II: 62, 273)

Откривши се, он остварује и елемент *одмазде* (R_t). Уколико давање сабље није представљало чин венчања, онда овај елемент свакако долази на самом крају, када Марко с љубом одлази назад у Прилеп. Образац који ова песма остварује може се представити као:

$$A_1 - (A_2 - D_2 - R_2 - R_{t_2}) - D_1 - R_1 - R_{t_1} - W$$

У још једној песми о Марку Краљевићу затичемо образац *песме повратка*. У питању је песма *Марко Краљевић и кћи краља Арапскога*. На почетку је дат разговор Марка Краљевића и његове мајке, који ће послужити као оквир за главне догађаје који прате образац повратка.

Пита мајка Краљевића Марка:
 „Ја мој синко, Краљевићу Марко!
 „Што ти градиш многе задужбине?
 „Ил' си тешко Богу згријешо,
 „Ил' си лудо благо задобио?”
 (Вук II: 64, 275)

У наставку Марко одговара како су га заробили Арапи и сместили у тамницу (A). Елемент опустошења не постоји. Повратак се дешава због неспоразума (R), јер Арапка девојка погрешно схвата Маркове речи, које је он говорио својој капи:

„Скинух капу, метнух на кољено,
 „Па се кунем капи на кољену:
 „ „Тврда вјера! оставит' те не ћу,
 „ „Тврда вјера! преварит' те не ћу;
 „ „И сунце је вјером преврнуло,
 „ „Те не грије зими к'о и љети,
 „ „А ја вјером преврнути не ћу.” ”
 „То промисли Арапка ђевојка,
 „Промислила, да се кунем њојзи:
 (Вук II: 64, 276)

Елемент одмазде такође изостаје, а венчање које овај образац наслућује, не дешава се, будући да се јунак девојци није зарекао на верност. Марко је убија јер му се „мучно учинило” то што је црне пути. Неиспуњени

елемент венчања (W-) омогућава оквирну ситуацију, јер Марко се због тог свог поступка каје и гради задужбине. Образац, дакле, изгледа овако:

A – R – W-

Приметан је удео хумора у изградњи ове песме, што и јесте карактеристично за Тешана Подруговића (в. Недић 1990: 17–37), а што неминовно доприноси и разобличењу овог наративног обрасца.

Разматрање хришћанске епике завршићемо још једним примером фрагментарне употребе *песме повратка*. У песми *Милош у Латинима*, након епизоде опкладе која је имала као последицу смрт неколико људи на латинском двору, Милош допада у тамницу (A), да би се потом остварила тема викања у тамници. Милош успева да пошаље писмо које иначе активира образац *избављења*, међутим, узимајући у обзир хуморни тон песме, ослобођење и повратак се остварују Лазаревим претећим писмом (R). Други део песме заснива се, дакле, на рудиментарној структури A – R, што подржава и даље омогућава хумористичку стилизацију.

Закључак

Како су домети закључака компаративног проучавања усмене епске традиције нужно ограничени узорком који је проучаван, у овом раду нисмо покушали да успоставимо општа начела усмене епике двеју проучаваних традиција, већ је дат пресек стања затеченог у три збирке (две Вукове и у збирци Милмана Перија), везан за један тип обрасца приче – *песме повратка*, из којег је могуће извући неколике закључке.

Песма повратка као један од образаца приче укореењена је дубоко у јужнословенској традицији.²⁸ Њене конкретизације затичемо и у муслиманској и у хришћанској епици. У муслиманским епским песмама, поготово онима о ропству, сачуван је потпунији облик овог обрасца. Услови у којима се развијала муслиманска традиција неминовно су утицали и на неке од њених карактеристика, поготово на дужину песме.²⁹ Због своје

²⁸ „Pripovedni obrazac muslimanske epike bolje odgovara obrascima Homerove poezije poznate pod imenom pesme o povratku (Return Song) koji je u južnoslovenskoj epici istog generičkog tipa kao u *Odiseji*. I u muslimanskoj i u hrišćanskoj tradiciji često se pojavljuje istovetni generički obrazac, ali je u ovoj prvoj obično mnogo duži i pojavljuje se, da upotrebimo Lordov izraz, sa razradom (»Elaboration«)» (Foli 1981: 8–9).

²⁹ “These songs, performed for the most part in Moslem areas of what is today Yugoslavia, constitute a tradition of complex narratives featuring the exploits of Turkish heroes, and evolve out of a sociocultural milieu that encouraged their singing at considerable length, often to thousands of lines. An important factor in their development was the religious institution of Rama- zan, a

дужине, оне су склоније и сложенијим композицијама, па није редак случај да се неколико образаца (истих или варијација на секвенцу A-W попут *песме избављења*) увеже заједно, што може допринети њиховом бољем очувању (*Ропство Ђулић Ибрахима*). Видели смо, међутим, и примере у којима долази до фрагментације овог обрасца и његовог свођења на рудиментарну форму A-R (*Султан Сулејман узима Будим*) која може послужити као један од композиционих блокова у оквиру већег наратива.

У хришћанској епизи ређе затичемо потпуно очуван образац са свим битним детаљима на површинској структури, чак и када се ради о песмама о ропству (*Ропство Јанковић Стојана*). У дужим песмама искуснијих певача (Тешан Подруговић) могуће су и сложеније композиције, као и дуплирање обрасца (*Марко Краљевић и Мина од Костура*). С друге стране, чешћа фрагментација присутна у Вуковој грађи може за свој узрок имати дужину песме у хришћанској традицији. Други разлог могуће је тражити у различитом третману образаца приче од оног у муслиманској епизи. Говорећи о томе а у контексту циклуса песама о Марку, Фоли закључује:

„Хришћански наративи из Марковог циклуса су обично јединствени у свом опште плану: иако дата прича може показати, као што ова показује [*Марко краљевић препознаје очину сабљу*], степен мултиформности, најчешће је у питању мултиформност не у оквиру типа песме већ у оквиру специфичне песме. Сусрећемо се са флексибилношћу у обрасцима приче, сигурно, али обично у оквиру одређене приче а не између повезаних жанровских песама. Чак и кад жанровски образац приче делује као фундаментална оса песме, као што је случај са структуром песме повратка у *Марку Краљевићу и Муси Кесаџији*, та основа није ексклузивни формант. Други обрасци и мотиви улазе у динамику композиције и рецепције [...]. Афористички речено, обрасци приче који леже у основи муслиманских песама саобразни са *жанровским причама*, и сходно томе са широким распоном појединачних прича; они који се налазе у основи хришћанских песама обично су саобразне са *конкретним причама*, са појединачним причама.” (Foley 1991: 103–105)

Фрагментација може бити и резултат приближавања историјским темама, чиме долази до удаљавања од мита, који и даље опстаје у дубинској структури, иако се његов утицај на обликовање површинске структуре испоставља све слабијим. Такође, као што смо видели, фрагментарни модел овог обрасца може бити и резултат хумористичке стилизације. Поред тога, у обе традиције приметно је, било да је у питању резултат усложњавања композиције или фрагментације обрасца, мешање и преплитање *песме повратка* са другим наративним обрасцима. „Чак и ако је

period of one month each year when men frequented the coffeehouses (kafane) each night and were entertained by a guslar engaged by the proprietor for the purpose. In order to satisfy the demands of this kind of ongoing audience, the Moslem singers developed and preserved a tradition of longer songs” (Foley 1986: 210).

образац песме коју намерава да пева постављен у почетку извођења, силе које покрећу у другом правцу ипак ће се осетити на критичним спојевима, просто зато што га тема о којој је реч може повести више него једним путем” (Lord 1990a: 225).³⁰

У начину на који се *песма повратка* артикулише у ове две гране јужнословенске епске традиције, чини нам се тачним и Фолијев суд да су хришћанске песме *текстуалније* док су муслиманске *традиционалније*.³¹

ИЗВОРИ

Вук II: Караџић, Вук Стефановић. (1988). *Српске народне пјесме. Књ. 2, 1845*. Београд: Просвета.

Вук III: Караџић, Вук Стефановић. (1988). *Српске народне пјесме. Књ. 3, 1846*. Београд: Просвета.

Пери: *Srpskohrvatske junačke pjesme. Knj. 2, Novi Pazar: srpskohrvatski tekstovi: sa uvodom i primedbama urednika i predgovorom A. Belića*. (1953). Београд; Кембриџ: Српска академија наука; Harvard University Press.

ЛИТЕРАТУРА

Делић, Лидија. (2010). „’Болани Дојчин’: Путеви генезе и модификације певања о сукобу ’боланог’ јунака с Арапином”. у: *Жива реч: Зборник у част проф. др Наде Милошевић-Ђорђевић*. ур. М. Детелић, С. Самараџија. Београд: Балканолошки институт САНУ, Филолошки факултет.

Љубинковић, Ненад. (2010). *Трагања и одговори*. Београд: Институт за књижевност и уметност.

Меденица, Радослав. (1934). „Муж на свадби своје жене”. *Прилози проучавању народне поезије*. Год. 1, св. 1. 33–61.

Недић, Владан. (1990). *Вукови певачи*. Београд: Рад.

³⁰ „Иако признајемо чињеницу да певач зна целу песму пре него то почне да пева (не текстуално, наравно, већ тематски), при свему томе, кад дође до кључних тачака у извођењу песме, он открива да га личности са групама које су сродне у тим тачкама одвлаче у једном или другом правцу. Јачина те силе која га вуче може да се разликује од извођења до извођења, али она је увек присутна и певач увек изнова доживљава тај тренутак напрегнутости” (Lord 1990a: 225).

³¹ “No feature so tellingly differentiates the two forms as the relative measure of *tradition* versus *textuality*. Whereas Moslem epic depends directly, crucially, and nearly exclusively on the immanent, unspoken tradition for the quickening of any given performance into narrative life, the Christian exercise of individual artistic sense – combines the referentiality inherent in its traditional structures with the signature of its most immediate maker” (Foley 1991: 97).

Радуловић, Немања. (2004). „Образа приче у Бановић Страхињи”. *Књижевност и језик*. LI/3–4. 433–438.

Радуловић, Немања. (2005). „Типологија преоблачења у усменој епици”. *Годишњак катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима*. Год. I. 107–113.

Срејовић, Драгослав (2002). *Илири и Трачани. О старобалканским племенима*. Београд: Српска књижевна задруга.

Coote, Mary. (1981). Lying in Passages. *Canadian-American Slavic Studies*. 15. No. 1. 5–23.

Delavan Foley, Joanne. (1981). From Creation Myth to Epic Genre: Toward a Study of Traditional Oral Forms”. *Canadian-American Slavic Studies*. 15. No. 1. 78–115.

Foley, John Miles. (1986). Tradition and the Collective Talent: Oral Epic, Textual Meaning, and Receptionalist Theory. *Cultural Anthropology*. Vol. 1. No. 2. 203–222.

Foley, John Miles. (1990). *Traditional Oral Epic: The Odyssey, Beowulf, and the Serbo-Croatian Return Song*. Berkely: University of California Press.

Foley, John Miles. (1991). *Immanent Art: From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic*. Bloomington: Indiana University Press.

Foli, Džon Majls. (1981). Umetnost i tradicija u srpskoj i staroengleskoj narativnoj poeziji. *Književna istorija*. 14. br. 53. 3–26.

Gunn, David. (1971). Thematic Composition and Homeric Authorship. *Harvard Studies in Classical Philology*. Vol. 75. 1–31.

Lord, Albert B. (1969). The Theme of the Withdrawn Hero in Serbo-Croatian Oral Epic. *Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor*. God 35. br 1–2. 18–30.

Lord, Albert B. (1972). The Effect of the Turkish Conquest on Balkan Epic Tradition. in: *Aspects of the Balkans: Continuity and Change*. Ed. by Henrik Birnbaum and Speros Vryonis, Jr. The Hague: Mouton. 298–318.

Lord, Albert B. (1990a). *Pevač priča. 1, Teorija*. Beograd: Idea.

Lord, Albert B. (1990b). *Pevač priča. 2, Primena*. Beograd: Idea.

Lord, Albert B. (1994). The Impact of Vuk Karadžić on the Tradition: The Importance for Homer. u: *The Uses of Tradition: A Comparative Enquiry into the Nature, Uses and Functions of Oral Poetry in the Balkans, the Baltic, and Africa*. Ed. by Michael Branch & Celia Hawkesworth. London: School of Slavonic and East European Studies. 3–21.

Nagler, Michael. (1974). *Spontaneity and Tradition: a Study in the Oral Art of Homer*. Berkeley: University of California Press.

Parks, Walter Ward. (1981). Generic Identity and the Guest-Host Exchange: A Study of Return Songs in the Homeric and Serbo-Croatian Traditions. *Canadian-American Slavic Studies*. 15. No. 1. 24–41.

Peabody, Berkley. (1975). *The Winged Word: A Study in the Technique of Ancient Greek Oral Composition as Seen Principally through Hesiod's "Works and Days"*. Albany: State University of New York Press.

Ivan Z. Praštalo

RETURN SONG IN THE EPIC POETRY COLLECTIONS OF VUK STEFANOVIĆ KARADŽIĆ AND MILMAN PARRY

Summary

Using Oral-Formulaic Theory (also known as Oral Theory) as a theoretical framework, we will try to examine Return Song story pattern on the classical corpus of Vuk Stefanović Karadžić's second and third collection of epic poetry, as well as Milman Parry's second volume of Serbo-Croatian Folk Songs. We will point out the characteristics of Return Song both in Muslim and Christian epic tradition, and thus, drawing on the results of this comparative analysis, we will try to highlight similarities and differences in these two South Slavic epic traditions.

Key words: epic poetry, formula, story pattern, Return Song, Vuk Stefanović Karadžić, Milman Parry, Albert Lord, Christian epic poetry, Muslim epic poetry.

УДК 821.163.41.09 Црњански М.
821.133.09 Микеланђело
<https://doi.org/10.18485/godisnjak.2023.18.12>

Милица Р. Миланков*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет, мастер студије

Оригинални научни рад
Примљен: 22. 09. 2023.
Прихваћен: 14. 11. 2023.

РЕСЕМАНТИЗАЦИЈА МИКЕЛАНЂЕЛОВЕ *НОЋИ* У *ДНЕВНИКУ О ЧАРНОЈЕВИЋУ* МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Основни циљ рада јесте идентификација текста који се крије иза алузије на Микеланђелову *Ноћ* у роману *Дневник о Чарнојевићу* (1921) Милоша Црњанског. Претпоставка да се алузија односи на стихове које је Микеланђело Буонароти (1475–1564) посветио својој скулптури *Ноћ* из капеле Медичија у Фиренци (1520–1545/1546) темељи се најпре на посредничкој улози поменутих стихова приликом пишневог првог сусрета с уметничким генијем. Истражено је на који начин о тематизацији овог стиховног фрагмента у роману сведоче и типолошке сродности између ренесансне неоплатонистичке филозофије, очулотворене у скулпторско-архитектонском комплексу капеле и њеним текстуалним садржајима, и суматраистичке поезике. Рад акцентује суштинску међузависност Микеланђеловог текста и естетичких одлика скулптуре *Ноћ* и указује на важност утицаја који су и поезика и естетика Буонаротијеве уметности имале у изградњи суматраистичке поезике првог објављеног романа Милоша Црњанског.

Кључне речи: Милош Црњански, *Дневник о Чарнојевићу*, Микеланђело Буонароти, *Ноћ* (капела Медичија), ренесансни неоплатонизам, суматраизам

* milica.milankov00@gmail.com

I

„Микеланђело је био и остао моја опсесија.”
(Црњански 1999б: 592)

Међу бројним чиниоцима биографије Милоша Црњанског који су се рефлектовали на његово књижевно стваралаштво издваја се пишчево истинско занимање за сликарство и темељно познавање историје ликовних уметности у целини. Богата знања о уметности Црњански је почео да стиче још док је био врло млад (Вунјас 1982: 26; Раичевић 2021: 37–39), да би их потом проширивао на студијама (Црњански 1978: 176; Вунјас 1982: 28, 32; Раичевић 2021: 78–79, 131) и кроз интеракцију с уметницима из своје околине (Црњански 1999а: 102–111; Раичевић 2021: 124–128), а допуњавао целог свог живота. Иако су најочигледнији траг оставиле пре свега на плану садржаја пишчевих дела, историјскоуметничке и естетичке чињенице још значајнију улогу задобиле су приликом процеса ресемантизације зарад обликовања (ауто)поетичке и филозофске димензије опуса Милоша Црњанског.

Неколико значајних есеја Црњански је посветио српским и европским ликовним уметницима, попут Петра Добровића, Милоша Голубовића, Јована Бијелића, те Албрехта Дирера и других (Црњански 1999а: 425–469; Сrnjanski 1983: 339–386). Понекад очигледна, а понекад пак скривена, заједничка особина ових текстова огледа се у ауторовом разоткривању сопствених постулата уметничког стварања и формулисању аутентичног и неретко аутопоетичким ставовима прожетог виђења одређеног уметничког проблема (Раичевић 2005: 28, 54; Удовички 1972: 339). Поступак преплитања (ауто)поетичких начела и језика ликовних уметности није присутан само у есејима посвећеним великим уметницима, већ представља једну од константи целокупног књижевног опуса Милоша Црњанског. Естетичке чињенице, али и осећај за екфрастичко представљање, често посредују у обликовању специфичне слике света, те се с правом говори о особеној „ликовној естетици” (Шутић 1996: 36) и „сликарској компоненти способности доживљавања” (Удовички 1972: 335) у његовом књижевном стваралаштву.

Приликом тумачења присуства именâ различитих уметника и чињеница из историје уметности у опусу Милоша Црњанског, у делима нашег писца једно име заузима место од непроцењивог значаја. Реч је о Микеланђелу Буонаротију (1475–1564), италијанском скулптору, сликару, архитекти и песнику зреле ренесансе, чије је ликовно и поетско ствара-

лаштво остварило немерљив утицај на личност и дело Црњанског. Као што слике других уметника боји изразито субјективном нотом, преплићући начела аутопоетике са објективним чињеницама из домена (историје) уметности, Црњански даје нову и аутентичну слику Микеланђела, сагледаног кроз субјективну призму и обликованог у складу с аутопоетичким претпоставкама и личним погледом на уметност и свет. Овакав поступак открива читаоцу како Микеланђелова естетика обликује законитости пишчеве поетике и како законитости пишчеве поетике утичу на поимање Микеланђелове естетике.

Микеланђело Буонароти присутан је у делу Милоша Црњанског онако како је присутан и у светској културној историји, као свестрани уметник – не само као скулптор, сликар и архитекта, већ и као песник. Први сусрет Црњанског с Микеланђеловим именом и делом био је сусрет управо с песничким личношћу овог ствараоца и одвио се још у детињству, на пијаристичком лицеју (Раичевић 2021: 55):

„За мене је, просто, Микеланђело најепши доживљај у Италији. Почело је то још онда када сам у детињству у школи католичких фратара први пут читао питања која су постављена Микеланђелу о његовој скулптури *Ноћ*, у гробници Медичија. Био то Строци, који је та питања поставио, или не, сасвим је споредно. Почело је то тим незаборавним даном, када сам први пут чуо одговор Микеланђела о *Ноћу*.” (Црњански 1998: 66–67)¹

Од пресудног тренутка из детињства мисао на Микеланђелов живот и ликовно и песничко дело пратиће Црњанског кроз цео живот, све до пишчеве смрти. Посете музејима и галеријама у Бечу подстаћи ће жељу Црњанског за проучавањем и прецртавањем уметникових цртежа, а у Микеланђеловој родној Италији имаће прилику да види сликарска и вајарска дела овог ренесансног великана (КМ, 64).

Жеља да о уметнику пише први пут ће се писцу јавити приликом одласка у Фиренцу 1921. године (КМ, 64), али ће се пред читаоцима први текст Црњанског о Микеланђелу појавити тек 1964. године у периодици поводом обележавања четирестотет годишњице Микеланђелове смрти (Бертолино 1998: 654). До 1975. године писац ће објављивати појединачне есеје о Микеланђелу, од којих ће неки понети наслов „Из *Књиге о Микеланђелу*” (Раичевић 2005: 271; Бертолино 1998: 655).²

¹ Сви наводи из *Књиге о Микеланђелу* биће дати према овом издању, а број стране биће назначен после скраћенице КМ у заградама на крају цитата.

² *Књигу о Микеланђелу* објавила је издавачка кућа „Нолит” 1981. године на основу обимне, али несређене хетерогене грађе о Микеланђелу, која се састојала од свих до тада објављених текстова и рукописа из заоставштине, а коју је неколико недеља пред смрт Црњански „у двама картонским кутијама за кошуље” предао „Нолиту”. Критичко издање под истим

Мада је за пишчева живота остала недефинисана и недовршена, *Књига о Микеланђелу*, писана осам година, после пола века проучавања Микеланђелове уметности (Црњански 1999б: 586), неспорно је заузимала изразито важно место у животу Црњанског, а по објављивању заузела је посебно место и у склопу његовог књижевног опуса. Ренесансног уметника Црњански је доживљавао као своју највећу животну утеху, што је више пута истицао и у интервјуима и у самој грађи за *Књигу о Микеланђелу* (Црњански 1999б: 524, 565; Црњански 1998: 56, 66). Значај Микеланђела у животу и делу Црњанског наслућује се из сажете, али прегнгантне изјаве писца из 1973. године: „Па ја *живим* педесет година с Микеланђелом.” (Црњански 1999б: 572) О животу проведеном у непрестаној контемплацији над делом ренесансног генија сведоче, осим огромне грађе од које је уобличена књига, и помени Микеланђеловог имена у бројним другим остварењима Црњанског. Мисао о Буонаротију прожима више пишчевих текстова, чак и оне који наизглед немају никаквих додирних тачака с ренесансом, Италијом или било којим другим фактором уметничког живота или дела. Микеланђелова свеприсутност открива велики херменеутички потенцијал његове поетике и естетике у контексту поетике Црњанског, поставши једна од чворишних тачака целокупног стваралаштва нашег писца.

Међу најраније објављеним делима која у себи садрже директну литерарну реминисценцију на Микеланђела налази се роман *Дневник о Чарнојевићу* (1921) (Раичевић 2005: 269). Први објављени роман Милоша Црњанског у себи садржи ненаметљиву, али врло речиту алузију на Микеланђелове стихове посвећене скулптури *Ноћ*. Они стоје на почетку упознавања нашег писца с Буонаротијевим генијем, а Црњански ће их, деценијама касније, изнова тематизовати у *Књизи о Микеланђелу*. У *Дневнику о Чарнојевићу*, Црњански естетичке особине фигуре *Ноћ* и стихова који су јој посвећени ресемантизује и чини важним факторима аутопоетичке димензије романа.

насловом објавила је 1998. године „Задужбине Милоша Црњанског” (Бертолино 2009: 58; Раичевић 2005: 270–271) О проблему приређивања и разликама између два издања видети: Бертолино 1998: 653–665.

II

„Хтео сам да заспим, али ми је неко једнако шапутао у ухо Микеланђелову «Ноћ»! Комедија, драги мој. Штета само што се од тога умире.”
(Црњански 1982: 82)³

Помен Микеланђелових стихова у *Дневнику о Чарнојевићу* завређује посебну пажњу, која му у досадашњим тумачењима бројних интертекстуалних и интермедијалних веза у првом објављеном роману Милоша Црњанског⁴ можда није довољно указана. Алузију на Микеланђела садржи одломак романа објављен 1920. године у часопису „Мисао” под насловом „Сан (одломак из романа: о породици Чарнојевићевој, о рату, о љубавима, и о Суматри. Писма која јунак романа пише из болнице)” (Петровић 2017: 153; Раичевић 2010: 114–123). Тумачење нараторовог сна и фундаменталне улоге коју овај сан има у обликовању суматраистичког погледа на свет нужно обухвата пасаж који следи непосредно после њега. Као завршни оквир приповедачевог сна, пасаж заузима композиционо, а тиме и семантички повлашћено место у структури романа:

„Шта сам могао чинити, драги мој? Окретох се зиду, она ми намести цакуљице леда на груди. Хтео сам да спавам, али се мој проклети мозак једнако сећао. Хтео сам да заспим, али ми је неко једнако шапутао у ухо Микеланђелову «Ноћ»! Комедија, драги мој. Штета само што се од тога умире. Тако ми, видиш, пролазе ноћи у грозницама и сновима, драги мој, сновима који нису много луђи од јаве.” (ДЧ, 82)

Наведени одломак обухвата реминисценцију на Микеланђелове стихове посвећене скулптури *Ноћ*, стихове који су Црњанском у раној младости отворили пут ка проучавању Микеланђела као највеће утехе у животу, те стога представљају неизбежан аспект тумачења пишевог романескног првенца. Одсуство експлицитног навода Микеланђелових стихова ствара простор за различите претпоставке о томе на које стихове Петар Рајић уопште алудира. Будући да су Микеланђелови сонети свакако ненасловљени, Петар Рајић би могао алудирати на стихове Микеланђеловог XXVI сонета, у целости посвећеног ноћи (Michelangelo 1950: 33). Међутим, та нам се могућност не чини вероватном, јер је Црњански једном приликом изјавио како је сонете ренесансног уметника први пут читао

³ Сви наводи из романа биће дати према овом издању, а број стране биће назначен после скраћенице ДЧ у заградама на крају цитата.

⁴ О интертекстуалности у *Дневнику о Чарнојевићу* видети: Петровић 2017: 157–161, 164; Раичевић 2010; Раичевић 2011; Панић Мараш 2017: 95–96, 100–102.

„после десет година одлазака и долазака у Италију” (Црњански 1999б: 573), што би значило да у доба писања *Дневника о Чарнојевићу* није могао познавати њихове садржаје. Према мишљењу Горане Раичевић, реч је о Микеланђеловом прозном запису који је настао око 1520. године и везује се за простор гробнице породице Медичи, односно уметникове скулптуре *Дан и Ноћ* (Раичевић 2010: 145).⁵ У том случају приповедач *Дневника о Чарнојевићу* би на уму имао следеће редове:

„Дан и Ноћ говоре, па кажу: ‘Ми смо својим брзим трком повели у смрт војводу Giuliana; и право је да нам се он зато освети као што чини. А освета лежи у томе: да стога што смо ми усмртили њега, он тако мртав одузео је свјетлост нама и својим затвореним очима заклопио је наше, које не сјају више над земљом. Што би тек био с нама учинио, док живљаше?’” (Buonrotti 1986: 31)⁶

Садржај наведених редова, али и других записа посвећених појединим деловима гробне капеле породице Медичи, у тесној је вези с естетичким одликама овог фирентинског споменика. Поетички значај књижевног садржаја капеле могао би се стога тумачити у интертекстуалном контексту *Дневника о Чарнојевићу* тек по расветљавању основних естетичких особина капеле Медичија.⁷

Осим војводе Ђулијана, у гробници почивају и Лоренцо Млађи, војвода од Урбина (1492–1519), Лоренцо Величанствени (1449–1492) и Ђулијано Медичи (1453–1478). У склопу гробних композиција двојице војвода налазе се по две алегоричке фигуралне скулптуре – над гробом војводе Ђулијана леже *Ноћ* и *Дан*, док над гробом војводе Лоренца почивају *Зора* и *Сутон*. Према мишљењу одређених историчара уметности и естетичара, који своје ставове утемељују на садржају прозног фрагмента самог уметника, оне заједно симболизују разорну моћ незауостављивог протока времена (Condivi 1999: 67). Мада, као и алегоричке скулптуре, бременит универзалном симболиком свепрожимајуће пролазности, цитирани прозни фрагмент, с обзиром на то да се ипак односи на конкретну историјску личност и прославља тријумф њених дела над смрћу, поприма одлике панегирика и открива своју доминантну политички ангажовану

⁵ *Дан* и *Ноћ* су алегоричке представе предвиђене да буду део фунерарне композиције посвећене Ђулијану Медичију Млађем, војводи од Немуре (1479–1516) (Panofski 1975: 156–159; Zöllner & Thoenes 2019: 343–364).

⁶ На исти извор позива се и Горана Раичевић (Раичевић 2010: 145).

⁷ Коначни план и програм за израду гробне капеле породице Медичи израђени су 1520. године, а на самом споменику Микеланђело је радио до 1534, када је отишао у Рим, заувек напустивши Фиренцу и оставивши актуелне пројекте недовршеним. (Zöllner & Thoenes 2019: 346–349)

димензију (Zöllner & Thoenes 2019: 364–367).⁸ Када се ангажована природа наведених редова узме у обзир, њихово место у одломку *Дневника о Чарнојевићу*, упркос потенцијалној ресемантизацији која би запис лишила политичке димензије, постаје недовољно мотивисано. Политички аспект записа је доминантан и, као такав, не подудара се са функцијом датог одломка у структури романа. Осим доминантно панегиричке природе наведеног прозног записа, пажљивом читаоцу *Дневника о Чарнојевићу* неадекватним ће се учинити и прве речи записа, које текстуални садржај приписују представама и *Дана* и *Ноћи*. Петар Рајић недвосмислено везује Микеланђелов текст искључиво за *Ноћ*. Све побројане чињенице наводе на потрагу за неким другим Микеланђеловим записом које Петар Рајић елиптично насловљава речју „Ноћ”. Сматрамо да се иза алузије у *Дневнику о Чарнојевићу* крије стиховни фрагмент којим је уметник одговорио на похвалу упућену његовој вештини приликом израде скулптуре *Ноћ* у капели Медичија, а који се налази на самом почетку пута познанства Црњанског са Микеланђеловим генијем.

Стихове који похваљују Микеланђелов рад највероватније је испевао Ђовани ди Карло Строци (Vazari 2000: 272; Frey 1897: 412; Zöllner & Thoenes 2019: 371):⁹ „Ноћ која пред тобом тако слатко / Спи, исклесав је један анђеоло / У овом камену; и пошто спава, она живи; / Пробуди је ако то не верујеш, и проговориће ти.” (Vazari 2000: 272) Микеланђело је одговорио следећим стиховима: „Пријатан ми је сан, а још више бити камен, / Док беда и стид трају; / Не видети, не чути за мене срећа је велика; / Зато ме не буди; ох, говори тихо.” (Vazari 2000: 272)¹⁰

Поједини тумачи у наведеним стиховима виде тек манир похвале, те Строцијев текст своде на општа места (поигравање уметниковим именом, приписивање људских особина мраморној скулптури и др.) (Frey 1897: 412; Zöllner & Thoenes 2019: 371), а Микеланђелов одговор интерпретирају као вид испољавања његове добро познате склоности ка сарказму, којим је хтео ставити до знања да је можда најбоље оставити мермерну статуу да буде управо то – мермерна статуа, без могућности да говори (Zöllner & Thoenes 2019: 371–373). Међутим, како је наука препознала филозофски

⁸ О прешлету универзалног језика алегорије и историјске конкретности у наведеном фрагменту видети: Borinski 1908: 117.

⁹ *Ноћ* је од четири алегоријске представе била прва завршена (1526–1531), али је постављена тек када је капела званично довршена и отворена, 1545/1546, и када је Микеланђело већ увелико био одсутан из Фиренце. Строци је *Ноћ* могао видети и прокоментарисати тек по отварању капеле, а убрзо после уобличио је и Микеланђело свој литерарни одговор. (Frey 1897: 409, 411–413)

¹⁰ Незнатно другачије преводе видети у: Buonrotti 1986: 56; Дјурант 2004: 571.

потенцијал скулпторско-архитектонског комплекса капеле Медичија, али и целокупног уметничког ликовног и песничког стваралаштва, и то у првом реду рефлексе филозофије (фирентинског) неоплатонизма (Panofski 1975: 108–179; Pejter 2019: 50–63; Kaiser 1886: 209–249; Borinski 1908: 96 – 176; Draškić Vićanović 2010: 45–76), рекло би се да и овај Микеланђелов стиховни одговор у себи садржи извештај филозофски набој и да је његово тумачење у неоплатонистичком кључу високо мотивисано. Штавише, у *Књизи у Микеланђелу* сусрећемо се са запажањем самог Црњанског о утицају (нео)платонистичке филозофије на Микеланђелово песништво, па и целокупну уметност: „Смешни су они, који мисле, да је Платона читао. Међутим, очигледно је, из његових стихова, да га је знао.” (КМ, 22) Микеланђелови стихови, који су писца и заинтересовали за Буонаротијеву ликовну уметност, Црњанском су показатељ присутности (нео)платонистичке мисли у целокупној Микеланђеловој уметности. Уколико се неоплатонистичка интерпретација уметничких стихова уважи, могуће је управо Микеланђелове стихове о *Ноћи* сматрати онима на које алудира Петар Рајић у *Дневнику о Чарнојевићу*. Веза између стихова посвећених *Ноћи* и првог објављеног романа Црњанског била би у том случају троструко мотивисана – чињеницом из живота писца, који оставља писани траг о свом првом сусрету с ренесансним великаном, пишчевим запажањем о траговима (нео)платонизма у Микеланђеловој поезији и уметности, и, напослетку, типолошким везама између (нео)платонистичке поетике и естетике и поетике суматраизма.¹¹

Неоплатонистичку димензију Микеланђелове уметности, па и скулпторско-архитектонске целине гробне капеле Медичија и стихова посвећених скулптури *Ноћ*, који су идејно везани за ликовни садржај капеле, могуће је спознати тек ако се у виду имају основне одлике филозофске струје фирентинског неоплатонизма, којој је и Буонароти припадао и која је оставила неизбрисив траг у његовом ликовном и песничком стваралаштву (Дјурант 2004: 116; Draškić Vićanović 2010: 60).¹² Средином XV века Козимо Медичи (1389–1464) основао је у Фиренци „Платонистичку

¹¹ Тематизовање одјеса (нео)платонистичке филозофске традиције у делу Милоша Црњанског отвара засебно поље истраживања. Ове теме дотичали су се проучаваоци пишући о појединим аспектима стваралаштва нашег писца. (Видети: Раичевић 2005: 85, 89, 91, 301–313; Панић Мараш 2017: 23–25, 85–86, 290) Наш циљ није истраживање директних утицаја слојевите (нео)платонистичке филозофије на Црњанског, већ типолошких сродности пишчеве суматраистичке поетике и филозофског набоја Микеланђелове уметности, у првом реду стихова посвећених скулптури *Ноћ*, у *Дневнику о Чарнојевићу*.

¹² Важно је нагласити да су ова тумачења заснована на чињеници да је сам Микеланђело имао „пуну теоријску свест о свом уметничком поступку”. (Драшкић Вићановић 2019: 156)

академију”, која је окупљала људе спремне на превођење, проучавање и тумачење Платонових, али и неоплатонистичких дела (Дјурант 2004: 78–86). Осим Козима Медичија, главна фигура на којој је „Академија” почивала био је Марсилио Фичино (1433–1499) (Celenza 2007: 81–90; Kaiser 1886: 241–242). После бурних политичких збивања у Фиренци, Лоренцо Величанствени обновио је „Платонистичку академију” и окупио око себе појединце (Пико дела Мирандола, Кристофоро Ландино, Анђело Амброђини Полицијано и други) који су били вољни да продуже рад својих претходника оријентисаних ка проучавању (нео)платонизма (Дјурант 2004: 115–117). Један од резултата прегнућа ових посвећених ентузијаста огледао се у покушају усаглашавања (нео)платонистичке филозофије с хришћанском догмом. Темеље за успостављање равнотеже између (нео)платонизма и хришћанства поставио је Фичино у свом делу *Theologia Platonica* (1482) (Celenza 2007: 81–89). Одлике система који је Фичино предочио, ослањајући се најпре на Плотина, важне за установљење одјека неоплатонизма у уметности читавају се у оригиналном концепту онтолошке хијерархизације, односно подели универзума на Космички Ум, Космичку Душу, Природу и Материју (Panofski 1975: 110–111; Celenza 2007: 86–89).¹³

Највиши у хијерархији, одмах испод Бога, којег Фичино дефинише слично Платиновом неисказивом Једном, Космички Ум представља чисто интелигибилну област налик Богу по својој постојаности и ненарушивости, али различиту од њега по својој многострукости. Космичка Душа такође је ненарушива, али не и постојана; Природа представља земаљски свет, нарушив, сачињен од форме и материје чији раскид може условити његов распад. Напослетку, Материја заузима најниже место у онтолошкој хијерархији, будући да је безоблична, беживотна и постојана тек уколико ступи у заједницу с формом и постане део Природе. Четири хијерархијска нивоа повезује дејство које еманира из Бога; како се ово дејство расипа на свом путу кроз универзум, оно је најприсутније у Космичком Уму и Космичкој Души, а најнеприметније у области Материје. Област Природе, која почива на граници Космичке Душе и Материје, представља поприште борбе између божанског дејства и беживотности обичне материје и тачку човекове разапетости између спознаје могућности одуховљења материје и угрожености опстанка чистих форми у земаљском свету, који се указује као затвор.

¹³ Сажет преглед Фичинове концепције онтолошке хијерархизације дат је према наведеним изворима.

Фирентински неоплатонисти усвојили су традиционалну аналогију између макрокосмоса и микрокосмоса, те су дефинисали микрокосмички систем по узору на хијерархију универзума. Попут универзума, који се састоји од материјалног и нематеријалног света, човек се састоји од тела, везаног за материју, и душе, разлучене на две међузависне области – *anima prima* и *anima secunda*. Потоња је везана за тело, односно материју, те није слободна и приближава човека бесловесним животињама. *Anima prima* састоји од Разума, који је човекова *differentia specifica* и поље сталне борбе између пада у ниже осећаје и превладавања ниске природе, и Духа, који се контемплацијом, интуицијом и креацијом може приближити истини, односно спознаји божанске добротe оличене у лепоти. Човек је стога одређен својом граничном позицијом између божанског и земаљског света, истовремено и припадајући и не припадајући и једном и другом. Фичино и фирентински неоплатонисти надовезују се, преко Плотина, на Платонову идеју да тело окива душу и осујећује њен напор да човека узнесе до истинске спознаје. *Anima prima* ипак има могућност остварења врховног (нео)платонистичког идеала – ослобађања од окова материје – и досезања истине, и то на два начина: снагом Разума и снагом Духа. Снага Разума подразумева упражњавање моралних врлина (*iustitia*) и вођење активног живота (*vita activa*), док снага Духа подразумева неговање теолошке врлине (*religio*) и одавање животу контемплације (*vita contemplativa*) (Шастел 2015: 242).

Изворна (и фирентинска) неоплатонистичка онтологија суштински је естетичке природе јер носи у себи могућност визуализације сопствених принципа и јер је једна од њених средишњих преокупација лепота (Draškić Vićanović 2010: 46–50). Плотин неизрециво Једно пореди с извором светлости, која просијава кроз све онтолошке нивое и прожима и материју својом духовношћу. Тек одуховљена, материја постаје лепа и бивствујућа (Plotin 1984: 58–67). Према Плотину, лепота настаје продирањем светлости Једног кроз материју како у природи, тако и у уметности. Лепота је, поред љубави, један од кључних појмова и Фичиновог филозофског система, и представља феномен у којем се испољава божанска доброта (Draškić Vićanović 2010: 59; Celenza 2007: 88–90; Panofski 1975: 117). Прихвативши Платиново поимање уметнички лепог, које настаје када уметник, попут самог Једног, духом оплемени материју (Draškić Vićanović 2010: 52–53), фирентински неоплатонисти у доба ренесансе, епохе којој је изразито стало до чулне лепоте, наслутили су у уметности снагу отелотворења микрокосмичке борбе душе да раскине своје телесне, материјалне окове и вине се у просторе слободе. Уметник који је настојао да у свом ликовном

стваралаштву очулотвори идеје фирентинске „Платонистичке академије” био је управо Микеланђело Буонароти.

Поједине Микеланђелове скулптуре и скулпторско-архитектонске целине одувек су тумачене кроз призму неоплатонистичког учења о борби међусобно супротстављених сила, оних које душу уздижу навише и теже да је ослободе и оних које је вуку наниже, у материју, у непостојање (Panofski 1975: 141). Овај принцип рефлектован је како у уметниковим хотимично недовршеним скулптурама (*non finito*), тако и у оним довршеним, али најпре у самој уметниковој техници „ослобађања фигура из камена” (Gombrich 1951: 222),¹⁴ која подразумева борбу са необрађеним каменом као мртвом материјом, односно овоземаљским оковима душе, зарад ослобађања душе и досезања идеје, односно форме (Borinski 1908: 24–25; Шастел 2015: 333). *Non finito* скулптуре излажу оку посматрача тај стваралачки процес, односно, плотиновски речено, процес одуховљења мртве материје, и одају утисак напете борбе душе да се тој материји отргне (Draškić Vićanović 2010: 53–55, 61–76; Panofski 1975: 140–143). Микеланђело је, другим речима, усвојио слојевиту неоплатонистичку идеју да материја може бити прожета духовношћу, али и да су тело и овоземаљски, људски живот, заснован на материји, попут затворског простора, који човека мучи и ограничава (Panofski 1975: 142; Borinski 1908: 24). Том идејом проткао је своје ликовно дело, које неретко почива на представљању читаве структуре неоплатонистичке онтолошке хијерархије.¹⁵ Једна од таквих скулпторско-архитектонских целина јесте и гробна капела породице Медичи.

Положај гробова у капели и скулпторске композиције које их окружују имају фундаменталну улогу у ликовном отелотворењу неоплатонистичког идејног система. Уз бочне зидове капеле смештени су гробови двојице војвода, Лоренца и Ђулијана Млађег, док се гробови Лоренца Величанственог и Ђулијана Медичија налазе уз улазни зид с трочланом композицијом *sacra conversazione* сачињеном од светих Козме и Дамјана и Мадоне с младим Христом у средини. Хоризонталне зоне скулпторских целина, које образују гробове војвода, наротивизују неоплатонистички концепт уздизања душе и стога функционишу као ликовна представа

¹⁴О овом поступку уметник говори у свом XXVIII сонету – „Умјетник врсни нема неке мисли, / а да у мрамору она већ не спава, / и рука само тада циљ постизава, / кад се покорави његовој замисли.” (Michelangelo 1950: 35)

¹⁵Ервин Панофски напомиње да у Микеланђеловом делу ипак није присутно доследно и једнозначно ликовно упризорење фичиновског филозофског система, мада оно на плану иконографије и садржине суштински на њему почива, већ лична интерпретација савремених филозофских идеја. (Panofski 1975: 143–144)

онтолошке хијерархије. Микеланђело је у коначном програму скицирао одређене скулптуре које се никада нису нашле у саставу капеле јер је 1543. заувек напустио Фиренцу, а касније нико није спровео његов наум до краја (Thode 1912: 314–315; Zöllner & Thoenes 2019: 349–356). Мада недовршени, на коначним скицама назначени делови имају важну улогу у формирању филозофске димензије гробнице.

Најниже зоне гробова војвода̄ требало је да испуњавају по две фигуралне алегорије Речних богова, односно паклених река, репрезентата области мртве Материје (Panofski 1975: 160; Borinski 1908: 127–129).¹⁶ Делови дана у следећој зони, *Ноћ* и *Дан* над Ђулијановим гробом и *Зора* и *Сутон* над Лоренцовим, алегорије Времена, аналогне су, на макрокосмичком плану, области Природе у фичиновској хијерархији, односно земаљском свету изложеном неумитном протоку времена. На микрокосмичком плану,¹⁷ оне положајем телâ и изразима лица̄ одају израз патње и онтолошке борбе човекове душе, које одликују живот на земљи. Примећено је да „изазивају утисак ужасног и неисцеливог бола”, делују као да „сањају, спавају, болују и бесне” (Panofski 1975: 161) и оптерећене су „дубоким унутрашњим неспокојством и незадовољством” (Velflin 2000: 89–90). Ове одлике очите су чак и ако се скулптуре не тумаче у контексту неоплатонистичке филозофије, већ као фигуре које тугују за војводама. Тако Вазари примећује да Зора „изазива сету душе” јер „горко тугује показујући велики бол у својој вечној лепоти”, док Ноћ не одаје утисак мирног сна, већ се на њој виде „бол и сета због губитка тако цењене и велике ствари” (Vazari 2000: 271–272). Над њима, следећу зону испуњавају међусобно контрастиране скулптуре самих војвода. Већина историчара уметности и естетичара не тумачи ове фигуре као верне представе конкретних историјских личности, већ у њима види слике душа које прелазе из нижег облика постојања у виши (Panofski 1975: 162; Borinski 1908: 121). Душа оличена у Ђулијановој фигури тај прелаз остварује као *vir activus*, док она оличена у Лоренцовој то чини као *vir contemplativus* (Panofski 1975: 163–166; Borinski 1908: 113, 118–120), односно, исказано терминологијом фирентинског неоплатонизма, Ђулијановом душом управља *iustitia*, а Лоренцовом *religio*.

Различити видови уздизања душе из области Природе наговештени су специфичним скулпторским детаљима (Borinski 1908: 113–114). Композиција Ђулијанове статуе отвореног је типа и војвода будно гледа у даљи-

¹⁶ Другачије тумачење, засновано на политичким претпоставкама, видети у: Zöllner & Thoenes 2019: 359.

¹⁷ Аналогију између макрокосмичког и микрокосмичког плана у алегоријама Времена подвлачи Виктор Кајзер (Kaiser 1886: 213).

ну док између два прста леве руке пружа новчиће, чиме се симболички сугерише његова оријентисаност ка спољном свету, свету акције. Лоренцова скулптура је пак затвореног типа и представља дубоко замишљеног војводу који лакат леве руке штедљиво, чак тврдички, полаже на затворену касицу с ликом слепог миша,¹⁸ а шаком подупире главу усмерену надолу. Препознатљиви гест сетног ослањања главе на руку и слика слепог миша карактеристични су мотиви којима се ликовно упризорује меланхолија (Klibansky, Panofsky and Saxl 1979: 284–290; Velflin 2004: 160). У четвртој и највишој зони требало је да буду извајани симболи наднебеске сфере који би означавали победу душе над нижим облицима постојања – трофеји и празан престо (Panofski 1975: 165–166). Оваква сугестија досезања наднебеских сфера и стицања бесмртности оснажена је једном заједничком особином обојице војвода, захваљујући којој се стиче и ути-сак уравнотежености деловања Јупитера на Ђулијанову душу и Сатурна на Лоренцову. Наиме, положаји њихових глава и целих тела усмерени су ка Мадони с младим Христом у центру композиције *sacra conversazione*, изнад које је, према Микеланђеловом првобитном плану, требало да буде насликано Христово васкрсење (Panofski 1975: 159).

Уметничково књижевно стваралаштво које, заједно са скулпторско-архитектонским композицијама, чини идејну целину гробне капеле Медичија на сличан начин одражава идеје неоплатонистичке филозофије. Прозни фрагмент који истовремено говори о разорној моћи времена симболизованог алегоричким фигурама и глорификује овоземаљска постигнућа војводе Ђулијана, само је један текстуални део фунерарне целине. Запис који такође заслужује засебну пажњу јесте управо стиховни фрагмент посвећен скулптури *Ноћ* у капели: „Пријатан ми је сан, а још више бити камен, / Док беда и стид трају; / Не видети, не чути за мене срећа је велика; / Зато ме не буди; ох, говори тихо.”

Песнички субјекат Микеланђелових стихова, сама *Ноћ*, све „док беда и стид трају” прижељкује тишину и спокој, одбацује чулне надражаје из спољне средине. „Беда и стид” у стручној су литератури углавном поимани у контексту незавидне политичке ситуације у којој се Фиренца нашла у време када су стихови настали (Дјурант 2004: 568–572; Kaiser 1886: 247).¹⁹ Уметничкове стихове је могуће читати и из политички неутралне

¹⁸ Уп. са другачијом интерпретацијом Виктора Кајзера (Kaiser 1886: 224).

¹⁹ Чак и Борински, чије су заслуге за тумачење Микеланђелове уметности у кључу неоплатонизма велике, ове уметничкове стихове чита као стихове једног републиканца (Borinski 1908: 152). Поједини проучаваоци чак су и саму скулптуру *Ноћ* тумачили из перспективе политичке историје (Kaiser 1886: 246–247; Frey 1897: 411).

позиције. Неполитичко читање Микеланђеловог текста, који је свој пут пронашао до *Дневника о Чарнојевићу*, може се мотивисати и ставом самог Црњанског исказаним у *Књизи о Микеланђелу*. Мишљење је писца да је стихове посвећене *Ноћи* Микеланђело писао „себи, – и ником другом, – у својој самоћи” (*КМ*, 329). Уколико се стихови поставе у оквире неоплатонистичке филозофије, „беда и стид” задобијају другачије значење. Они постају обележје овоземаљског живота и света на макрокосмичком плану и телесности на микрокосмичком. Тада се и природа речи „бити камен” мења, губећи дословно и попримајући метафоричко значење, које сугерише жељу за дистанцирањем од појавне стварности, за одбацивањем чула и телесности. Будући да је *Ноћ* једна од четири алегоричке скулптуре које заједно репрезентују област Природе, тескоба и патња карактеристичне за борбу душе на овом онтолошком нивоу рефлектоване су и у стиховима и у физиономији саме скулптуре. И у речи и у камену, *Ноћ* одаје утисак напора унутрашње борбе између материје и свести да земаљски свет и тело представљају затвор, који угрожава тежњу душе ка вишим облицима постојања, и слутње присутности духовног у материји. У стиховима, она открива своју жељу за дистанцирањем од телесности, отклоном од чулних надражаја и, у ширем смислу, одрицањем од самих чула, и признаје финитност дејства те жеље, које се остварује само „док стид и беда трају”, односно до васкрсења, када ће душа коначно досегнути највиши онтолошки ступањ, ка којем је стремила.²⁰ Семантичка срж стихова религиозне је природе и у знаку је анимозитета према материји и инклинације ка вишим облицима постојања, до којих се стиже преласком у следеће стадијуме, живот акције или живот контемплације, оличене у фигурама двојице војводâ.

Унутрашња борба која се запажа у стиховима читава се и на лицу мермерне скулптуре и у положају њеног тела. Ервин Пановски примећује да, осим што изазива „утисак ужасног и неисцеливог бола”, њене очи нису скроз затворене, те да она очигледно не проналази прави одмор (Panofski 1975: 161). Слично запажа и Џон Едингтон Симондс, тврдећи како ову фигуру море узнемирујући снови (Addington Symonds 1893: 253).²¹ Чак и Вазари уочава „бол и сет[у]” на лицу *Ноћи* (Vazari 2000: 272). Према Волтеру Пејтеру, читава капела породице Медичи је место где би посе-

²⁰ У контексту усаглашености неоплатонизма и хришћанства, васкрсење је тачка повратка душе у преезистенцију и остварења бесмртности. (Panofski 1975: 115, 159)

²¹ Уп. с другачијим мишљењем Виктора Кајзера, који у скулптури *Ноћ* види антитезу узнемиреног *Дана* и спокој у којем се ова женска фигура ослобађа баласта материје. (Kaiser 1886: 215–216)

тилац најпре могао доћи ради „неодређено[г] и сетно[г] размишљањ[а]”, јер је у њој Микеланђело, као ученик платониста, оставио личан траг своје немирне душе (Рејтер 2019: 62). Овај траг запажају многи склони да у уметниковом раду препознају отелотворену неоплатонистичку мисао и осећај мучења, бола, туге и патње у његовим фигурама (Драшкић Вићановић 2010: 24–25, 63). Микеланђелове скулптуре, колико год симболизовале борбу душе да се ослободи баласта материје, ипак сугеришу немоћ превазилажења граница земаљског света и телесности (Гзел 1956: 117; Panofski 1975: 143). Мада су уметнички коначни планови за израду капеле Медичија подразумевали остварење целовитог пута душе кроз хијерархизоване онтолошке нивое, све до васкрсења као тачке задобијања бесмртности, скулптура *Ноћ* тек је део те целине и заузима место у најдинамичнијем пределу метафизичког пута, у Природи, на земљи, у границама тела, где је човек осуђен да живи кроз борбу у којој, према Микеланђелу, никада не побеђује, већ се у њој остварује као такав.

Иза алузије на „Микеланђелову *Ноћ*” у *Дневнику о Чарнојевићу* очито се налазе управо стихови посвећени скулптури *Ноћ* из капеле Медичија. То потврђују неоплатонистичка димензија скулптуре и стихова, аутобиографска напомена Црњанског о свом првом сусрету с Микеланђелом и редови из *Књиге о Микеланђелу о Ноћи*. Утолико је важније расветлити улогу коју ресемантизација Микеланђелове неоплатонистичке естетике и поетике може имати у конституисању суматраизма. Ова улога пре свега се остварује у идејној усаглашености Микеланђелових стихова, ресемантизованог неоплатонистичког концепта области Природе, те за њу карактеристичне борбе коју на микрокосмичком плану душа води против тела и материје, с конститутивним елементима суматраистичке поетике романа. Неоплатонистичка идеја борбе душе против окова материје и тела зарад достизања виших облика егзистенције, оличена у Микеланђеловој *Ноћи* у мрамору и стиху, могла је свој далеки одјек пронаћи у суматраистичкој идеји одрицања од чула и телесности у циљу спознаје суматраистичког апсолута и сједињења с њим. Стога се може закључити да је Црњански од Буонаротијеве *Ноћи* сачинио аутопоетичку фигуру.

Поетички значај Микеланђелових стихова о *Ноћи* као фигури којој је „пријатан [...] сан, а још више бити камен, / [д]ок беда и стид трају” и за коју „[н]е видети, не чути [...] срећа је велика” у тесној је вези са поетичким значајем сна Петра Рајића: „Хтео сам да спавам, али се мој проклети мозак једнако сећао. Хтео сам да заспим, али ми је неко једнако шапутао у ухо Микеланђелову «Ноћ»!” (ДЧ, 82) Приповедачев исказ крије и питање и одговор о идентитету фигуре која му у ухо шапуће стихове

ренесансног уметника. Лик загонетног далматинског морнара, формиран кроз сећање²² и на рубовима јаве и сна,²³ има улогу наратора који Петру Рајићу непрестано шапуће о својим суматраистичким визијама. Стога се намеће закључак да имаго Далматинца, апстрахован из наратива Рајићевог сна у сну, постаје симболички присутан и изван оквира сна у којем је уобличен, и то као имагинирани казивач Микеланђелових стихова. Функционална интерполација алузије на Буонаротијеве стихове указује на сродност песничког субјекта с ликом који их казује. Када се у обзир узму подударне одлике Рајићевог и Далматинчевог лика, које далматинског морнара чине Рајићевим физички неприсутним двојником (Дединац 1922: 30; Петковић 1996: 124–126; Џаџић 1976: 71–72; Петровић 2017: 151–157), постаје јасно да се, у идеалној пројекцији, лирски субјекат Микеланђелових стихова подудара и са ликом самог Петра Рајића. С обзиром на то да се Буонаротијеви стихови помињу по завршетку приповедања о двоструком сну, у којем се јавља приповедачев двојник, гласноговорник суматраизма, њихова поетика ресемантизује се и ставља у службу суматраистичке поетике. „Беда и стид” из неоплатонистичких стихова ренесансног песника, односно материја и телесност, због којих лирски субјекат чезне за дистанцирањем од објективне реалности и отупелешћу чула зарад уздицања душе ка вишим облицима постојања, у животном искуству модерног Чарнојевића профанизују се и постају ратна и обесмишљена, банална послератна стварност. Страхоте „бур[е], што је завртела мозак свету” (*ДЧ*, 7) и беда мирнодопске свакодневице, која неспретно покушава да се одвија као што се одвијала пре рата, проширују значење речи „беда и стид” на телесност као такву, која човеково постојање на земљи чини мучним и од које се јунак дистанцира, усмеравајући своје биће ка спознаји овоземаљског суматраистичког апсолута.²⁴

²² Причу о безименом Далматинцу, свом двојнику, Петар Рајић започиње пасусом у којем важно место имају следећи редови, у којима кључно место заузима мотив сећања: „Сећам се, сећам се, то је несрећа и судбина моја. Сваки час сетити се нечег горког” (*ДЧ*, 63). О идентитету приповедача, односно његовог двојника, видети: Раичевић 2010: 123–125; Вранеш 2022: 82–83. Уп. са другачијим ставом Новице Петковића (Петковић 1996: 123–124).

²³ Наратор два пута пресеца своје посредовање Далматинчевог приповедања на сличан начин: „Ах, он ми је једнако шапутао и причао, а ја сам био жељан да заспим.” (*ДЧ*, 69) и „Ја сам покушао да заспим, али је тешко ишло, он ми је једнако шапутао, а сваки час сам као у неком огледалу видео над мојом главом сам своје лице” (*ДЧ*, 70–71). Мотив сна посебно истиче Новица Петковић пишући о мотиву удвајања у роману (Петковић 1996: 124–126).

²⁴ Уколико би се оспорила неоплатонистичка димензија Микеланђелових стихова и веза са *Дневником о Чарнојевићу* успоставила само на основу паралеле између историјских неприлика у Фиренци у XVI веку и Првог светског рата у XX веку, и један и други текст били би битно лишени филозофске дубине, коју иначе свакако поседују.

Свеопште одрођавање и дистанцираност од света, али и себе, „емоционална атрофираност” (Цацић 1976: 68) и отупелост чула, ти одговори Петра Рајића на рат и баналност поратног живота, чине приповедача романа Црњанског идентичним песничком субјекту Микеланђелових стихова, за којег „не видети, не чути [...] срећа је велика”. Непосредна стварност и телесност представљају огроман терет и Буонаротијевом лирском субјекту и приповедачу Црњанског, али нагоне на потрагу за аутентичним модусом егзистенције. Оба субјекта та потрага одводи с ону страну чулног искуства, с тим што Црњански ресемантизује онтолошке претпоставке ренесансног предлошка. Уколико се Буонаротијев хришћанско-неоплатонистички профилисан лирски субјекат чула одриче ради усмеравања душе ка вишим облицима постојања, који кулминирају у тачки васкрсења и остварења бесмртности, Рајић на „беду и стид” XX века пружа исти одговор из другачијих разлога. Дистинкција између лирског субјекта ренесансног песника и приповедача из XX века последица је профанизације Микеланђелове поетике и естетике, те разлике између хришћанске и суматраистичке онтологије²⁵. У бити религиозна неоплатонистичка идеја о души која кроз живот акције или контемплације тежи успињању ка вишим онтолошким нивоима, односно бесмртности, трансформише се у негирање душе као метафизичког принципа (Раичевић 2005: 92) услед жеље за поништењем субјекта амплификацијом²⁶ и стапањем његове егзистенције са суматраистичким апсолутом.²⁷ Онтолошку димензију суматраизма приповедач непрестано потврђује својом доследном запитаношћу над локацијом (Вранеш 2022: 90–92) (заправо симболички одређеним смислом) живота. Одговор на иницијално питање „Где је живот?” (ДЧ, 7) приповедач ће понудити покушајем измештања живота из самог живота (Вранеш 2022: 91–93). Садржаје из непосредне близине Рајић доживљава као далеке, док у ономе што је од њега физички удаљено препознаје нешто суштински блиско (Konstantinović 1983: 359, 366)²⁸ и онтолошки једино релевантно.

²⁵ О онтолошкој димензији суматраизма видети: Вранеш 2022: 90–96.

²⁶ У поступку експанзије песничког субјекта тумачи су с оправдањем видели одраз експресионистичке поетике на суматраизам Црњанског. (Велмар-Јанковић 1978: XIII–XIV)

²⁷ Тренутак у којем нам се чини да код Црњанског наступа ресемантизација (нео)платонистичке филозофије у виду извесног удаљавања од њених основних постулата, поједини проучаваоци су тумачили као тачку приближавања Црњанског будистичкој филозофији, односно (у својој суштини нерелигиозној) будистичкој негативној метафизици. Горана Раичевић поступак „негирања душе као метафизичког принципа” види као саставни део будистичке негативне метафизике негирања самог Бога (Раичевић 2005: 92–96). О различитим потенцијалним исходима суматраизма видети: Вранеш 2021: 308–309.

²⁸ На прегнантност Константиновићевих закључака о онтолошком аспекту суматраизма указује Бранко Вранеш (Вранеш 2022: 91).

Попут безименог Далматинца, који „није више веровао ни у шта, до у неке плаве обале на Суматри” (ДЧ, 78), и приповедач свој живот везује за нешто објективно недодирљиво, али егзистенцијално одређујуће (Вранеш 2022: 92) – „Нада мном је небо, оно има румене, благе пруге, те пруге се сваке зоре враћају. Оне ми се враћају, на облацима, пролазне и благе. Ја их свако јутро гледам и живим само за њих, за њих.” (ДЧ, 115)²⁹ Залог стварања илузије о далеким просторима који су есенцијално ближи од оних физички најближих јесте „[н]епристајањ[е] на свет” (Konstantinović 1983: 378), јер је „стварност земље тешка као олово” (Џацић 1976: 83). Што је притисак реалности већи, то је ескапистички импулс снажнији (Џацић 1976: 75). Усред ратног вихора Петар Рајић усмерава своју пажњу ка природи – „Али зоре, зоре су дивне. Шуме златне, младе, добре моје галицијске шуме.” (ДЧ, 20)

Као што лирски субјекат Буонаротигјевих стихова не жели да види и чује, тако је и Рајић „биће које гледа, а не види” (Џацић 1976: 69) и које намерно пригушује дражи из спољне средине, из које бира да буде душевно одсутан. Попут Микеланђеловог субјекта, који тежи да се ослободи баласта материје и телесности, и приповедач Црњанског трага за начином превазилажења „земни[х] оквир[а]” (Џацић 1976: 79) и граница човекове одређености на овоме свету. „Бити камен” је жеља која је и у случају Микеланђеловог субјекта и у случају Петра Рајића заправо метафорички транспонована жеља за отупелошћу чула. У Рајићевом случају ова жеља постаје и симболичка жеља за душевним боравком у сну у којем се јавља носилац суматраистичких идеја. Једино док је попут камена, односно дистанциран од објективне стварности, Рајић стиче могућност спознаје суматраистичког апсолута. Док Микеланђелов субјекат остварује бекство из материје у бесмртност, живот Петра Рајића обележен је „бекство[м] у имагинацију” (Џацић 1976: 70). Одсутност из сивила објективне стварности приповедач надокнађује присутношћу у имагинираним просторима далеког севера, Суматре или Полинезије, до којих му пут показује његов двојник. Безимени Далматинац такође је сродан Микеланђеловом песничком субјекту, јер „[с]ве што је било око њега презирао је, све то беше узалудно и смешно, а очајну би радост будило у њему, што је он желео” (ДЧ, 76).

²⁹ Велик број тумача је жељу суматраистичког субјекта за додиром недодирљивих даљина и стапањем с њима с правом интерпретирао у контексту експресионистичког космизма, односно тежње ка спознаји непознатљивих космичких просторстава која су нудила утопистичку утеху после ратних искустава. (Вучковић 2011: 162–163; Стојановић Пантовић 1998: 111; Konstantinović 1967: 25).

С обзиром на двојнички однос Петра Рајића и безименог Далматинца и њихово огледање у Микеланђеловом песничком субјекту, тумачењу рефлексâ (нео)платонистичке естетике и поетике ренесансног уметника у првом објављеном роману Црњанског доприноси епизода у којој неименовани колективни лик, у наративу сна испреплетан с приповедачким субјектом у првом лицу, напада Далматинца „јер он се није мешао у препирке наше” (ДЧ, 67) – „Сви су викали, ругали му се и ударали га, питали су га је ли синдикалиста, је ли платониста или анархиста, нихилиста, нешто је морао бити.” (ДЧ, 68; курзив – М. М.) Слутња да би приповедачев двојник могао бити платониста имплицитно доприноси карактеризацији Далматинца и конституисању његовог, суматраистичког, погледа на свет. Везу између платонизма и суматраизма запазили су и поједини тумачи дела нашег писца, попут Новице Петковића, који је скренуо пажњу на аналогију између суматраистичке поделе света на спољне, чулима доступне, и утопијске, интелегибилне просторе, и античке поделе на феномен и ноумен (Петковић 1996: 128). Једна од филозофских теорија на коју би се Петковићева алузија могла односити свакако је Платонова теорија о идејама, изложена у његовим дијалозима (Koplston 1988: 202–243), која је имала свог одјека у фирентинској неоплатонистичкој филозофији, посебно Фичиновом филозофском систему (Celenza 2007: 81–90), па и Микеланђеловој естетици и поетици.

Према Платону, сфера идеја, сепаратна од објективне стварности, спознатљива је тек разумом (Platon 1982: 105), и то најпре „сећање[м] онога што је наша душа некад видела” (Platon 1970: 138; Szlezák 2000: 62), то јест преегзистенцијалних искустава душе. У преегзистенцији душа је била изложена идејама, односно садржајима који биће чине истинским (Platon 1970: 139; Koplston 1988: 205), и који су и сами истински,³⁰ као што су то суматраистичко-утопијски простори Милоша Црњанског. Платонов концепт поделе света на чулима појмљиву стварност и сећањем душе спознатљиву сферу идеја обухвата и познато и утицајно поимање човековог тела као тамнице душе. Како Платон кроз Сократова уста у дијалогу *Федон* истиче, човеково тело је „невољ[а]” (Platon 1982: 106) која заробљава бесмртну душу (Platon 1982: 106. и даље). У *Федру* је тело, такође, означено као тамница у којој је човек затворен попут „остриге у [...] шкољ[ци]” (Platon 1970: 140), али из које се душа избавља сећањем. Платоново учење о души којој тело представља препреку на путу до сазнања усвојио је Плотин и у *Енеадама* нагласио како је „душа зла када

³⁰ Платон их у дијалогу *Федон* прецизно дефинише као „оно што истински постоји”, односно као „истин[у]” (Platon 1982: 106).

је помешана с телом” (Plotin 1984: 29). Овај концепт душе и тела, па и интелигибилних простора и чулне реалности, на особен начин реципирао је, разрадио и с хришћанским учењем ускладио Марсилио Фичино,³¹ а ликовно и песнички отелотворио Микеланђело Буонароти у својим скулптурама и стиховима (Draškić Vićanović 2010: 61–73).

Црњанском је, и то овом приликом треба посебно нагласити, Микеланђелова естетика била блиска колико и поетика. Сложена паралела са Микеланђеловим естетичким начелима чини да се Петар Рајић истовремено може довести у везу са лирским субјектом Буонаротијевих стихова и са самом фигуром *Ноћ*. И Чарнојевић и фигура *Ноћ* суочени су с недостижношћу идеала ка којима стреме. Као што су естетичари запазили да је борба душе против терета материје оличена у Микеланђеловим скулптурама, па и у скулптури *Ноћ*, најчешће осуђена на неуспех (Panofski 1975: 143; Гзел 1956: 117), тако су историчари и тумачи књижевности приметили да је суматраизам, од самих почетака, у себи садржао „слутњу слома” (Konstantinović 1983: 363), јер „нема трансцендентализма без страха од њега” (Konstantinović 1983: 364). Известан број критичара је у миру недодирљивих даљина препознаје само „такозвани мир” (Игњатовић 1972: 76), односно наслутио непостојаност суматраистичког апсолута јер он није ништа друго до „трансценденција *патње* у мир” (Konstantinović 1983: 274; курзив – М. М.). Патње се суматраистички субјекат лишава, али то излечење од „болести отуђене егзистенције” (Цацић 1976: 76) и трагање за „живот[ом] као аутентично[шћу] ван света” (Ломпар 2018: 164) долази по цену лишавања и људскости (Konstantinović 1983: 359; Раичевић 2005: 96). Илузорну природу суматраистичког идеала, који Буонаротијеви стихови подржавају, потврђује Рајићев исказ који следи непосредно после реминисценције на стихове о *Ноћи*: „Комедија драги мој. Штета само што се од тога умире.” (ДЧ, 82) У сенци комедије коју је (по)ратни живот приредио Рајићу налази се меланхолична свест о немогућности живљења животом који се не да живети, али који је једини прави живот.

Због своје узалудне потраге за суматраистичким просторима, Чарнојевић подсећа на Микеланђелову скулптуру *Ноћ*, која, услед безуспешног покушаја одупирања сили материје и ослобађања окова телесности, одаје утисак умора, бола и меланхолије (Panofski 1975: 143, 161). Да је

³¹ Не треба занемарити фундаменталну разлику између изворне платонистичке филозофије и Фичиновог филозофског система, која произилази из Фичиновог напора да укаже на усаглашеност платонизма и хришћанства. Стога Фичино, као и остали фирентински неоплатонисти, не заузима недвосмислено негативан став према телесности, јер не пренебрегава веру у васкрсење и тела, не само душе (Celenza 2007: 89).

на лицу скулптуре *Ноћ* и сâм препознао израз немира и бола, Црњански је потврдио управо у свом постхумно објављеном делу. Писац је у *Књижи о Микеланђелу* за ову алегоријску скулптуру запазио да је „измучена”, „уморна” и „драматична” (КМ, 307), односно одаје утисак нечег „драмског” (КМ, 308). И Петра Рајића и Микеланђелову *Ноћ* одликује иста туга проистекла из немоћи да се „покрет[ом] уздизања” (Konstantinović 1983: 366) вину до идеала, чије остварење непрекидно измиче. А оно измиче јер би досезање крајњег апсолута подразумевало поништење онога што човека чини човеком. Борба Петра Рајића против чула и телесности зарад сједињења с апсолутом лишава га свега „од чега је човек сачињен” (Раичевић 2005: 96), а борба Микеланђеловог песничког субјекта и скулптуре *Ноћ* борба је против телесности и материје, фундаменталних фактора људске природе.

Платонизам и (фирентински) неоплатонизам подразумевају сједињење с апсолутом као коначним исходом човекове борбе, јер та борба није борба човека против своје истинске природе, већ је истинска природа она која се остварује управо надилажењем овоземаљских датости. Према Микеланђелу, човеку је омогућено да буде човек само уколико живи кроз патњу која му је на овој земљи предодређена. Стога се намеће закључак о Микеланђеловом искораку изван оквира ренесансне филозофске и естетичке традиције, којој јесте битним делом припадао, али од које су га специфичности сопственог ликовног израза и удаљавале (Гзел 1956: 118, 127; Velflin 2000: 89–90; Panofski 1975: 143–144). Управо у Микеланђеловом искораку изван свог доба, који се огледа најпре у меланхолији укорењеној у изостанку успешног исхода човекове борбе против сопствене природе, могуће је пронаћи исходиште његовог сусрета с Црњанским. С оним што је у Микеланђеловој уметности препознао као себи и својој поетици блиско Црњански је остварио плоносан дијалог, посведочен текстуалним присуством ренесансног генија у његовим делима.

У *Дневнику о Чарнојевићу* писац је Буонаротијеву *Ноћ* учинио аутопоетичком фигуром, саобразивши њен (нео)платонистички потенцијал поетици суматраизма. Нарочито важно место у ресемантизацији Микеланђелове поетике и естетике, према нашем истраживању, заузима уметников поетски одговор на Строцијеве похвалне стихове о скулптури *Ноћ*. Буонаротијеви стихови, које имагинирани Далматинац шапуће Петру Рајићу, заснивају се на религиозној идеји о борби душе против окова материје и телесности зарад остварења бесмртности. Ова идеја се у искуству модерног Рајића профанизовала и преобразила у идеју одрицања од чулности зарад сједињења с овоземаљским идеалом. Микеланђелов

естетички искорак изван граница неоплатонизма можда га је још више приближио Црњанском. Наш писац је наслутио немоћ уметникових ликова да досегну апсолут за којим чезну и посредно сугерисао да Микеланђелова *Ноћ* свест о недостижности идеала, и меланхолију која из те свести происходи, дели са суматраистом из *Дневника о Чарнојевићу*.

ИЗВОРИ

Црњански 1978: М. Црњански, *Сабране песме* (прир. Светлана Велмар-Јанковић), Београд: Српска књижевна задруга.

Црњански 1982: М. Црњански, *Дневник о Чарнојевићу*, Београд: Нолит.

Црњански 1998: М. Црњански, *Књига о Микеланђелу* (прир. Никола Бертолино), Београд,

Lausanne: Задужбина Милоша Црњанског, Editions L'Age d'Homme, Београдски издавачко-графички завод, Српска књижевна задруга.

Црњански 1999а: М. Црњански, *Есеји и чланци, I: књижевност, уметност* (прир. Живорад Стојковић), Београд, Lausanne: Задужбина Милоша Црњанског, Наш дом, Editions L'Age d'Homme.

Црњански 1999б: М. Црњански, *Есеји и чланци, II: историја, полемике, разговори* (прир. Живорад Стојковић), Београд, Lausanne: Задужбина Милоша Црњанског, Editions L'Age d'Homme.

Buonarroti 1986: М. Buonarroti, *U kamu vrletnom i tvrdom (madrigali, fragmenti i pisma)* (izbor, prevod i komentar: Mladen Machiedo), Pula: Istarska naklada.

Crnjanski 1983: М. Crnjanski, *Eseji* (ur. Nikola Bertolino, Jovan Hristić, Ivan V. Lalić i drugi), Београд: Nolit.

Michelangelo 1950: Michelangelo, *Soneti* (prev. Olinko Delorko), Zagreb: Državno izdavačko poduzeće Hrvatske.

Platon 1970: Platon, *Fedar ili O lepoti*, у: Platon, *Ijon, Gozba, Fedar* (prevod i napomene: dr Miloš N. Đurić), Београд: Kultura.

Platon 1982: Platon, *Fedon ili O duši*, у: Platon, *Odbrana Sokratova, Kriton, Fedon* (predgovor, prevod i komentari: dr Miloš N. Đurić), Београд: Београдски издавачко-графички завод.

Plotin 1984: Plotin, *Eneade, I–VI* (prev. Slobodan Blagojević), Београд: NIRO Književne novine.

ЛИТЕРАТУРА

Бертолино 1998: Н. Бертолино, *Поговор*, у: Милош Црњански, *Књига о Микеланђелу* (прир. Никола Бертолино), Београд, Lausanne: Задужбина Милоша Црњанског, Editions L'Age d'Homme, Београдски издавачко-графички завод, Српска књижевна задруга.

Бертолино 2009: Н. Бертолино, *Питања о Црњанском*, Вршац: КОВ.

Велмар-Јанковић 1978: С. Велмар-Јанковић: „Песник тренутка који нестаје”, у: Милош Црњански, *Сабране песме* (прир. Светлана Велмар-Јанковић), Београд: Српска књижевна задруга.

Вранеш 2021: Б. Вранеш, „Сто година тумачења суматраизма Милоша Црњанског”, у: *Научни састанак слависта у Вукове дане, 50/2*, Београд: Међународни славистички центар.

Вранеш 2022: Б. Вранеш, *Витезови модернизма: витешки идеал у српском и светском роману XX века*, Нови Сад: Академска књига.

Вучковић 2011: Р. Вучковић, *Поетика српске авангарде (Експресионизам)*, Београд: Службени гласник.

Гзел 1956: П. Гзел, *Огист Роден о уметности* (прев. Милица Царцарчевић), Београд: Просвета.

Дединац 1922: М. Дединац, „Дневник о Чарнојевићу од Милоша Црњанског”, у: *Путеви*, Београд.

Дјурант 2004: В. Дјурант, *Ренесанса: историја италијанске цивилизације 1304–1576*, Београд: Војноиздавачки завод, Народна књига.

Драшкић Вићановић 2019: И. Драшкић Вићановић, *Завођење ума: огледи из естетике*, Београд: Досије студио.

Игњатовић 1972: Д. С. Игњатовић, „Дневник о Чарнојевићу или ниҳилизам као упозорење”, у: *Књижевно дело Милоша Црњанског (зборник радова)* (ур. Предраг Палавестра и Светлана Радуловић), Београд: Институт за књижевност и уметност, Београдски издавачко-графички завод.

Ломпар 2018: М. Ломпар, *Црњански – биографија једног осећања*, Нови Сад: Православна реч.

Панић Мараш 2017: Ј. Панић Мараш, *Еротско у романима Милоша Црњанског*, Београд: Службени гласник, Учитељски факултет Универзитета у Београду.

Петковић 1996: Н. Петковић, *Лирске епифаније Милоша Црњанског*, Београд: Српска књижевна задруга.

Петровић 2017: П. Петровић, *Авангардни роман без романа: поетика кратког романа српске авангарде*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.

Раичевић 2005: Г. Раичевић, *Есеји Милоша Црњанског*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Раичевић 2010: Г. Раичевић, *Коментари Дневника о Чарнојевићу*, Нови Сад: Академска књига.

Раичевић 2011: Г. Раичевић, „Европска књижевност у Дневнику о Чарнојевићу Милоша Црњанског”, у: *Научни састанак слависта у Вукове дане, 40/2: српска књижевност и европска књижевност*, Београд: Међународни славистички центар.

Раичевић 2021: Г. Раичевић, *Агон и меланхолија: живот и дело Милоша Црњанског*, Нови Сад: Академска књига.

Стојановић Пантовић 1998: Б. Стојановић Пантовић, *Српски експресионизам*, Нови Сад: Матица српска.

Удовички 1972: И. Удовички, „Есеји Милоша Црњанског”, у: *Књижевно дело Милоша Црњанског (зборник радова)* (ур. Предраг Палавестра и Светлана Радуловић), Београд: Институт за књижевност и уметност, Београдски издавачко-графички завод.

Џацић 1976: П. Џацић, *Простори среће у делу Милоша Црњанског*, Београд: Нолит.

Шастел 2015: А. Шастел, *Уметност и хуманизам у Фиренци у доба Лоренца Величанственог* (прев. Мима Александрић), Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Шутић 1996: М. Шутић, „Естетика лирског у стваралаштву М. Црњанског”, у: *Милош Црњански: теоријско-естетички приступ књижевном делу (зборник радова)* (прир. Мирослав Шутић), Београд: Институт за књижевност и уметност.

Addington Symonds 1893: J. Addington Symonds, *The life of Michelangelo Buonarroti (based on studies in the archives of the Buonarroti family at Florence), Volume I*, London: John C. Nimmo.

Borinski 1908: K. Borinski, *Die Rätsel Michelangelos: Michelangelo und Dante*, München: Georg Müller.

Bunjac 1982: V. Bunjac, *Dnevnik o Crnjanskom*, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.

Celenza 2007: C. S. Celenza, *The revival of Platonic philosophy*, у: *The Cambridge Companion to Renaissance Philosophy* (ed. by James Hankins), New York: Harvard University, Cambridge University Press.

Condivi 1999: A. Condivi, *The life of Michelangelo* (tr. by Alice Sedgwick Wohl, ed. by Hellmut Wohl), Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, University Park.

Draškić Vićanović 2010: I. Draškić Vićanović, *Non finito: prilog zasni-
vanju estetike nedovršenog*, Beograd: Čigoja štampa.

Frey 1897: C. Frey, *Die Dichtungen des Michelagniolo Buonarroti*, Berlin:
G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung.

Gombrich 1951: E. H. Gombrich, *The Story of Art*, New York: Phaidon
Press.

Kaiser 1886: V. Kaiser, *Der Platonismus Michelangelos: Michelangelos
Mediceer*, у: *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft* (he-
rausgegeben von Prof. Dr. M. Lazarus und Prof. Dr. H. Steinthal), Sechzehnter
Band, Berlin: Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung. Harrwitz & Gossmann.

Klibansky, Panofsky and Saxl 1979: R. Klibansky, E. Panofsky and F.
Saxl, *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy,
Religion and Art*, Nendeln/Liechtenstein: KRAUS REPRINT.

Konstantinović 1967: Z. Konstantinović, *Ekspresionizam*, Cetinje: Obod.

Konstantinović 1983: R. Konstantinović, *Biće i jezik u iskustvu pesnika
srpske kulture dvadesetog veka I*, Beograd, Novi Sad: Prosveta, Rad, Matica
srpska.

Koplston 1988: F. Koplston, *Istorija filozofije, tom I: Grčka i Rim* (prev.
i pogovor napisao Slobodan Žunjić), Beograd: Beogradski izdavačko-grafički
zavod.

Panofski 1975: E. Panofski, *Ikonološke studije: humanističke teme u
renesansnoj umetnosti* (prev. Svetozar M. Ignjačević), Beograd: Nolit.

Pejter 2019: V. Pejter, *Renesansa: eseji o umetnosti i pesništvu* (prev.
Živojin Simić), Čačak: Gradac.

Szlezák 2000: T. A. Szlezák, *Čitati Platona i Dva eseja o jedinstvu
Platonove filozofije* (prev. i prir. Borislav Mikulić), Zagreb: Naklada Jesenski
i Turk.

Thode 1912: H. Thode, *Michelangelo und das Ende der Renaissance, I
Band: Das Genie und die Welt*, Berlin: G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung.

Vazari 2000: Đ. Vazari, *Životi slavnih slikara, vajara i arhitekata* (prev.
Ivanka Jovičić), Beograd: Libretto.

Velflin 2000: H. Velflin, *Renesansa i barok: istraživanje o suštini i
nastanku baroknog stila u Italiji* (prev. Branka Rajlić), Sremski Karlovci, Novi
Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Velflin 2004: H. Velflin, *Razmatranja o istoriji umetnosti* (prev. Branka
Rajlić), Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Zöllner & Thoenes 2019: F. Zöllner & C. Thoenes, *Michelangelo (1475–
1564): The Complete Paintings, Sculptures, Architecture*, Cologne: Taschen.

Milica R. Milankov

THE RESEMANTICISATION OF MICHELANGELO'S *NIGHT*
IN *THE JOURNAL OF ČARNOJEVIĆ* BY
MILOŠ CRNJANSKI

Summary

The notion that the reference to Michelangelo's *Night* (Medici Chapel, Florence) in *The Journal of Čarnojević* is indeed the reference to the verse fragment the artist had composed as an answer to Strozzi's laudatory poem could be supported by the fact that Miloš Crnjanski first encountered the work of the renaissance artist by reading the fragment. It lingered in his imagination to the point of becoming a significant part of the intertextual system of his first published novel. Moreover, the way its renaissance neoplatonic implications have substantially contributed to the novel's sumatraistic poetics is thoroughly examined. The paper stresses the crucial relationship between Michelangelo's text and the aesthetical features of *Night* and discusses the way that relationship has played an important part in forming the poetics of Crnjanski's novel.

Key words: Miloš Crnjanski, *The Journal of Čarnojević*, Michelangelo Buonarroti, *Night* (Medici Chapel), renaissance neoplatonism, sumatraism

Оцене и прикази

Ана В. Вукмановић*
самостални истраживач

ПОЕТСКЕ ТРАНСФОРМАЦИЈЕ ИСХОДИШТА
(Снежана Самарџија, *Исходишта поезије: Обред и мит
у усменом песништву*, Београд: Друштво за српски језик и
књижевност Србије, 2022, 307 стр.)

У студији *Исходишта поезије: Обред и мит у усменом песништву* Снежана Самарџија разматра обредно-митске почетке усмене књижевности, превасходно поезије, показујући изузетну осетљивост за процесе трансформације тих исходишта током трајања песама, прича и других умотворина. Тако се добија увид у промене и динамична наслојавања различитих значења, при чему је, да би се разумела сложена природа фолклора, потребно сагледати начине на који су се ти слојеви преплитали и шта се откривало као резултат тих преплета у сваком посебном случају.

Ауторка прати разнолика сусретања – осим на оне између обреда, мита и песме, обраћа пажњу на трансформације обреда у обичај као и теоријске мене сагледавања тих промена. Попут замагљених граница између обреда и обичаја, нејасне су оне између књижевнотеоријских одредница лирике и епике, и још више – између појединих врста. Промисљања Снежане Самарџије о могућем приступу усменој књижевности као јединственој целини представља истовремено добар путоказ за даља разматрања овог сегмената фолклора и највећи изазов тим разматрањима. Ма колико проучаваоци били свесни те суштинске повезаности, од почетног синкретизма до жанровских преплитања, потреба за класификацијама и смештањем усмене књижевности у познато (жанровско) поље истраживања писане књижевности спречава досезање те целине.

* ana.vukmanovic@hotmail.com

Снежана Самарџија настоји да на уму има целину у сваком од поглавља ове студије. На почетку уводног поглавља **Поезија и обред** ауторка скреће пажњу на потребу за холистичким приступом фолклору будући да за припаднике усмене културе није постојала (или не постоји) јасна разлика између обреда и обичаја (што потврђује изостанак именице *обред* из лексичког фонда српског језика до половине 19. века), усмених родова и жанрова, обредне и необредне поезије и сл. Дајући прецизан преглед класификација усмене лирике, Снежана Самарџија указује и на проблеме класификовања. Тако долази до важних увида о значају поређење записа са различитих терена, временски блиских и удаљених. Она обраћа пажњу и на сложеност одређења старине песама, при чему се показује да сама поезија пружа доказе о различитим слојевима значења. Тако се, на пример, лирски текст гради као *одјек ритуала* и врхунска творевина уметности речи, па повезаност митских елемената, обреда и магијске праксе открива јединствену целину лирске поезије. Истичући значај „текста” у контексту и контекста у „тексту”, Снежана Самарџија подсећа на осетљивост Вука Караџића за овај проблем, што се рефлектовало и на његову класификацију у којој он наводи где и када су се песме певале, а осим података о времену извођења и (посредно) о функцији даје податке и о томе коме је песма упућена. Жанр, тематику, форму и садржину може најављивати и иницијална формула при чему се контекстуализација, спољашња и унутрашња, показује и као елемент саме поетике усмених текстова.

Ово разматрање о односу обредног слоја и поетичких основа пре свега лирских песама даље се развија у одељку **Лирски „текст” између обредне стварности и метафоре**. Посматрају се промене обредне лирике – преплети паганских и хришћанских слојева до којих је током времена долазило, као и утицаји услед сусрета староседелаца, суседа и освајача. Инспиративно је такође видети како ауторка прати један мотив кроз различите жанрове (мотив јелена хтонско-соларне симболике у песмама на ранилу и баладама, мене од стилизација еротске компоненте с обредном функцијом, преко формуле као сегмента обрада до песничке слике). Тако се на примеру потврђује основно полазиште ових истраживања о порозности жанровских граница у фолклору. Продуктивно је и промишљање, поткрепљено анализама стихова, да се у млађим записима могу наћи фрагменти архаичнијег обредног окружења (песма на ранилу из Караџићевог записа), док се у широј наративној структури старијег записа (*Ерлангенски рукопис*, песма бр. 36) првобитна слика дестабилизује, и разлаже се кондензована обредна семантика. Овакве поређења реализације мотива или слике показују да је потенцијал симболике увек шири од поједине

реализације, што изнова мотивише истраживања већег броја варијанти и она која прекорачују жанровске и временско-просторне границе записа.

Анализа функционисања мотива између лирске песме и баладе води до тумачења обредно-митске компоненте епских песама у поглављу **Обред у поезији**. Показујући осетљивост за слојевитост и нијансираност значења, ауторка примећује да се једнозначно извођење порекла епике из култа предака не може доказати. Епови се легитимно могу посматрати као културна баштина цивилизације, чија се импровизација не мора одвијати у сакралној ситуацији. Сходно томе, обредно-магијско може бити тек један градивни чинилац епа (или епске песме), а ритуал не мора бити пресудан за развој радње. У том смислу, неки сегменти религиозних или етичких норми појављују се као факултативни, контекстуални и околинални. Оваквим стајалиштем истиче се пресудни значај поетског функционисања епске песме, као и сложеност њених ванпоетских елемената. Убедљиву аргументацију за овакве погледе на епику Снежана Самарџија обезбеђује анализом функција одабраних обредно-обичајних комплекса у структурама различитих епских жанрова (нпр. функција мотива крштења у заплету или карактеризацији ликова, трансформација институције кумства у мотиву животињског кумства или променљивост мотива кумства (крштеног и венчаног) од централне теме до епизодног дела).

Добар пример поетског (пере)моделовања обреда у фолклору представљају свадбени и погребни ритуали. Ни лирске (сватовске) ни епске песме (с мотивом женидбе с препрекама) не приказују целокупну обредно-магијску праксу, већ из ње врше избор који је усклађен са сужејним контекстом и условљен жанром у ком се свадбени сегменти појављују. Фокус ће се, на пример, померати од опасности од урока на путу сватова с невестом, преко актуализације функција магијских предмета и радњи, до моделовања свођења младенаца. Једнако ће се мењати фокус при обликовању елемената погребног ритуала у лирској песми, тужбалици, балади, епској песми – од градације емоција до истицања догађаја, од тужбалице као вербалног кода обреда до редукције на део наративног склопа или финалне формуле. Разматрајући фолклорне актуелизације мотива смрти, ауторка показује ширину могућих слика – од приказа колективних погибија, часне смрти епског јунака, умирања преступника до мука грешника и сл.

Пример прекорачења жанровских граница пружају и митолошке песме, које су центар истраживања у поглављу **Поезија и митологија**. Дајући преглед дефинисања термина и проучавања, Снежана Самарџија указује на то како су различити проучаваоци ове песме груписали по дужини, по

тематским круговима, категорији јунака, али да је тематика митолошких песама у ствари наджанровска. За њихово прецизније поетичко одређење значајан је својеврсни отклон колектива од „чуда”, а природа чудесног јунака зависи од поетичког окружења. Девојке и момци у лирици могу бити супериорнији од Сунца, небеска тела могу бити просиоци и сједињавати се са људским светом, у епици су виле и помагачи (посестрима) јунака и њихови противници, док су у предањима виле и змајеви погубни по човека. И наративни ток ових песама варира од лирски сведеног до епски развијеног. Просторно-временски оквир специфичан је јер, посебно у лирици, не постоје конкретне географске одреднице, већ је ситуирање директно или се одређује посредством ликова (небеских тела). Док изгледа да се радња догађа сада, заправо дешава у прошлости, а модел трајања људског живота део је модела природе.

Ауторка указује и на то како су за фолклор продуктивне трансформације митских прича, па митска подлога мотива о завади браће у епици добија снажну етичку компоненту. Притом се митски елементи чувају унутар аналогичности између епског сукоба и митске борбе космоса и хаоса. Архаична матрица ликова развија се у различитим правцима, зависно од тога да ли они постају јунаци епске песме, предања, легенде и сл. Говорећи о динамици ових трансформација, Снежана Самарџија подсећа и на Јагићеве налазе о религиозно-митолошкој компоненти која је у епици, по његовом мишљењу, старија од оне у бајкама, али је из епике и раније истиснута. Даљи процеси моделовања показују како долази до рационализације архаичне подлоге, па митски јунаци постају учесници обреда под маскама, животиње (вукови) и јунаци са змајевитим одликама. Оваквим следом истраживања митских фрагмената стиже се изнова до потврде о наслојавањима различитих значења у фолклорним тестовима.

У последњем поглављу **Магија речи – осврт на кратке говорне облике** Снежана Самарџија разматра кратке говорне облике као делове разговорних ситуација који чувају стабилност израза и исказа испољавајући изразиту колективност. Ови облици, разликујући се према намени, показују различит степен прагматичности. О особености кратких говорних облика сведочи и њихово ситуирање у шире наративне токове где се и значења израза нијансирају. За сагледавање семантичких нијанси важно је уочити ко изговара, на пример, благослов или клетву, коме их упућује, или ко се, чиме, када и зашто заклиње. Уклапајући се у друге фолклорне жанрове, кратки говорни облици актуализују окренутост било етичком (у епици, у стиху или прози), било емотивном (у баладама и лирици) регистру.

Прилози при крају студије представљају корисне путоказе за даља проучавања. Дати су подаци о околностима извођења песама из прве књиге *Српских народних пјесама* Вука Стефановића Караџића (први, трећи и пети прилог), о томе коме су песме упућене (други и четврти прилог), о врстама стихова лирских песама (шести прилог), о религијским мотивима епских песама из збирки Вука Караџића (седми прилог), о типологији јунака и жанровима у којима се појављују (осми прилог), интернационалним мотивима (девети прилог), моделу сукоба спасиоца са отмицарем у различитим жанровима (десети прилог), стилским фигурама у пословицама из записа Вука Караџића (једанаести прилог) и о контексту укључивања пословице у наративну структуру епских и лирских песама (прилози дванаест и тринаест).

Студија *Исходишта поезије: Обред и мит у усменом песничству* Снежане Самарџије представља допринос и историји и теорији усмене књижевности. Промишљајући о почецима, ауторка говори о начинима грађења и постојања усмених жанрова. Тако се методолошки поступак уклапа у општу атмосферу повезаности коју ова књига призива: повезаности обреда, мита и уметности речи, жанрова, проблема и начина функционисања усмених текстова до повезаности – времена. Истраживачком преданошћу и научном прецизношћу Снежана Самарџија позива на прихватање изазова при размишљањима о почецима усмене књижевности, заплетеним путевима класификација и жанровских одређења, при испитивању сижеа, мотива, јунака и стила усмених текстова.

Немања Ј. Радловић*

Универзитет у Београду
Филолошки факултет

ВУК У ЛАТИНИМА, ПРЕВОДИОЦИ
У ТАМНОМ ВИЛАЈЕТУ

(Марија Брадаш, *Вук у Латинима. Друга књига
„Српских народних пјесама” у италијанским преводима.*
Нови Сад: Академска књига, 2023, 232 стр.)

Студија Марије Брадаш наслања се на плодну струју у српској компаратистици и фолклористици посвећену проучавању рецепције српског народне поезије у Европи, нарочито у 19. в. У већини ових радова у центру пажње била је немачка култура, а потом и пријем усмене поезије у словенским књижевностима, као и у француској. Народна поезија у овом историјском контексту односи се првенствено на збирке Вука Караџића и његов рад и личне контакте с многобројним савременицима.

Италијанска култура и књижевност такође су биле предмет пажње, мада је она више била усмерена на период 18. в, рад А. Фортиса и морлакизам. У том смислу рад М. Брадаш представља важан допринос проучавању ове теме. Тема књиге нису Вукове биографске везе (којих је у италијанској средини било далеко мање него у, рецимо, немачкој) нити размене идеја, већ пријем народне поезије коју је метонимијски представљала Вукова друга књига *Српских народних пјесама*, што показује колико је рано, чак и у иностраној култури, ова збирка („најстаријих” песама) постала парадигма српске усмене поезије. Ауторка анализира четири превода: Николе Томазеа, Ђованија Николића, Петра Касандрића и Артура Кроније, залазећи с последњим у 20. век.

* nem_radulovic@yahoo.com

Четири преводилачке фигуре имају различите физиономије, што је био изазов за истраживање. Томазео је значајна личност италијанске културе која и као писац и као филолог има своје место у канону стварања на италијанском језику. За народну поезију занимао се као за засебну категорију песништва уопште, одређену романтичарским типологијама поезије. Још више, међутим, бавио се „илирском” народном поезијом, што је одређено његовом бикултуралношћу и билингвалношћу (која је у студији проблематизована). Оба нивоа интересовања била су предмет истраживања, али када се има у виду да је од заслужне монографске студије Мирјане Дрндарски *Никола Томазео и наша народна поезија* протекло 34 године (ауторка му се и касније враћала у чланцима), а од прилога Серђа Бонаце о Томазеу и српској књижевности скоро 20, јасно је да ово поглавље, које наставља и проширује досадашња сазнања, представља допринос проучавању Томазеа у националној компаратистици. Ако додамо да је последњи српски превод Томазеа начињен између два рата, ово је и подсетник да би било потребно објавити нове преводе. Друга два имена, Касандрић и Николић, слабије су позната ван релативно уског круга проучавалаца италијанско-српских књижевних веза, тако да је заслуга М. Брадаш што је подсетила на њих и учинила њихов рад познатијим ширем читалачком кругу из сродних дисциплина историје српске књижевности, компаратистике, фолклористике и теорије превођења. И у случају ова два имена као и код Томазеа, треба истаћи употребу архивске грађе. На крају, Кронија је као научник, професор и оснивач југославистике у Италији, другачије приступао питањима превођења од песнички оријентисане старе генерације. Његов значај за институционализацију дисциплине већ је самим тим његове преводе учинио предметом изучавања ширим од чисто традуктолошког. Студија наговештава и политичку позадину Кронијиног академског рада што делује као захвална тема за шире истраживање.

Књига је посвећена пажљивом читању и поређењу превода, анализи метричких решења и лексичких избора, који откривају како упућеност у изворе, методологију и теорију, тако и осећај за разликовање нијанси. У том смислу значајна је за теорију превођења, нарочито када је реч о анализама версификације. Овде скрећемо пажњу само на то чиме ова студија доприноси фолклористици. Ауторка се ослонила на теорију усмене формулативности Милмана Парија и Алберта Лорда, која је, како је познато, променила схватање усменог „текста” у 20.в. што је одјекнуло у низу дисциплина. Полазећи од основе ове теорије, а то је да је усмено поетско дело категорија радикално различита од писаног, М. Брадаш преводе анализира управо преко тога како су се преносиоци суочавали

с феноменом усмености који је у Вуковој збирци, упркос сумњама у интервенције, добро очуван. Укључењем овог аспекта откривају се неке врло значајне појаве које показују не само проблем трансфера између две језички различите културе, српске и италијанске у овом случају, већ и између усмене и писане као два типа културе. Изврстан пример јесте судбина коју су у преводима доживеле усмене формуле. Формулативност је сама основа усменог поетског језика. Испоставља се, међутим, да је устаљеност усмених поетских формула – бијела лица и рујна вина – за неке превидиоце постала *проблем* који треба решавати, а „решење” је тражено у варирању. Како се показује, реч није о личним преводилачким изборима, већ о последици естетских схватања која су дубоко укоренењена у хуманистичку традицију италијанске културе (и као таква се до данас чува у гимназијским програмима). Томазо је, упркос дивљењу народној поезији, устаљени епитет „бело” варирао у складу са усвојеним естетским правилима, преведећи га различитим италијанским синонимима чиме се замаглио формулативни карактер синтагми. Када се има у виду да је исти случај постојао са старијима енглеским преводима Хомера, рецимо, постаје јасан значај овог запажања за шира истраживања рецепције усмене поезије. Оно што савременом читаоцу васпитаном на *variatio delectat* делује као репетитивност која му омета читање Хомера или српске епске песме јесте сама граматика усменог поетског језика. Преко овог примера сазнајемо доста о питањима културе-пријемнице, али сазнајемо, наизглед на индиректан начин, о својствима усмене поезије, као и о проблему њеног преношења које превазилази теорију превођења. Због свега овога монографија *Вук у Латинима* биће од значаја за истраживаче из више дисциплина, а врло јасан начин писања и излагања приближиће ова стручна питања и ширем кругу читалаца.

Немања Ј. Радловић*

Универзитет у Београду
Филолошки факултет

ИЗ ИСТОРИЈЕ МИТОГРАФИЈЕ И О МИТУ САМОМ
(Suzana Marjanić, *Mitovi i re/konstrukcije: tragom Nodilove
„stare vjere” Srba i Hrvata*. Загреб: Институт за етнологију
и фолклористику, 2022, 559 стр.)

Место Натка Нодила у историји фолклористике одавно је одређено: био је „представник митолошке школе”, књига *Стара вјера Срба и Хрвата* важи за застарелу – и у тренутку кад се појавила припадала је теорији у кризи – а и у тој школи Нодило је имао статус епигона јер није поседовао златан кључ лингвистичких знања каква су имали Макс Милер и Анђело Де Губернатис. Па ипак, Нодило није сасвим отишао у заборав као митограф. Синтеза о митологији (у наставцима 1885-1890) поново је објављена монографски 1981. у издању сплитског Логоса, а потом у Београду (у издању МТВЦ) 2003. Нодило се наводи и по савременим радовима. Потребно је зато разумети и статус митолошког приступа да би се оценила појава ове обимне монографије о Нодилу. Милеровско сунце јесте брзо зашло, нарочито с формирањем антропологије и раног антрополошког универзализма, тако да су суштински алегоријске методе митолошке школе почетком 20.в. препуштене аматерима, а следбеници у мањим срединама који који нису читали старе (првенствено ведске) текстове у изворнику, још горе су прошли пошто су били упућени на преводе и дивулгације идеја корифеја. Не треба, међутим, заборавити који је био тадашњи утицај школе природне митологије и њен објективан значај. Она је била прелаз са спекулативних романтичарских филозофија мита

* nem_radulovic@yahoo.com

и његових симболичних интерпретација ка научном разумевању мита, а истовремено и рани пример популарности научних теорија ван уско академских кругова, како сведоче издања Макса Милера и његова јавна предавања. За историју националних фолклористика потребно је више од тога да се неки проучавалац класификује речју „представник”: важније је питање који су били тачни извори, који је био контекст рада, каква је била рецепција, трансфер, какав је био хронолошки развој идеја... Исто се може рећи и за Руварца, уосталом: мада он у свом невеликом спису наводи које је студије користио, његов однос према њима или према индоманији тог периода тек заслужује да буде испитан. Од ове историјске перспективе још је важније што је теза о пореклу фолклора из мита доживела велику обнову у 20. в. У словенским фолклористикама неомитолошки препород последњих двадесетак година ужива велику популарност. У хрватској средини реч је о рецепцији теза Иванова и Топорова (из седамдесетих) и њихове реконструкције прасловенског и праиндоевропског језгровног мита која је подстакла етнолога Витомира Белаја и лингвисту Радослава Катичића на синтетички замишљене студије (у случају недавно премићнулог Катичића реч је о пенталогии!) Штавише, Катичић свој *Божански бој* (2008) отпочиње управо својеврсном рехабилитацијом Нодила. И А. Лома у *Пракосову* има, како примећује С. Марјанић, похвалних запажања о Нодилу. (Овај неомитолошки талас у хрватској средини није прошао ни без критика у фолклористици *sensu stricto*).

Сузана Марјанић је своју докторску тезу о Нодилу (2002), а потом и књигу, писала у клими те неомитолошке обнове. Нодилев рад она посматра са два краја временске дужи. С једне стране је то историјска контекстуализација проучаваоца који је пружио најобимнију митографску синтезу код Срба и Хрвата у 19.в. Других прегледа такве ширине у то доба и нема. Руварчева утицајна расправа је обимом невелика и тим темама се никад није враћао у таквом опсегу. Штавише, врло брзо је дошло до отпора према митолошкој школи. Стојан Новаковић не само што сам следи другачији приступ, већ и преводи Луја Лежеа, скептичног према митографским реконструкцијама, а нарочито према фолклору као извору. Индикативно је да је Анђело Де Губернатис имао изврсне контакте са српском средином, али да је његов утицај на митографију код Срба готово никакав (јавља се тек са дилетантском књигом Павла Софрића). У том смислу релевантно је осветлити интелектуално залеђе из којег је настао Нодилев рад. Већ ово би било заслужно истраживање, али ауторка је додала себи тежи и изазовнији задатак. Други временски угао који она узима јесте садашње стање проучавања словенске митологије, одређено

првенствено рецепцијом Иванова и Топорова, али и низом других проучавалаца данашњице и прошлости. Ту је основно питање: која је важност Нодиловог рада данас? Да ли је његово проучавање тек дуг прошлости, шта сазнајемо када га упоредимо с оним што савремене реконструкције словенске митологије закључују?

Композиција студије Сузана Марјанић у основи следи ону Нодилове књиге. Код Нодила поглавља, а тиме и делове „старе вере”, чине: Појезда, Пријезда и Зора; Сунце и година; Громовник и огањ; виле и „религија гроба”, Месец и Даница и Милошева легенда. Код Сузана Марјанић након теоријског увода о односу мита, епа и бајке у савременим истраживањима, следе одељци о религији небеског „видила”, дијадној богињи и дуотеизму, Свантевиду и његовом противнику, близаначкој митологији, сунцу (три поглавља о различитим аспектима), муњи, аждаји и змају; ватри, месецу, те закључак. Поступак је следећи: резимирају се Нодилови погледи, потом даје преглед савремених идеја о одређеној митској теми и на крају одређује како Нодилове тезе стоје према савременима. Систематизација Нодиллових погледа сложена је пошто се његови погледи на различите области јављају не само у оним поглављима за која су насловом везана, па зато улазе у односе који нису видљиви на први поглед. Сузана Марјанић пише након што су структурализам и семиотика интегрисани у теорију књижевности и теорију мита и такав приступ јој помаже да организује не толико мит, колико Нодилове погледе. Они су и табеларно представљени на крају поглавља. Везе успостављене између Нодиллових реконструкција откривају неке дубље идеје из којих происходи цео реконструктивистички подухват. Издвојићемо као примере само три, очигледно значајна за целу грађевину. Једна је „етички монотеизам” према ком се богови словенског пантеона виде као хипостазе Свантевида. Друга је дуализам који се јављао кроз претпоставке о иранском утицају и богумилству у старијој науци, али се овде приказује и у светлу новијих истраживања, чиме је оцењен као „Аријаднина нит” словенске митологије. Коначно, у компаративном контексту (а компаратизам је основа митолошке школе 19.в) Нодилов метод указује се као својеврсна *interpretatio slavica* других индоевропских пантеона. Ауторка закључује да се Нодило определио за политеистичку реконструкцију изворишта религије, што би показивало да његова митолошка теорија није (само) соларна. Ова врста понуђеног читања управо је пример историје митографије која настоји да избегне општа места. Наиме, у систематизацији митолошких теорија често владају погрешни силогизми, како их одређује Андреј Топорков у свом прегледу руске митографије: митолошка теорија је соларна – одређени проучавалац био

је следбеник митолошке теорије – дакле, његово схватање митологије је соларно. Стари проучаваоци, сведени на неколико ставова у уџбеницима и прегледима, могу открити и сложеније погледе. У том смислу реконструкције из наслова односе се колико на мит, толико и на теорију мита.

Када је реч о поређењу с новијим истраживањима, Марјанићева указује на то да разлике потичу из различитог избора кључног извора. За Иванову и Топорова (па онда и за њихове новије следбенике) то је Несторов *Летопис*, на основу ког се као врховни бог издваја Перун, а као кључна богиња Мокош. За Нодила главни извор је Хелмхолдова *Хроника* према којој он издваја Свантевида као врховно божанство а Сиву (Живу) као богињу. Свима је усмени фолклор („народна књижевност”) легитиман извор (што потиче још од методе Јакоб Грима, али што није случај данас у проучавању свих митологија). Ипак, Катичић и Белај ослањају се највише на обредне песме, док Нодило предност даје епским. Једна од сличности два реконструктивизма јесте Нодилова тема о борби Свантевида и але, која, како закључује ауторка, антиципира „основни мит” руских семиотичара о борби Громовника и његовог хтонског противника.

Након ове исцрпне представе Нодиловог митографског система и његовог односа према данашњици, Сузана Марјанић изводи закључке о Нодиловом методу. Парадокс Натка Нодила био је што је усвојио суштински филолошки метод, али није следио – вероватно није ни могао – његове поступке до крајњих закључака, заустављајући се пред оним етимолошким налазима који су прославили и упропастили митолошки метод. Његов основни извор је српска епика и то на првом месту Вукове збирке. Вук и српска грађа доминантни су и код других жанрова. То говори о централном месту које је Вуков подухват стекао у свом добу на широком културном простору, али и о постепеном стицању пијемонтске улоге код интелектуалаца у Далмацији и уопште на словенском Југу. Није изненађујуће отуда што ауторка Нодилов подухват види једним делом и као пројекцију у прошлост његових политичких идеја. Компаративни аспект, кад се пажљиво чита, као што је ова студија учинила, открива да је с једне стране и за Нодила Рг веда парадигма, али да се, с друге, он ипак усредсређује на словенско-римске паралеле (у чему опет видимо понешто од његове далматинске културне залеђине и класичног образовања). Преглед референци, сем незаобилазних Немаца, открива изненађујуће одсуство (за студију о словенској митологији) руске литературе. Одсуство енглеске мање чуди с обзиром на слабији пренос с тог језика у 19.в. Управо ови подаци показују зашто општа оцена „представник те и те школе” не говори довољно о нечијем раду. Мада се однос Нодила и

потоњих митографа провлачи кроз цео рад, на крају је читаоцу пружена и једна историја рецепције, чија је разноликост, понекад и изненађујућа (похвала код Чајкановића, осуда код Белаја, рецимо), већ довољан знак да је Нодилово дело ипак живело свој живот. У тој рецепционистичкој историји има и занимљивости ванфолклористичке и ваннаучне природе. Прво издање Нодила након његове смрти објавила је једна ложа пројугословенских масона, мада сам Нодило о масонима није, како се цитира, имао баш нешто лепо да каже. Ову апропријацију ауторка објашњава сасвим оправдано политичком блискошћу Нодилових и њихових идеја. Додали бисмо овде и другу претпоставку. Код хрватских масона (изразито антиклерикалних) постојало је у том периоду интересовање за паганство и словенску митологију. Могуће је да је присвајање Нодила било вођено и овим алтернативно-религијским интересовањима, колико и политичким. Ако је ова претпоставка тачна, показало би се да рецепције неких аутора и њихових идеја, нарочито ако су биле амбициозне као што је Нодилова била, могу открити трагове и утицаје на неочекиваним местима, ширим од чисто дисциплинарне историје.

А када је о дисциплинарној (фолклористичкој, етнолошкој, филолошкој...) историји реч, ова студија биће незаобилазна референца не само за име једног истраживача, већ за историјат проучавања митологије у српској и хрватској култури. Студија је производ велике посвећености изабраном научнику, што није завело на пут некритичке рехабилитације сваког Нодиловог става, као и теми словенске митологије уопште, представљеној упечатљиво широком литературом.

Додајмо да је књига опремљена интересантним ликовним прилозима који илуструју и Нодилово време и историјат словенских митолошких проучавања и њихову савремену рецепцију.

УДК 821.163.41.09
811.211(497.11)
316.722(540:497.11)

Предраг Ж. Петровић*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

О ВЕЗАМА ИНДИЈСКЕ И СРПСКЕ КУЛТУРЕ
(Немања Радуловић, *Где ружа и лотос цвета:
Слика Индије у српској књижевности и културу
19. и 20. века*. Београд: Федон, 2023, 534. стр.)

Импресивна монографија Немање Радуловића, која је свој заводљиви, поетски наслов позајмила из стиха Војислава Илића, посвећена је, како је у поднаслову одређено, слици Индије у новијој српској књижевности и култури. Ова велика и мозаична синтеза настала је као резултат ауторових претходних истраживања, како индијске духовности, тако и живота и дела Димитрија Митриновића, који је један од главних „јунака” ове књиге. Важно је овде истаћи и Радуловићеве књиге *Подземни ток* (2009) и *Подземни ток 2* (2021), у којима су се такође зачеле неке од важних тема ове монографије. Изванредно упућен у досадашњи развој наше индологије, Радуловић се надовезује на студије Павла Јевтића, првог школованог индиолога у Срба, Милоша Ђурића, Светозара Петровића, Илије Марића, да поменемо само нека имена, али у својим истраживањима, анализама и закључцима одлази и знатно даље, дајући прву целовиту синтезу посвећену овој теми у у нашој науци.

У уводу делу књиге Радуловић се јасно одређује према низу филолошких, лингвистичких и методолошких питања, истичући да је реч о монографији из домена књижевне историје која неће користити методе постколонијалних студија, иако не зазира од тема које се могу јавити у

*pedja611@yahoo.com

том контексту. Као познавалац санскрta, Радуловић посебно поглавље посвећује проучавању овог класичног језика у нашој филологији, које почиње, као и у Европи, у деветнаестом веку, у доба „оријентална ренесансе”, како га назива Рејмонд Шваб. У распону од Вука Караџића и Ђуре Даничића до Александра Белића, Радивоја Пешића и Миодрага Ломе, аутор даје сажет али драгоцен преглед лингвистичких аспеката српске индологије, што му отвара пут ка разматрањима из домена књижевности и културе.

Пратећи како се слика Индије постепено формира у нашој књижевност деветнаестог века, Немања Радуловић узима у обзир одређене специфичности српске културе тога доба, од којих је за ово истраживање посебно важна чињеница да су индијске теме и мотиви стизали до наших писаца из друге руке, махом из немачке књижевности. Од епохе романтизма слика Индије појављује се или преко специфичних тема или као представа саме земље. Тако је у поезији Симе Милутиновића присутна тема реинкарнације док се радња приповетке Лазе Костића „Махараца” дешава у муслиманској и хиндуистичкој Индији. Детектујући како се српска литерарна имагинација од исламског Оријента полако пробија ка даљем Истоку, Радуловић посебну пажњу поклања стваралаштву породице Илић, оца Јована и синова Војислава и Драгутина. Присуство различитих култура, епоха и извора у поезији Војислава Илића било је у последњих неколико деценија предмет бројних истраживања, од докторске дисертације Милорада Павића до интертекстуалних студија Зорана Константиновића. Немања Радуловић им се придружује анализама које показују да и Индија има важно место у Илићевој поезији, од идеализоване слику Оријенат у песми „Исток” до тематизовања сукоба хиндуиста и будиста у наративној песми „Опсада Бенаре”. У опусу Драгутина Илића Индија је била далеко значајнија и обликовна је кроз призму окултизма и теозофије, првенствено као алтернатива и допуна хришћанству, као земља знања и мудрости или, пак, како место изворне религије. Ако реч о књижевној, имагинарној Индији код српских песника и приповедача деветнаестог века, Радуловић закључује да се може говорити о неколико слика, које често и преклапају – чулна, сензуална Индија постоји код романтичара Змаја и Костића, као земља мудрости код Драгутина Илића или Лазара Комарчића, или, пак, као прапостојбина, у мистификацијама Милоја Милојевића и Стефана Верковића (којима је посвећено и посебно поглавље ове монографије).

Поред имагинарне, у српској култури и књижевности деветнаестог века постоји и „стварна” слика Индије у текстовима путописаца. Обично се као наш први путописац из Индија помиње Милан Јовановић Морски.

Ипак, позивајући се на новија истраживања, Радуловић најпре посвећује пажњу сликару Павлу (Павелу) Петровићу који је 1845–1846. објавио четири писма из Индије. У питању је својеврсни епистоларни путопис карактеристичан како по живописној дескрипцији тако и по наглашеној намери аутора да истакне сличности српског и, како га назива, „индијанског језика”. За разлику од Петровића, Милан Јовановић Морски у књизи *Тамо амо по Истоку*, као и у неким посебно објављеним чланцима, нема симпатија за енглеске колонизаторе на потконтиненту, али и он је склон прављењу одређених сличности између хиндуистичких и хришћанских религиозних обичаја. Још један аутор који у новије време изазива пажњу историчара је Божидар Карађорђевић чије су *Белешке о Индији* објављене на измаку деветнаестог века на француском и енглеском језику. У његовој слици Индије Немања Радуловић издваја фасцинацију чулним утисцима, бојама, звуцима и мирисима.

Индиофилне тенденције зачете у деветнаестом наставиће се и двадесетом веку, као што ће се и продужити повезивање слике Индије са питањима сопственог националног идентитета, питањима која ће се постепено све више проширивати повезивањем са темом словенофилства и панхуманизма. Ипак, разумљиво је да се слика Индије у српској културу прошлога века битно усложњава због другачијих историјских, политичких и културних околности, али исто тако и због нових поетика и уметничких опредељења. Српски писци читају нове текстове из Индије и о Индији, те, директно или путем неких алтернативних културних токова, упознају Тагора и Гандија.

У поглављу посвећеном слици Индије у српској књижевности двадесетог века, које је сачињено од три велике целине, што одговара трима великим периодима („Златно доба: 1900–1914”, „Између два рата” и „Године 1945–2000.”) Немања Радуловић посвећен је истраживању путева којима је настајала једна имагинарна Индија и којима су до нас долазиле индијске теме. То је видно већ у анализи познате Дисове песме „Нирвана” и њене богате рецепције, са тежиштем на питању присуства индијске филозофије и религије. Полазећи од новијих истраживања Илије Марића о познавању индијске и кинеске филозофије код Срба до 1914. године, која показују да је појам нирване и те како био познат, Радуловић томе придодаје компаративни преглед нирванистичких тема у европској поезији, од Ламартина и Вињија до Рилкеа и Песое. Овај филозофски и песнички контекст се указује као важан за разумевање Дисове песме, поготову питања, присутног и у досадашњим тумачењима, о правилном, односно неправилном разумевању појам нирване. Радуловић доказује став да се код Диса свакако

не ради о незнању или некаквој мањкавости у разумевању нирване него о њеном уклапању у властиту лирску имагинацију и слику света. Дисово поимање нирване као небиха и ништавила у дослуху је преовлађујућим схватањем будизма као нихилистичке религије у европској култури тога доба. Феномен нирванизма, како у ужем смислу, када су поједини песници експлицитно употребљавали индијски појам нирване, тако и у ширем смислу, када нема директне употреба али постоји очигледна блискост са неким будистичким концепцијама, Радуловић детаљано прати кад низа аутора: Јована Дучића, Светислава Стефановића, Данице Марковић, Вељка Петровића, Димитрија Митриновића. Интересовање за Индију присутно је у есејистици Пере Слијепчевића, дневницима Милете Јакшића као и у путопису *На далеком Истоку* Милорада Рајчевића.

У периоди између два светска рата интересовање за Индију још више расте, првенствено захваљујући успону Гандијевог покрета и снажној рецепцији и утицају Тагорове поезије. Пратећи одјеке Тагоровог кратког боравка у Београду 1926. године, у оквиру велике европске турнеје, Радуловић истиче како је индијски нобеловац примљен као нас као својеврсна „метонимија Индије”. У овом поглављу даје се исцрпан преглед како су о Тагору писали бројни књижевници и интелектуалци тога доба, попут Исидоре Секулић, Владимира Велмар-Јанковића, Ксеније Атанасијевић и Јелене Димитријевић, док се као важна тема за будућа истраживања отвара питање детаљнијег преиспитивања тезе, коју је у новије време поставио Радован Вучковић, о утицају Тагорове поезије на Десанку Максимовића или Хамзу Хума. Радуловић детектује и анализира и две велике „индијске” теме у српској књижевности између два рата – космозам и, већ раније зачет, нирванизам, чему се може придодати и интересовање за реинкарнацију.

Највећи степен културне, политичке и државне сарадње са Индијом остварен је након Другог светског рата, понајпре у деценијама када Југославија и Индија заједно делују у Покрету Несврстаних. У овом поглављу Немања Радуловић, уз обиље чињеница, прати различите облике културне сарадње и размене. На краћи или дужи боравка у Индију одлазе Мирјана Стефановић, Чедомир Миндеровић, Гроздана Олујић, Александар Тишма, Светозар Петровић, Миодраг Павловић... Пажљиво су побројане и описане узвратне посете, од боравка у Београду Кришне Крипаланија, Тагоровог секретара и првог биографа, потом песника Агјеја, књижевнице Амрите Притам, слависткиње Ваните Синг Мукхерђи и многих других, што је резултирало и бројним преводима текстова југословенских аутора у Индији. У исти мах, и код нас се преводе савремени индијски писци али се интензивира и превођење дела западних писаца посвећених Индији, тако

да долази до ширења различитих облика знања о индијској мисли, како оних књижевних, тако и популарних и научних. Радуловић издваја и две упечатљиве слике Индије – једну која ову земљу представља „одоздо”, из перспективе свакодневног живота, у дневницима Светозара Петровића, и другу, у записима Родољуба Чолаковића, који се креће у официјелним политичким, научним и културним круговима. Међу нашим индофилима био је и Милован Ђилас, који почетком педесетих година пише о својим импресијама из ове земље, у преплету идеолошких намера и књижевних амбиција. У овом контексту занимљив је случај Чедомира Миндеровића, једног од највећих заљубљеника у Индију. Радуловић велику пажњу посвећује Миндеровићевом роману *Последњи коктел* (1961), инспирисаним боравком у југословенској дипломатској мисији у Индији, потом збирци песама *Горке године* (1958) и књизи чланака *Трагови Индије* (1966). Сваки наш аутор који је боравио у Индији формирао је неку своју, особену слику. Док су неки, попут, Чолаковића, били фасцинирани како се након векова колонијалне власти на азијском потконтинету рађа ново и напредно друштво, дотле су други, попут Миодрага Павловића или Александра Тишме, егзалтирани индијском древношћу. Током седамдесетих година обликује се и феномен алтернативних, контракултурних тенденција који управо у индијској духовности налазе упориште и инспирацију, што Радуловић уочава анализирајући књиге Стевана Пешића, Весне Крмпотић, Драгоша Калајића и других. Сумирајући богате и разнородне токове индијских тема у нашој књижевности и културу друге половине прошлог века, Немања Радуловић указује како неки топови формирану у старијим периодима узмичу пред новим сликама док неки други, попут оног о Индији како земљи мудрости, и даље опстају, у другачијим историјским и политичким околностима.

Други део монографије *Где ружа и лотос цвета* посвећен је питањима словенско-индијског панхуманизма. Ова синтагму сковао је Милоша Ђурића, који је њоме означио своје идеје из двадесетих година, а Немања Радуловић јој даје шири опсег, обухватајући њоме становишта, визије или концепција и низа других аутора. Поред Ђурића, то су и Димитрије Митриновић, Душан Стојановић, Владета Поповић, Николај Велимировић и Павле Јевтић, којима су посвећена засебна поглавља књиге.

Формирање широко схваћеног словенско-индијског панхуманизма Радуловић најпре посматра у контексту духовне кризе која је захватила Европу након Великог рата, а која би се најбоље могла одредити насловом тада објављене, утицајне књиге Освалда Шпенглера *Пронаст Запада*. Многи европски и српски интелектуалци тога доба виде излаз и препород

за посрнула Европу у прихватању источне духовности, при чему се управо Словени указују као мост између Истока и Запада. За већину заговорника ове концепције кључно место у осмишљавању односа Истока и Запада имала је Индија, која је некада била део шире слике Азије, а некада метонимија Истока, али у сваком случају обликована у односима појмова идентитета, синкретизма, месијанства и свечовека. Међу српским и југословенским ауторима који тада заступају панхуманстичке идеје Радуловић издваја две тенденције – једну која заступа визију српског, односно југословенског месијанског посланства и другу, која обухвата ирационалистичке и метафизичке концепција у књижевности и филозофији (бергсонизам, космизам и слично). Након детаљног прегледа основних поставки панхуманизма, чији је полазни став да је Запад утонуо у материјализам и да пропада, док спиритуални Исток нуди наду и избављење, и његових варијетета код различитих аутора, првенствено књижевника (Синише Кордића, Светислава Стефановића, Бранка Лазаревића, Растка Петровића, Љубомира Мицића и других) Немања Радуловић закључује да се овај комплекс идеја указује као изузетно важан за разумевање међуратне духовне и интелектуалне климе, те да је за његово разумевање потребан интердисциплинарни приступ. Нешто од таквог приступа аутор демонстрира у поглављима која следа, најпре оном посвећеном Димитрију Митриновићу и кругу окупљеном око њега. Прегледом до сада недовољно познате архивске грађе Радуловић баца ново светло на овај интелектуални кружок и на везе које су постојале између лондонског и београдског круга „митриновићеваца”. Спојивиши руске мислиоце са азијским идејама Митриновић и његове присталице оствариле су пуну и конкретну индијско-словенску духовну синтезу. Неки од митриновићеваца данас су готово заборављени па их зато ова монографија „васкрсава”. Такав је Душан Стојановића или Владета Поповић. Највећи утицај међу нашим присталицама ових идеја имао је почетком двадесетих година Николај Велимировић, код кога је индијска духовност задржала важно место и у каснијем раду, након напуштања полазних ставова. Радуловић детаљно тумачи Велимировићев концепт свечовека, да би потом пажњу посветио Милошу Ђурићу који у својим текстовима из двадесетих година хармонизује различите традиције унутар индијске мисли (веданта, санкхија и будизам).

Написана у духу најбољих академских студија, прегледна и систематична, аналитична и поуздана, монографија *Где ружа и лотос цвета* врхунац је проучавања Индије и индијских тема у нашој књижевности и култури. Представљајући мноштво различитих лица и наличја ове земље, Немања Радуловић заокружио је али и отворио читав низ инспиративних

и драгоцених тема, доказујући колико је Индија била важна у српским културним, интелектуалним, академским али, неизбежно, и политичким круговима новијег доба.

Маша Љ. Петровић*

Универзитет у Београду

Филолошки факултет, докторанд

ШТА ЈЕ МАЛИ ЗЛАТНИ ВЕК СРПСКЕ ПОЕЗИЈЕ
ЗАВЕШТАО АВАНГАРДИСТИМА И ПОСЛЕРАТНИМ
МОДЕРНИСТИМА?

(Предраг Петровић, *Орфејско завештање: Есеји о поезији српске модерне*. Лесковац: Задужбина „Николај Тимченко”, 2023, 221 стр.)

Сагледати целину *малог златног века српске поезије* и на одабраним примерима показати његово поетичко, стилско, тематско-мотивско завештање потоњим ствараоцима, те посведочити да је српска литерарна уметност у двадесетом веку настајала у плодотворној комуникацији са културом и стваралаштвом протеклих векова, као и да два аутора унутар истог века успостављају песничке контакте био је подстицајан интерпретативни изазов. Сама насловна синтагма књиге, преузета из есеја Бранка Миљковића, упућује на њен предмет и садржај и потврђује ауторову намеру да се суочи са многобројним поетичким, интертекстуалним, књижевнотеоријским и књижевно-историјским, културолошким и традицијским питањима и открије све оно што су песници модерне, попут Орфеја, у својим песмама оставили као наслеђе будућим песничким и приповедачким генерацијама.

Петровићева посвећеност свеобухватности и целовитости проучаваног периода и интерпретативних питања, присутна и у ранијим његовим књигама, очитује се у брижљивом организовању осам есеја у целину књиге и настојању да се есејима, од којих су неки уз одређене

* masapetrovic01084@gmail.com

измене били раније засебно публиковани, омогући ново читање у ширем контексту књиге. Појединачни есеји су распоређени поштовањем хронолошког начела појављивања песника, чије су поетике њихов предмет, на књижевној сцени, да би у завршном есеју аутор самерио положај ових песника у *Антологији новије српске лирике* Богдана Поповића и скрећу пажњу на мање познате песнике трећег доба ове антологије, који су поетички блиски авангардним и другим послератним стремљењима. Уводни есеј, богат сажетим и темељним прегледом критичких ставова, значајних тумача поезије Војислава Илића, Љубомира Недића, Богдана Поповића, Јована Дучића, Луке Зиме, Павла Логарића, Ивана В. Лалића и Милорада Павића, отвара круцијално питање ове студије и проговара о поетичким везама између, угрубо схваћено, трију генерација српских двадесетовековних аутора. Детаљно анализирајући поетичке промене које Илић доноси у свом песништву и однос тумача према њима, аутор акцентује да је овај песник први у српској књижевности промовисао идеју о аутономији читаоца и о његовом значају, те испољио потребу ка креативнијем и маштовитијем приступу самом тексту, које ће посредством читања и проучавања Илићевог стваралаштва постати знак распознавања Павићеве, и шире узев, постмодерне српске прозе.

У наредном есеју Петровић пружа укрштена читања песничког циклуса „На Косову” Милана Ракића и „Косово поље” Васка Попе, наводи њихове репрезентативне стихове, упоредно их анализира и прецизно детектује места подударности у поезији модернисте и послератног модернисте. Овај есеј представља колаж богатих критичких и теоријских увида В. Ђурића, М. Павловића, И. Лалића, З. Мишића, М. Ђурчина, Н. Петковића и С. Винавера, најпре у вези са одређењем и проблематизацијом слободног стиха, а потом и са начинима на које је универзална вредност косовског питања остварена у поезији двају песника. Искрпним прегледом критичких ставова аутор потврђује тезу да је Ракић Попи завештао Косово, односно да је Попина песничка стилизација косовског питања наставак и завршни чин Ракићевог певања о најзначајнијем догађају и хронотопу националне историје. Узимајући Попу као пример, у есеју се напомиње како су се песничке генерације које долазе после модерниста, иако су првобитно у својим манифестима и есејима успостављале раскид са традицијом, окретале прошлости и читајући своје претходнике у њима проналазиле инспирацију и врело одређених поетичких постулата.

Трећи есеј, посвећен стваралаштву Јована Дучића, за разлику од претходна два не упућује директно на компаративно читање двају аутора, већ се у њему студиозно и систематично разматрају Дучићеви и Хајдегерови

ставови о томе да у опусу сваког песника постоји она никад ненаписана песма која представља *скупљајуће место*, место сусрета целокупне поетике аутора. Ова промишљања поезије, аутор користи као фон за проучавање Дучићевог опуса и трагање за његовом ненаписаном песмом, односно за местом у његовој поезији на којем се сустичу сви поетички квалитети. Ослањајући се на ставове Кољевића и Петковића, али и износећи личне увиде, Петровић скреће пажњу на позније Дучићеве песме и на збирку *Лирика*, у којима песник проблематизује питање стваралаштва, инспирације и односа према Богу и остварује дубину и пуноћу рефлексивне метафизичке поезије. Занимљиво је да се унутар овог есеја иницира интертекстуални дијалог између Дучићевих песама „Пут” и „Путник” и Попине песме „Чувар извора” у светлу начина на који аутори дефинишу трагање за речима, чиме се успоставља темељ за даља истраживања и компаративна читања Дучићеве и Попине поезије.

У поглављу „Орфејско завештање: Дис и Миљковић”, које је у при-снијем смисаоном дослуху са насловом Петровићеве књиге и које веома директно пружа кључ за њено разумевање, посредством привлачне Башларове метафоре *куће речи* скициран је поетички преглед од романтизма до постмодерне свих аутора који су силазили у подрум, у дубину речи и трагали за оним речима које ће им помоћи да изразе своје мисли. Као важан Миљковићев предак у тој традицији потраге за адекватном речју види се управо Владислав Петковић Дис, па аутор књиге осветљава подударана њихових међусобних поетичких стратегија. Наглашава уметничке поступке и тематске иновације на плану имагинативног повезивања смрти са воденом материјом и рестилизацијом мотива мртве драге у дослуху са календарским циклусом смене годишњих доба и митом о Орфеју и Еуридики, које је Дис оставио у песнички аманет Миљковићу.

Понирући у дубину феномена ружног, у петом есеју аутор се минуциозно бави питањима *естетике ружног*, односа уметника и филозофа према ружном, консеквенцама које приказивање ружног унутар уметности повлачи. Своје ставове аутор прецизно и поступно заснива на критичком сагледавању упоришта Умберта Ека, Бенедета Крочеа, Теодора Адорна и др, изводећи као закључак да у уметности двадесетог века постоји настојање да се превазиђе бинарна опозиција лепо : ружно, као и да се приказивањем ружног различитим уметничким средствима искаже протест против илузије о хармонији света и уметности. Ова размишљања су теоријски оквир за проучавање естетике ружног у поетици Симе Пандуровића. Анализирајући песничке слике разарања материјалног, телесног распадања и труљења, Петровић дискретно сугерише блискост ових

представа ружног песничким сликама позног Војислава Илића и других европских песника. Посебну пажњу посвећује и Пандуровићевој ресемантизацији значењског комплекса мотива мртве драге, банализованој представи њеног мртвог тела које се распада у гробу, певању о насилним еротским чиновима, који потврђују ауторову тезу да ружно у Пандуровићевој поезији није само естетички феномен, већ и етички.

Позивајући се на рецепцију песника међу широм читалачком публиком, али и стручном, Петровић у есеју „Луцифер: демонске визије у Шантићевој поезији” проицљиво истиче да је Шантић непрочитани песник и да се недовољно пажње поклања његовој позној лирици у којој су присутна протоекспресионистичка стремљења и тенденције аутора да своју поетику обликује у контексту авангардних традиција. Промену Шантићевог сензибилитета, оличену у атмосфери суочења лирског субјекта са егзистенцијалном и онтолошком језом и тежњама да се фигура Луцифера представи у песништву као она која је парадоксално и извор језе, наговештај апокалипсе, али и која изазива дивљење, аутор види као последицу песниковог бављења препевима лирике раних немачких експресиониста. Наводећи мање познате песме као што су, примерице, „Луцифер”, „Повратак раја”, „Ноћна фантазија” и бирајући стихове којима ће најбоље показати сва поетичка места заокрета ка експресионизму, подвлачи колико је значајно што су се овакве тежње појавиле у Шантићевом стваралаштву и да су оне неминовно оставиле трага и једним делом обликовале рано експресионистичко стваралаштво Милоша Црњанског и других српских авангардиста.

У претпоследњем поглављу, посвећеном Милутину Бојићу, аутор испитује Бојићево интересовање за Библију, за старозаветне и новозаветне фигуре, као што су Саломе, Марија Магдалена, Јуда и показује да је оно део нових поетичких момената које је песник засновао, а који ће бити значајни у деценијама после њега. Ресемантизација библијске традиције, преузетих ликова и мотива код Бојића подразумева њихово измештање из митског хронотопа у сувише људски контекст, у blasfемично откривање женских фигура и успостављање идеја декадентног еротизма. Аутор надахнуто помера и хоризонт разумевања Бојићевог патриотско-историјског песништва демонстрирајући да песник у историјски осетљивом тренутку у библијској традицији тражи фигуре помоћу којих ће успоставити паралелизам између историјског времена балканских ратова и Првог светског рата и библијских архетипских времена. Есеј закључује указивањем на то да је песникова стилизација библијских личности, претходница авангардне десакрализације новозаветних ликова у поезији Милоша Црњанског и посмодерне иронизације Пекићевог Јуде у роману *Време чуда*.

На самом крају књиге Петровић пружа студиозан осврт на треће доба *Антологије новије српске лирике* Богдана Поповића, на њен део који је у прошлости дефицитарно проучаван, а у којем су објављене песме тада младих аутора, од којих многи неће одолети суду времена. Виспрено истичући место и значај парнасо-симболистичких песника у *Антологији*, у есеју се успоставља контраст између начела која је Поповић применио приликом одабира песама за прво и друго, односно треће доба. Аутор примећује да је Турчинов слободан стих, али и уопштено другачија стилска и тематско-мотивска организација песама оно што разликује треће доба и доприноси његовом сагледавању као својеврсне антологије унутар *Антологије*, те поставља питање зашто неки други аутори сличних поетичких начела нису ушли у тај избор и зашто је Поповићу њихова *варваропоетика* била превише.

Богата књижевнотеоријским, књижевно-историјским и подстицајним аналитичким увидима приказана књига указује на то да је разумевање поетских начела сваког појединачног песника модерне и његовог песничког опуса, па чак и појединачне песме, за аутора од подједнаке важности као и формирање макро слике о разматраним питањима односа модернистичке традиције и авангардних, послератних и постмодерних поетичких узуса. Умногome иновативни и специфични закључци о песничком завештању и међусобној комуникацији српске двадесетовековне уметности речи отварају теме за даља интертекстуална и компаративна истраживања, али и пружају могућност да књига пронађе своју примену у универзитетској настави. Читајући и тумачећи српску поезију модерне, Петровић ненаметљиво изражава веру у лепоту и трајање ове уметности, као и знаковитост повезивања различитих песника сличног сензибилитета, и преноси је на своје читаоце.

Душица М. Мињовић*
Основна школа „Младост”
Нови Београд

НОВО ОСМИШЉАВАЊЕ РАЗВОЈА УЧЕНИЧКИХ
ВЕШТИНА У НАСТАВИ КЊИЖЕВНОСТИ
(Зона Мркаљ, Марија Запутил, *Књижевност кроз тестове
за седми и осми разред основне школе*. Београд: Друштво за
српски језик и књижевност Србије, 2022, 190 стр.)

Под покровитељством Друштва за српски језик и књижевност Србије 2022. године објављена је књига *Књижевност кроз тестове (за седми и осми разред основне школе)* ауторки проф. др Зоне Мркаљ, редовне професорке Филолошког факултета Универзитета у Београду чије је уже поље рада и проучавања методика наставе, и мср Марије Запутил, самосталне педагошке саветнице, професорке српског језика и књижевности у Пожаревачкој гимназији и Школи за основно и средње музичко образовање „Стеван Мокрањац” у Пожаревцу. Ауторке су у Уводној речи прецизно дефинисале структуру књиге коју су осмислиле у складу са циљевима које су збирком хтеле да постигну. Збирка је подељена у дванаест области: I Вештина читања са разумевањем прочитаног (ауторска књижевност, „познати” и „непознати” текстови), II Вештина читања са разумевањем прочитаног (народна књижевност), III Писци и дела, IV Књижевни термини, V Мотиви, теме, песничке слике, VI Облици казивања у књижевном делу, VII Јунак, лирски субјекат, карактеризација ликова, VIII Значење мање познатих речи и израза; народне умотворине, IX Локализовање текста; класификација народне књижевности, X Стих, строфа,

* dunja321@gmail.com

рима, XI Језичкостилска изражајна средства, XII Књижевни родови и врсте у ауторској и народној књижевности и њихове особености. У свим наведеним поглављима садржани су задаци посебно за седми и посебно за осми разред., што укупно чини 480 задатака иза којих следе решења која прате задатке, а која су отоврена за ,по потреби, нова допуњавања која подразумевају тачност одговора. Како саме ауторке истичу, збирка задатака која је пред наставницима и ученицима, настала је из потребе да се осмисле нови начини за утврђивање градива из књижевности, посебно у светлу увођења нових наставних планова оријентисаних ка исходима наставе и учења.

Већини професора чији је позив предавање српског језика и књижевности у основној школи до сада је кроз руке могло проћи много збирки задатака различитих аутора, па тако и ауторки ових редова. Најчешће су то биле збирке комбинованог типа у којима су се на разноразне начине нудиле могућности испитивања ученичких постигнућа како из граматике, тако и из књижевности, било да је реч о свакодневним активностима у настави или о активностима везаним за припрему завршног испита. Има и оних збирки, бескрајно корисних, које је објављивало Друштво за српски језик и књижевност Србије, а односиле су се, када је о настави књижевности реч, на збир задатака који су се пред ученицима налазили на свим нивоима такмичења из књижевности Књижевна олимпијада, од општинског до републичког нивоа.. Значајно је поменути и збирку задатака *Колико познајеш књижевност* ауторке Зоне Мркаљ (Београд, Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2012, 259 стр.), конципирану као збир модела тестова на којима ученици могу проверавати своја постигнућа.

Збирка задатака *Књижевност кроз тестове (за седми и осми разред основне школе)* ауторки Зоне Мркаљ и Марије Запутил у односу на многе до сада виђене збирке у методичком и за наставу практичном смислу отишла је више корака напред. Једна од великих новина у овој збирци јесте подела на области у проучавању књижевности у настави.

Као најизазовнија у свакодневном наставном процесу појављује се област Вештине читања са разумевањем прочитаног којој су ауторке посветиле велику пажњу и у погледу ауторске и у погледу народне књижевности. Начин на који ауторке у овој области постављају задатке од ученика изискују вишеструка знања: добро познавање текста, минуциозно читање и разумевање, могућност повезивања мотивски сродних текстова, могућност повезивања књижевних термина и појмова са текстом, могућност локализације текста.

Област „Писци и дела” ученика усмерава на стицања знања како о основним биографским подацима писаца и времену у коме су писци

живели, тако и о најзначајним делима која су написали. Ова област за ученике би могла бити мало проблематична због концепта програма наставе књижевности која у основној школи не подразумева хронолошки приступ, посебно када се у обзир узме и број дела која ученици треба да прочитају. Наравно, увек се може оставити могућност да се за тему испитивања ученичких постигнућа у овој области узимају писци који су имали неку од кључнијих улога у развоју српске књижевности, што би ученицима олакшало тај мнемотехнички моменат.

Познавање књижевне терминологије којом ученици баратају своју потврду најбоље ће наћи у области „Књижевни термини” која садржи изузетно прецизна питања која од ученика, поред основних знања која се очекује да о књижевним терминима и појмовима имају, ученике на неки начин упућује и на активнији мисаони процес у коме имају могућност да повезују и логички закључују, што у коначном збиру обезбеђује дуговечност ученичких знања.

Област „Мотиви, теме, песничке слике” уско се надовезује на област вештине читања, али се потенцијално ученичко знање у овој области још више конкретизује на неколико врло прецизних термина којима ученици не могу баратати, посебно не у додиру са конкретним књижевним делом, уколико не поседују вештину читања. Ова област је интересантна и због тога што отвара могућности компартивног проучавања књижевних тела која су мотивски повезана, а што опет доприноси интеграцији знања, посебно у завршном разреду основне школе.

Облик казивања као књижевни појам је сам по себи веома прецизан, а у тематској области „Облици казивања у књижевном делу” у овој збирци захтеви су прецизно конкретизовани и дају могућност ученицима да кроз велики број примера провере и коначно интегришу своја стечена знања. Тип задатака који су у овој области ауторке осмислиле од ученика изискује прецизно владање терминологијом и могућност да је примене на задатом тексту.

Област „Јунак, лирски субјекат, карактеризација ликова” подразумева знања из области вештине читања и познавање књижевних дела и њихових аутора. Типовима задатака у овом поглављу ауторке на неки начин усложњавају захтеве и од ученика траже већи читалачки ангажман који подразумева и темељно читање и потпуну активацију мисаоног и мнемотехничког процеса ученика.

Све сиромашнији речник ученика свакодневица је многих разговора како у уже стручним, тако и у ширим друштвеним круговима. У области „Значење мање познатих речи и израза; народне умотворине” ауторке

нам презентују задатке затвореног и отвореног типа у којима би ученици требало, у контексту одломка из текста, да препознају значења одређених речи. Будући да се у овим примерима ради о књижевним делима из којих се наводе примери, а не о свакодневном, говорном језику, за очекивати је да би ученици, уз пажљиво читање како одломка и контекста у коме се реч употребљава, тако и речника мање познатих речи који је пратећи елемент сваке акредитоване читанке, моћи на извештан начин, циљано, да обогате свој речник, што ће допринети како разумевању прочитаног, тако и рецепцији књижевног дела у целини или његовог одломка.

Област „Локализовање текста; класификација народне књижевности” од ученика, спрам задатака које су ауторке Мркаљ и Запутил осмислиле, тражи пре свега вештину просторног и временског повезивања ојачану хоризонталном и вертикалном повезаношћу у настави у целини. То значи да ученици поред теоријских знања из књижевности солидно треба да владају токовима у историји књижевности и историјским контекстом у коме је дело настало.

Знања и вештине ученика о књижевним терминима и појмовима темељно ће бити испитана у задацима из тематске области „Стих, строфа, рима”. Задаци из ове тематске области, између осталог, од ученика очекују да поседују знања о природи стиха, строфе и риме. Будући да је ова врста знања у односу на пређашња која су маркирана у досадашњем садржају збирке прилично оделита, за очекивати је да би ученици са солидним знањима из области версификације у овој области могли дати добре резултате.

Познавање језичкостилских средстава у тематској области „Језичкостилска изражајна средства” ученици могу проверити кроз читав низ примера врло прецизно формулисаних у градативном низу од једноставнијих, ка сложенијим до најсложенијих.

Интересантно је и тематско поглавље „Књижевни родови и врсте у ауторској и народној књижевности и њихове особености”. Различите вештине у задацима из ове области ученик би требало да примени: препознавање књижевних родова и врста, смештање књижевног дела у контекст књижевног рода и врсте, разликовање ауторске и народне књижевности, препознавање књижевне врсте пошто ученик препозна текст.

Збирка *Књижевност кроз тестове (за седми и осми разред основне школе)* ауторки Зоне Мркаљ и Марије Запутил велика је драгоценост како за ученике, тако и за наставнике који у основним школама предају књижевност. Својим садржајем испунила је стандарде квалитета јер је усклађена са програмом наставе и учења предмета Српски језик и књи-

жевност и на тај начин доприноси остваривању дефинисаних исхода и стандарда и компетенција ученика. Оно што је посебно битно јесте да се овом и оваквом збирком тестова оставља могућност повезивања садржаја у оквиру истог и других предмета, што је веома важно због интеграције знања и међупредметних повезивања, а иницира стицање функционалних знања ученика. Како је по новим моделима образовања веома важно да ученици могу да прати сопствени напредак у учењу, ауторке су концепцијом задатака у свим тематским областима ученика упутиле у праћење сопствених постигнућа.

Са становишта наставника уочава се да збирка *Књижевност и језик кроз тестове (за седми и осми разред основне школе)* има јасну, логичну и кохерентну структуру која не дозвољава никакве недоумице, лутања и нејасноће у раду чиме су испоштовани сви дидактички принципи и методика наставе предмета Српски језик и књижевност. Треба истаћи и разноврсност, функционалност и релевантност примера који се наводе. У питањима и наловима уочава се логична повезаност, јасност и прецизност у формулацији, као и различитост по сложености и функцији. Веома је важно да овакви типови задатака са каквим се сусрећемо у збирци о којој је у овим редовима реч делују подстицајно на примену наученог што наставницима омогућава и проширивање и сужавање садржаја, сходно приликама и потребама.

Збирка задатака *Књижевност и језик кроз тестова (за седми и осми разред)* добробит је и за ученике, и за наставнике, и за наставу књижевности у основној школи у целини. Осмишљена знањем и искуством ауторки у чијој су се сарадњи спојиле теоријске и практичне вештине, ова збирка свим учесницима у реализацији наставе књижевности у основним школама нуди много тога – концепт, идеје, подстицај, жељу за даљим истраживањем и тражењем нових могућности. И баш због те своје многостраности, ова збирка задатака не треба да буде обавијена причом о недостатку читалачких навика код ученика. Својом структуром она нуди различите могућности осмишљавања ученичких активности на различитим нивоима знања и у сваковрсним околностима.

Софија Д. Филипов Радуловић*

Универзитет у Београду
Филолошки факултет

ГРАНИЦЕ ТУМАЧЕЊА: О КРИТИЧАРИМА СРПСКЕ ПОЕЗИЈЕ 20. ВЕКА

(Бранко Вранеш, *Критичари у дијалогу: Р. Константиновић, Н. Петковић, А. Јерков о српској поезији 20. века*. Београд: Савез славистичких друштава Србије, 2023, 247 стр.)

Непуних годину дана након књиге *Витезови модернизма: витешки идеал у српском и светском роману XX века* Бранко Вранеш нас је обрадовао својом новом студијом *Критичари у дијалогу: Р. Константиновић, Н. Петковић, А. Јерков о српској поезији 20. века*. Вранеш препознатљивим академским тоном, а академски овде користим у најлепшем схватању те речи, започиње своју студију присећањем на Хегелову интерпретацију анегдоте о заносу грчког филозофа Талеса. Чувена анегдота казује како је Талес упао у јаму, занесено гледајући у звезде, и тако изазвао подсмех народа. Хегел велича филозофов занос у односу на оне који се подсмевају и који не могу да упадну у јаму јер се без погледа управљеног ка нечем више одувек и налазе у њој. *Критичари у дијалогу* управо су резултат једног таквог заноса који верује у потребу за значењем која „није ствар прошлости, него заједничког опстанка универзитета и књижевности у будућности” (9). Вранеш, дакле, верује у критички дијалог као нужно оспољавање онога што је суштински важно, без чега ни наука ни универзитет не би имали смисла. Аутор ће тако у својој књизи, готово попут археолога, брижљиво реконструисати некада експлицитан а некада прикривен дијалог двојице тумача српске поезије 20. века, Радомира Констан-

* sofija.filipov1@gmail.com

тиновића и Новице Петковића, за који казује да представља „неуралгично место српске књижевне критике друге половине 20. века” (8), ослањајући се на методолошке претпоставке *трећег*, свог ментора и дугогодишњег саговорника, Александра Јеркова.

Вранеш је свестан различитих реакција које критички дијалози, у које се овом књигом и сам упушта, могу изазвати у академској заједници, али му приступа са академском дистанцом и без претензије „на улогу арбитра” (10). У том смисли речи, ова књига, како аутор наводи, не даје преглед савремене књижевнокритичке мисли о српском песништву 20. века, већ се као основна тема издваја однос према границама и слободи тумачења. Питању слободе тумачења приступа се у академској средини, како аутор студије наводи, са одређеним подозрењем, које се нарочито истиче када је реч о хајдегеријанском и постструктуралистичком наслеђу, за које се почесто наводи како има наглашену „спекулативну” димензију (15). Вранеш овакав отпор доводи у везу не нужно са теоријским мишљењем већ са специфичним отпором ових простора према изазовима „савременог” мишења, иако је та „савременост” према којој се гаји подозрење у овом тренутку стара више од педесет година. То, дакле, више и није савременост већ део, и то важан, књижевнокритичког и теориског наслеђа.

Рецепција Константиновићеве критичке мисли остала је у великој мери у сенци контроверзи и његовог политичког ангажовања, али не може се рећи да управо поменута „спекулативност” није имала свог удела. То је нарочито дошло до изражаја у дијалогу са Новицом Петковићем. Штавише, управо је Петковић био тај који је крајем шездесетих и почетком седамдесетих врло повољно оцењивао Константиновићева тумачења, истичући њихову аналитичност, као и негацију једнострано-доктринарних приступа. Ових деценија дијалог између Петковића и Константиновића заиста и јесте то – дијалог. Не само што је млађи проучавалац инспирисан старијим већ и старији врло похвално говори о млађем. Но, ситуација је, међутим, почела да се мења након што Петковић 1969. године одлази у Москву и тамо се „упознаје са учењима руских формалиста, структуралиста и семиотичара” (21). Да ли је Петковићево методолошко опредељење предодредило престанак дијалога, барем експлицитног, са Константиновићем? Метода аутора *Бића и језика*, за коју је некада Петковић имао много више разумевања, сада постаје пример емпиријски неутемељене *спекулације*, коју би имао да замени структуралистичко-семиотички приступ књижевном делу (24), чије су *границе тумачења* јасно исцртане. У тексту „Проучавање иманентне поетике: предмет и сврха” из 1988. године Петковић ће директно прозвати Константиновића, што, како Вра-

неш истиче, „има посебну тежину, будући да представља саставни део образлагања методолошких смерница за проучавање иманентне поетике српске књижевности у личном и институционалном смислу те речи” (24). У истом тексту Новица Петковић успоставља *емпиријски* утемељене границе проучавања иманентне поетике, које се свде искључиво на искуство тумача са књижевним текстовима. Петковић се није оградио само од Константиновићевог филозофско-спекулативног приступа тумачењу српске поезије и поетике већ и од својих некадашњих ставова. Петковић се, дакле, окреће окушају радикалне *емпиризације* методологије. Могло би се, ипак, поставити и питање о томе колико је чисто методолошке природе сукоб са Константиновићем, што се нарочито може проблематизовати погледом на промењено читање Константиновићевих романа, које је педесетих година посебно ценио и хвалио, а потом за њих тврдио да су пример књижевноисторијске погрешке (25–26).

Генеа *осујећеног дијалога* између двојице критичара приказана је екстензивно у студији *Критичари у дијалогу* на примеру тумачења Настасијевићеве поетике. Аутор указује на методолошку оријентацију раних радова Новице Петковића, нарочито у студији „Снага и немоћ речи” из 1962. године, на филозофију језика, што још једном указује на некадашњу методолошку блискост Петковића и Константиновића. Петковић тако, на пример, смисао Настасијевићевог позног циклуса „не реконструираше ’проналажењем изостављених речи’, нити за смислом „Глухота” трага ’у њиховим речима’, него у лакунама и пукотинама између речи, у свему ономе што у тексту није и не може бити речено” (54). Па ипак, Петковићева истраживања одувек су садржала наговештај његове касније методологије, те иако каже да се смисао не може тражити у проналажењу изостављених речи, подразумева се да *изостављене речи* постоје, самим тим одсуство, за Петковића, није оно *чега нема* и што се *не може* у стиху изрећи, већ оно што у стиху *није* изречено, дакле, *лакуна*, *изостављеност*, али не и сама *одсутност*. Петковићева зрела тумачења Настасијевића, али и других аутора, све више су се фокусирали, у духу руског формализма, на специфичности поетског језика и књижевног поступка. У духу „савремене структуралне анализе” која верује да се може остати у строгим језичким границама песничке творевине, Петковић долази у сукоб са Константиновићевом спекулативном методом која такве границе пренебрегава утолико што настоји да их надилази (80–81). Ту је Петковић сада далеко од позитивне оцене *надилажења* поделе између унутрашњег и спољашњег приступа књижевном делу, које је некада у Константиновићевом тумачењу Настасијевића видео и другачије оцењивао (78). У контексту нове методологије

засноване на научним принципима поставља се питање границе тумачења, „овога пута са посебном строгошћу и нормативношћу” (93), где се Петковић нужно дистанцира и од Константиновићевих и од својих некадашњих тумачења Настасијевићеве поетике, те сада тумачење *лакуна* и *пукотина* замењује „поузданијим” *читањем уназад*, како га Вранеш назива у намери да направи дистинкцију у односу на *екстензивно читање* из Константиновићеве студије о Настасијевићу (118–119). Петковићево читање уназад, или генетичко читање подразумева трагање за *коначним смислом* помоћу рашчитавања варијаната. Тумач апострофира поступак елиптирања којим се од јасног, миметичког, значења из првих верзија стиже до *затамњења* коначних стихова. Вранеш, међутим, поставља питање валидности оваквог генетичког читања Настасијевића: „Да ли постоји нужан еволутивни однос између прве и последње верзије?” (108), што је и позиција коју је са становишта *текстуалности* заузео Јерков. Аутор студије о критичком дијалогу истиче да „[ч]им је ’белине’ у песниковим текстовима *a priori* изједначио са ’елипсама’, Петковић је унапред резрешо дилему како читати Настасијевића” (118). Петковићева борба против неодређености значења књижевног текста и радикално миметичко и генолошко схватање граница тумачења парадоксално га одводе од самог текста на много тежи начин од онога због којег је замерао Константиновићу. Константиновић текст напушта да би отишао даље, самим тим у настојању да се постигне више, Петковић хоће да оде натраг до неког изворног миметички утврђеног значења и самим тим бира мање, а ипак напушта оно што у самом тексту пише. Ова разлика у схватању граница тумачења у обележила је, како аутор студије наводи, у великој мери тумачење поезије у другој половини двадесетог века, а није се ни данас сасвим изгубила из новијих критичких студија (119).

Проучавање граница тумачења у другој половини своје књиге Вранеш наставља на примеру дијалогске постхерменеутике Александра Јеркова, пре свега на основу његових књига *Смисао (српског) стиха: књига прва: де/конституција* (2010), *Смисао (српског) стиха: књига друга: само/оспоровања* (2010), *Смисао (књижевне) имагинације: књига нулта. Европа и књижевна истина: херменеусиа* (2015), *Смисао (књижевне) имагинације: књига прва. Тајна Европе и српска књижевност* (2015) и опсежне студије, умало књиге „Заморена омладина српска: од поетике раздора до сентимента нежности и блискости у поезији Милоша Црњанског” (2020).

Вранеш почиње запажањем о доминантној политици моћи у досадашњој историји мишљења о књижевности и Јерквољевој намери да „формулише нове читалачке стратегије де/конституције, само/оспоровања

и мар/гино-критике у пост-постмодерном добу” (123). Ове читалачке стратегије својеврсна су реинтерпретација мајеутичког дијалога, *хермејеутика*, и представљају, заправо, Јерковљеву критику херменеутичке воље за апсолутним разумевањем. Јерков се залаже за истински дијалог са другима, што се парадигматски може видети у његовом тексту о Костићу, односно, у дијалогу са Драганом Стојановићем и Слободаном Владушићем поводом песме „Santa Maria della Salute”. Међутим, аутор студија о *Смислу (српског) стиха* истиче и значај расветљавања сопствене улоге, циљева и мотива у сазнајном процесу, те улазак у дијалог са другима али и са собом, кроз који би се у *конфлику интерпретација* дошло до једне другачије, *флексибилније* истинитости (126). Оваква визија *критичке истине* супротставља се апсолутизацији критичког субјекта и прилагођавању текста његовој методологији и идеологији тумачења. У том контексту, Вранеш истиче и Јерковљеву потребу да преиспита границе самог уметничког дела, пре свега теорију о аутономности уметничког дела:

„Раздвајање књижевне и егзистенцијалне проблематике лишава књижевност једног од њених основних и најбољих својстава, делотворног обликовања онога што се некада називало људски дух. Теорија песничтва ипак се не може излагати независно од филозофије целокупног људског живота. То није повратак утилитарној функцији уметности, нити потенцирање њене социјалне исправности. То је повратак књижевности у инхерентан простор хуманитета и људскости” (127).

Само са оваквим тумачењем природе књижевног дела, што је, чини се, место где је аутор *Критичара у дијалогу* најснажније инвестиран, критика може постати „егзистенцијалнокритичка драма тумачења” (132).

Вранеш издваја Јерковљево тумачење аутореференцијалности као саме бити поезије, те да како иза поезије не тражи реалност, аутореференцијалност за њега не значи уживати у поезији као у животу већ животом уживати у поезији (131). Стога, како Вранеш наводи „[п]оезија, према Јерковљевом мишљењу, није обавезана да тумачима пружи оно чега у њој нема, али тумачи јесу у обавези да себе инвестирају у оно чега у поезији има” (131–132). Аутореференцијалну природу песничког дела Јерков ће, према речима аутора *Критичара у дијалогу*, желети да помири са њеним културолошким значајем у књигама о *Смислу (књижевне) имагинације* (163), где ће развити идеју *херменеутике*, која се од класичне херменеутике разликује утолико што је одређена највећом могућом важношћу самог *бића* (*усиа* на то указује, спајајући биће тумачења и биће постојања у античкој јединствености која подсећа и на то како је исто мислити и бити). Настојање да се одреди оно што је само биће предмета тумачења увек је истовремено одређивање и бића самог тумачења, из чега није изузет ни

онај који тумачи, али не у беди свачије приватности, већ у врлини апсолутне посвећености и изложености целином сопственог постојања целини тумачења. Док *хермејеутика* доводи у питање сваки могући исход тумачења, *херменеусиа* му одређује главни правац, а *херменеусија* (са једним словом више), која је и даље *гранична ситуација тумачења*, „подвлачи значај колективног (читалачког) искуства у овом процесу. Смисао (књижевне) имагинације проналази се у посебном модалитету књижевог мишљења, које не искључује аутореференцијалну природу књижевног дела” (216).

Вранеш истиче јаз између двају савремених приступа у проучавању српске поезије, од којих се једна заснива на структуралистичком наслеђу, док друга настоји да одговори на изазове постхерменеутике. Ове школе сусрећу се у тумачењу Настасијевићеве поезије и поетике, те аутор сучељава Петковићево *читање уназад* и Јерковљево *радикално проширење значења стиха* (164). У оваквом радикалном проширењу виде се нека од већ наведених постхерменеутичких начела Александра Јеркова, то је управо она обавеза тумача да себе инвестира у оно чега у поезији има, иако то нужно *не пише у тексту* али јесте *самим текстом дато*. У исто време, види се *граница* овог тумачења: оно што се тумачи, ма колико да јесте радикално проширење, ипак се ограничава на оно што је текстом дато. Јеркову је, дакле, стало да покаже утемељеност сопствених интерпретација у тексту, а не у вољи тумачења да пронађе оно што хоће (165), те његова постхерменеутика поред радикалног проширења значења стиха подразумева и вештину ограничавања, што Вранеш нарочито истиче када говори о Јерковљевој интерпретацији Павловићевих стихова. Међутим, Вранеш овде отвара критички дијалог са својим ментором и доводи у питање његово „претеривање”, јер „[у]право када ’претерује’ и чини оно што тумачима ’није допуштено’, када следи ’семантичко озрачје које се протеже поред онога што је нужно’, Јерков постиже најбоље резултате” (172). Вранеш у критици Александра Јеркова проналази ону *поетску смислотворну силу*, за коју наводи да би израз могла пронаћи и у самом тумачењу (132), те поставља питање да ли би Јерковљеве интерпретације биле мање легитимне уколико би се успоставило да нису утемељене у самом тексту. Аутор монографије о критичарима у дијалогу оставља питање отвореним за даљи дијалог, иако је Јерков поставио јасне границе свом *радикалном* читању: у књижевној критици човек нема за предмет самога себе, већ врхунска дела стваралачког духа, у чему поменути критичар види највећу привилегију тумачења књижевности.

Бранко Вранеш у својој књизи *Критичари у дијалогу: Р. Константиновић, Н. Петковић, А. Јерков о српској поезији 20. века*, како и

сам наводи, не даје једну врсту прегледа или историје српске критичке мисли. Аутор, заправо, преиспитује границе тумачења књижевног дела, али и границе самог уметничког дела, на начин на који су оне схваћене у крајње поларизованим приступима тумачењу српске поезије 20. века, што најпре приказује на примеру филозофско-спекулативног приступа Радомира Константиновића и структуралистичко-семиотичке методе Новице Петковића, и њиховог експлицитног и имплицитног дијалога, да би се потом посветио дијалошкој постхерменеутици Александра Јеркова. Иако се аутор монографије о критичарима у дијалогу академски уздржано не опредељује експлицитно ни за један приступ, донекле је јасно коју методологију баштини, и за чију се додатну радикализацију залаже, то је она која се „руководи критеријумима лепоте књижевне интерпретације и екстензије значењског хоризонта књижевног текста[...]” (219–220). Књига Бранка Вранеша настала је у талесовском заносу из снажне потребе за смислом који се проналази у аутентичној критици и безинтересној љубави према знању. У том смислу, у својој промишљености, и понекад провокативности, она јесте резултат једног тумачења које је спознало смислотворну силу *у себи самом*.

Милица В. Ђуковић*

Институт за књижевност и уметност
Београд

НАРАТИВНИ МОЗАИК ДРАГОСЛАВА
МИХАИЛОВИЋА

(Милица Кецојевић, *Поетика приповедања Драгослава
Михаиловића*. Београд: Албатрос плус,
2022, 382 стр.)

Проистекла из докторске дисертације „Типови приповедача и њихова функција у прози Драгослава Михаиловића”, одбрањене 8. јуна 2022. године на Филолошком факултету Универзитета у Београду, а публикована у едицији „Поетика максима” издавачке куће Албатрос плус, монографија *Поетика приповедања Драгослава Михаиловића* Милице Кецојевић представља опсежну, подробну, систематичну, поступно изведену, на свестраном и сувереном познавању целокупног опуса овог аутора, као и одговарајуће (предмету истраживања саобразне) књижевнотеоријске литературе, те друштвено-историјског и политичко-идеолошког оквира настанка и рецепције Михаиловићевих дела засновану наратолошку анализу уметничког (фикционалног) сегмента стваралаштва Драгослава Михаиловића, сачињеног од пет збирки приповедака и шест романа. Имајући у виду да за свако појединачно остварење Милица Кецојевић прецизно издваја, описује и тумачи хронотоп и његове функције, за саму монографију *Поетика приповедања Драгослава Михаиловића* може се приметити да има посве јединствен и пажње вредан статус у метафорички речено просторно-временским координатама савремене српске науке

* tiskicvet38@gmail.com

о књижевности. Наиме, поред докторске дисертације „Територијално раслојена лексика у књижевном делу Драгослава Михаиловића” Тање Танасковић (2018), која спада у домен лингвостилистике, битно је запознати да су, из области науке о књижевности, одбрањене две дисертације о Драгославу Михаиловићу, обе у окриљу исте институције (Филолошког факултета Универзитета у Београду) и под истим менторством (проф. др Радивоје Микић), при чему докторату Милете Аћимовића Ивкова *Проза Драгослава Михаиловића* (2018) тек предстоји монографско уобличење, док је докторат Милице Кецојевић објављен као монографија исте године када је и одбрањен, поставши, тиме, прва публикована монографија о Михаиловићу, проистекла из докторске дисертације. Ако се узме у обзир да је Драгослав Михаиловић (1930, Ћуприја–2023, Београд) један од истакнутијих и читанијих уметника друге половине XX и првих двеју деценија XXI века, писац који је унео поетичке иновације и извршио преврат у „речи, у осећању, у мишљењу” (пре свега у опредељењу за нови тип књижевних јунака, нову врсту језичког идиома, нову и особену приповедну стратегију), али и писац чије је трауматично егзистенцијално (голооточко) искуство (пред)одредило уметничку стратегију и (по)етичко опредељење (неуморно и посвећено инсистирање на култури памћења и увођењу табу-тема – Информбиороа и Голог отока – у властита фикционална и нефикционална остварења), односно добитник двадесетак престижних књижевних награда, монографија *Поетика приповедања Драгослава Михаиловића* Милице Кецојевић, како по замашном обиму (близу четири стотине страница великог, уџбеничког формата), тако и по интерпретативним донетима, указује се као дуго очекивана, неопходна, за (универзитетску) наставну праксу изузетно корисна, а за теорију и историју српске књижевности драгоцен и незаобилазна научна публикација.

Поред јасно омеђеног корпуса грађе која се интерпретира (искључиво фикционалног, прозног сегмента Михаиловићевог опуса), за монографију *Поетика приповедања Драгослава Михаиловића* карактеристична је методолошка конзистентност – стабилност херменеутичке оптике огледа се у опредељењу за наратолошку анализу прозе Драгослава Михаиловића, док се функционално комбиновање теоријских поставки руских формалиста са концепцијама чији су творци и заступници Ф. Штанцл, К. Хамбургер, Д. Кон, В. Бут, Б. Успенски, Р. Барт, Ц. Тодоров, Ж. Женет, М. Бал, С. Четмен, Ц. Принс, Х. П. Абот и Ш. Римон-Кенан доима као подесна стратегија расветљавања свих чинилаца наративне структуре Михаиловићевих текстова. Уоквирена „Уводом” и „Закључком”, у којима је стваралаштво Драгослава Михаиловића ситуирано у књижевноисторијски и друштво-

но-политички контекст, уз преглед релевантних књижевнокритичких судова изрицаних поводом романâ и збирки приповедака овог писца, као и анализу новог типа књижевног јунака за који се Михаиловић одлучио (у питању су углавном „мали”, „обични”, анонимни јунаци „који припадају различитим географским и социјалним срединама, неретко са саме територијално-друштвено-културне маргине”), проблематике језика (сложеног односа између граматичке норме и дијалекатских/жаргонских одступања), темпоралног опсега који Михаиловићева проза обухвата (у питању је немали временски распон од предратног, ратног, поратног до савременог доба), односно повлашћеног простора (родна Ћуприја, Цариградски друм, Главна, Сремска и Његошева улица, реке Морава и Раваница, рудничко насеље Сење, односно Поморавље са околином, уз ареалне екскурсе попут Скопља, Билеће, Сурдулице, Фрушке горе, Голника, Крима, Загреба и Београда), средишња поглавља „Типологија приповедача”, „Приповедање у првом лицу” (са потпоглављима „Техника сказа” и „Стандарднојезичко приповедање у првом лицу”) и „Приповедање у трећем лицу”, мозаички компонована (састављена од неколиких, графички и нумерички јасно раздвојених одсечака), представљају тежишта ове монографије, будући да су у њима подробно протумачени наративни нивои, типологија приповедних инстанци, фокализација и обиље приповедних поступака које је Михаиловић варирао и комбиновао, вешто градећи комплексан, обиман, естетски вредан, упечатљив и самосвојан поетички систем.

Милица Кецојевић, најпре, врши поделу књижевних дела Драгослава Михаиловића на она која су исприповедана у првом лицу и она исприповедана у граматичком трећем лицу, што постаје тематски и композициони стожер монографије у целости. Ауторка затим приступа разлучивању типова приповедача, служећи се превасходно концепцијом израелске теоретичарке Шломит Римон-Кенан (изнетом у студији *Наративна проза*) о четири критеријума, у која спадају наративни ниво којем приповедач припада, степен приповедачевог учешћа у причи коју преноси, степен очљивости приповедача и његове улоге, и поузданост приповедача. Типологија приповедача, наратора, фокализатора, дистинкција између приповедања и фокализације, односно аспекта „гласа” и аспекта „начина” приповедног текста, класификовање приповедања према степену приповедачеве упућености у збивања, разврставање приповедача према присуству у причи, разликовање стварног аутора и стварног читаоца спрам имплицитног аутора и имплицитног читаоца, типологија наративних ситуација, регистровање варијететних померања на временској оси, као и функција приповедачевог гласа, представљају методолошке инструменте којима је

Милица Кецојевић расветлила укупну поетику приповедања Драгослава Михаиловића.

Анализирајући (псеудо)монолошку наративну технику (технику сказа), заступљену у приповеткама „Путник”, „Лилика”, „Богиње” (збирка *Фреде, лаку ноћ*), „Барабе, коњи и гегуле” (збирка *Ухвати звезду падалицу*), односно у романима *Кад су цветале тикве*, *Петријин венац* и *Чизмаши*, ауторка је пажњу посветила типу наратора и наратера, ритму приповедања, временским искорацима (пролепсама и аналепсама), наративним нивоима, питању језика (модусима његове употребе и разноликим функцијама), да би, детаљном наратолошком интерпретацијом пружила доказе у прилог тврдње Роберта Ходела који је Михаиловића видео као „најпознатијег сказ-аутора јужнословенских књижевности”. Такође, иако је монографија Милице Кецојевић заснована на наратологији, ауторка не занемарује тематско-мотивску анализу Михаиловићевих дела, па се, тако, битним показује издвајање многобројних лајтмотива. Ауторка монографије *Поетика приповедања Драгослава Михаиловића* херменеутичку пажњу усредсређује на мотиве незаслужене, посебно дечје патње; мајчинства; искорењености и(ли) дошљаштва; руку (њиховог удела у суптилном наговештају натприродног дара јунакиње или пак јунакове чежње за домовином која се пореди са осећајем празнине након ампутације руке); пти(чи)це – скопчаног поглавито са смрћу и душом; пса – такође обележеног хтонском симболиком; свиње као везе са блатом, сиромаштвом и специфичним менталитетом; болести и окончања егзистенције (са посебно фреквентним мотивом туберкулозе); пролазности; страдалничког, логорашког искуства (литерарне транспозиције стравичне тортуре и злочина чињених на Голом отоку и Светом Гргуру); и смрти као доминанте фикционалног света Драгослава Михаиловића. Поред низа лајтмотива, Милица Кецојевић пажњу обраћа и на парове јунака и њихове сложене, махом амбивалентне релације (овде се посебно издвајају парови отац: син, и целат, мучитељ, злотвор: жртва, патник, страдалник). Важно је приметити да ови јунаци никад нису једнозначни, већ, напротив, Кецојевићева, позивајући се на увиде Петра Цацића, показује како се Михаиловић труди да и у најмонструознијој личности пронађе „дршћући жижак” и зрно „неусахле људскости”, демонстрирајући, притом, умешност у поступку психолошке карактеризације јунака. Исто тако, ауторка не пропушта прилику да упути на литерарне узор Драгослава Михаиловића, и интертекстуалне релације Михаиловићеве прозе са стваралаштвом претходника, пре свега Борисава Станковића (*Божји људи* и Михаиловићеви социјално скрајнути појединци), Иве Андрића (*Проклета авлија* и лик Карађоза

задобијају пандан у логорашком тематском комплексу Михаиловићеве прозе) и Радоја Домановића (приповетка „Свети Петар спасава Србе” из збирке *Јалова јесен* за подтекст има Домановићеву причу „Краљевић Марко по други пут међу Србима”).

Поред сказ технике (везане за одступање од језичког стандарда) и стандарднојезичког приповедања у првом лицу (који доминира у венцу приповедака *Лов на стенице*), Милица Кецојевић детаљно анализира дела Драгослава Михаиловића исприповедана у трећем лицу, тзв. објективним или бихевиористичким начином приповедања (приповетке из збирки *Фреде, лаку ноћ, Ухвати звезду падалицу, Преживљавање*, романе *Злотвори* и *Треће пролеће*), где, позивајући се на поставке Дорит Кон, разлучује психонарацију, цитирани монолог и приповедани монолог, у циљу предочавања суптилне измене приповедних поступака, наратора и фокализатора, те употпуњавања и теоријске аргументације увреженог става о Драгославу Михаиловићу као мајстору приповедача.

Иако је о Драгославу Михаиловићу опширно и из различитих методолошких аспеката писано, приметно је да су деведесете године „далеко најслабије проучен период његовог рада”, како је закључио Бранко Илић, стога се у предузетом подухвату исцрпног тумачења приповедних стратегија, тема и јунака Михаиловићевих остварења из наведеног доба препознаје незанемарљив допринос монографије Милице Кецојевић. Такође, управо ће се ова ауторка позабавити скрајнутим, недовољно запаженим одликама прозе Драгослава Михаиловића, попут хумора (премда тематизује ужасе, злочине, патњу и страдања, у Михаиловићевој прози провејава хумор, од ведрога смеха до црног хумора, ироније и сарказма) или пак дескриптивних пасажа. Исто тако, Милица Кецојевић примећује да у опусу Драгослава Михаиловића постоје два типа текстова – један у којем преовлађују миметичка/реалистичка својства, због чега је аутор *Тикава* убрајан у представнике (и зачетнике) прозе новог стила, и други заснован на алегоријско-симболичним и фантастичним елементима, као што се, мимо очекивања која усмерава изабрани тип јунака, у прози Драгослава Михаиловића појављује и метапоетички слој, оличен у теми писања, литерарног стварања (приповетка „Лепо писање”). Важно је, у овој монографији, и указивање на манир Драгослава Михаиловића да исти јунаци буду заступљени у више различитих дела (Немац Карл Верлогер појављује се у приповеци „Богиње” и романима *Петријин венац* и *Злотвори*, Живојин Станимировић, алијас Жика Курјак присутан је у приповеци „Барабе, коњи и гегуле” и романима *Петријин венац* и *Чизмаши*, мајор Милорад Чича Миљковић у приповеци „О томе како је остала флека” и

роману *Чизмаши*, као што се и голооточанин Миша Пифат јавља у приповеткама „Руководилац радова”, „Чизмаш у кицошском оделу”, „Тромоторац из Железника” и роману *Злотвори*), односно да романе изводи из приповедака (роман *Чизмаши* настао је из приповетке „О томе како је остала флека”, док је дорадом и проширењем приповетке „Треће пролеће Свете Петронијевића” уобличен роман *Треће пролеће*, као што су у два поглавља романа *Гори Морава* унете приповетке „Ујка Драги седи под јабуком” и „Чија то душа овуда тумара”, познате из збирке *Ухвати звезду падалицу*).

Најпосле, пишући о збирци *Јалова јесен* (2000), Милица Кецојевић приметила је како „приповедач све време, а са њим заједно и пажљиви читалац, склапа ‘коцкице’ наративног мозаика док прикупља и усваја информације о страдалницима са различитих, сасвим особених тачака гледишта људи које сусреће”. Аналогно овој тврдњи, може се запазити како ауторка монографије *Поетика приповедања Драгослава Михаиловића* а са њом заједно и пажљиви читаоци, склапају „коцкице” наративног мозаика, док прикупљају и усвајају информације о приповедним поступцима, наративним нивоима, типовима приповедача, инстанцама фокализације, што резултира изнијансиранијим и битно продубљеним разумевањем прозе Драгослава Михаиловића. Такође, када тумачи роман *Злотвори* (1997), Милица Кецојевић запажа како је Михаиловић своје дело мозаички организовао „па отуда захтева компетентног и посвећеног читаоца, кадро да прикупља наративне информације расуте дуж текста, и да постепено склапа наративне фрагменте у причу као што би састављао коцкице мозаика...”, а истовремено, у слојевитој и мозаички конципираној монографији *Поетика приповедања Драгослава Михаиловића* неопходно је прикупљати информације (закључке минуциозних теоријских анализа) дуж текста, при чему се, у процесу читања, интерпретативни фрагменти спајају у целовиту „причу” – причу о фрагментар(изова)ном књижевноисторијском и културноисторијском искуству XX и XXI века, причу о страдањима, патњи и смрти, али и двоструком „дршћућем жишку” – жишку неутуљене и неумољиво постојане људскости која опстаје упркос угрожености, али и жишку преданог бављења науком о књижевности и опусом Драгослава Михаиловића, што егземпларно репрезентује монографија Милице Кецојевић, жишку чији је циљ да изнађе, сачува и преда, властитим средствима – причом, причањем и метапоетичким промишљањем смисла приповедања – наук о ономе што књижевност јесте (упркос свету у којем настаје), што је била и што ће бити – *зрно неусахле људскости*.

Милан М. Анђелковић*

Универзитет у Београду
Филолошки факултет

У СВЕТЛУ ПРВЕ КЊИГЕ: ЗАПИС У ЗНАКУ
ИДЕНТИТЕТА

(Стеван Јовићевић, *Искушавања идентитета: читање
Гвоздене завесе Милорада Павића*. Нови Сад: Матица српска,
2023, 212 стр.)

*На ком се месту икад могу срести,
Свемоћ и немоћ, пролазно и вечно!*
Јован Дучић

Од тренутка када се огласио, најпре својим научним а затим књижевноуметничким остварењима, па до данашњих дана, Милорад Павић, *последњи византијски писац и први писац XXI века*, не престаје да привлачи пажњу свих генерација истраживача, поклоника његових уметничких остварења, као и оних који делу овога писца прилазе са нешто заоштренијим критичким судовима. Низу оних истраживача који своју аналитичку пажњу усмеравају ка непресушном источнику загонетки, у којима се препознаје својеврсна игра, придружио се својом првом књигом и Стеван Јовићевић, студент докторских студија и истраживач-приправник на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Његова монографија *Искушавања идентитета*, појавила се у едицији „Прва књига” чиме је још у рукописном облику високо оцењена, и међу многим приспелим рукописима на конкурс Матице српске, издвојена као вредна за објављивање. То је особито срећна околност, тим пре што поред истраживачког,

* milan.rascijanin@gmail.com

монографија носи и један симболички карактер: она се, наиме, појављује тачно пола века од објављивања Павићеве *Гвоздене завесе*, чиме нам аутор скреће пажњу на један тако важан јубилеј и, како ћемо видети, на један од важнијих датума у Павићевој стваралачкој биографији.

У своме читању Павићеве „прве ’праве’ збирке приповедака”, Јовићевић полази од стереотипних представа које су се о делу овог писца усталиле у неким рукавцима наше научне мисли и прилично аргументовано брани свој став да Павић није писац тек једног великог дела, какав је његов гласовити роман *Хазарски речник*, већ да се у његовом опусу могу наћи и друга дела која својом вредношћу Павића такође чине великим писцем. Тај „случај” да се једно дело уздигне до те мере да остала дела из истог опуса засенчи до занемаривања, илустрован је и примерима неких других стваралаца из наше књижевности. Тек овакво сагледавање које пружа прилику и мање гласовитим остварењима једнога писца да буду осветљена и протумачена на начин који одговара аксиолошким претпоставкама истих, даје могућност за правилно разумевање и ваљано сагледавање нечијег дела у књижевноисторијском и културном контексту. Позивајући се на афирмативне оцене претходних тумача, у првом реду Јована Делића, који је покушао да сагледа целину Павићевог опуса, Стеван Јовићевић, високо вреднује *Гвоздену завесу* и показује у чему је њен значај за најсветлији час Павићеве приповести који је препознат у *Хазарском речнику*. Но, у исто време, овај нам тумач сугерише и једно читање које би могло бити ослобођено онога што у дијахронији следи раним причама Милорада Павића, тежећи да најпре предочи шта све доноси и колико је вредна сама *Гвоздена завеса*.

Читаоцима, а нарочито тумачима Павићевог дела, није потребно предочавати тешкоће које, поред задовољства, у његовом тексту представљају незаобилазне сапутнике. Природа његовог *писа* (да се послужимо термином Ролана Барта) таква је да увек наслућујемо његову неухватљивост, тим пре што нам и сам писац сугерише и то управо у *Гвозденој завеси* да има текстова које „није могућно прочитати два пута на исти начин”. Ово сведочи са каквим се све тешкоћама суочава онај ко осим утиска жели да предочи и могуће значење таквих поступака, као и сагледавање оних знакова у књизи који, посматрани из различитих углова, у широј и ужој перспективи, у кључу преплитања различитих култура и семантичких бременитости одређених кодова, прерастају у својеврсне симболе. Отуда као један од могућих начина, вероватно и једини прави начин долажења до могућих значења текста јесте „пристајање на небројана ишчитавања” – што нам сугеришу многе школе проучавања књижевности од формализма,

преко нове критике, структурализма до семиотике и других – а што нам Јовићевић потврђује изношењем личног искуства и потцртавањем увида у вези са *Гвозденим завесом*, јер ту је „реч о оној врсти приповедне збирке у којој сваки појединачни текст задобија пун значењски потенцијал тек пошто се сагледа кроз оптику идејнотворачких елемената који функционишу на нивоу свакога од њих, чинећи их на тај начин тек индивидуалним крацима једног општег система вредности”. Аутор исто тако настоји да образложи важност разумевања идејности збирке, која је један од кључева за разумевање, а да би то постигао, морао је добро истражити сваки ниво мотивације, те интерпретирати како реалистички, тако и метафорички слој сваке појединачне приче.

У настојању да на идејном плану интерпретативно захвати и онај дубљи смисао, Јовићевић уводи термин који умногоме повезује нека од чворишта ове Павићеве књиге, а то је доста широко, али ипак јасно схваћен појам (културног) идентитета који се ослања на постструктуралистичке увиде Пола Рикера, но ту су и многи други аутори чијим се увидима поткрепљују ставови везани за поменути феномен. Од тога да ли је однос Павићевих јунака, у првом реду оних из приповедака „Аеродром у Конављу”, „Запис у знаку Девнице” и „Икона која кија” према културном идентитету афирмативан или не „зависиће хоће ли они успети да превазиђу извесна искушења и остваре коначни смисао свога постојања”. Тако се у мрежи „значањских асоцијација”, појављује и могућа ангажованост ове прозе, коју, како Јовићевић напомиње, ваља разликовати од социјалне, односно друштвене ангажованости на спољашњем плану, јер реч је о појму који произилази из одгонетања наративних поступака писца, те карактеризације и мотивације ликова из прича. То је у сагласју са оним што тумач види као битно у структури збирке, јер овде се Павићево остварење посматра у првом реду кроз три нивоа мотивације: најпре је ту мотивација радње, затим мотивација ликова која их кроз културну призму види као издвојене из типичног устројства и осветљава њихову „функцију”, па све до метатекстуалне мотивације која показује на који се начин приче могу читати са искуством прочитаног „Поговора” као изузетно важног текста унутар густо компоноване целине.

Расветљавање односа између културног и личног идентитета сваког од јунака из поменутих прича, у наглашеној напетости између прошлости и садашњег тренутка, доприноси томе да се *Гвоздена завеса* протумачи тако да у закључку можемо сагледати и „поетички идентитет збирке” који овај тумач види „на граници између традиције и (пост)модерности”.

Прошлост као покретач радње отвара тему традиције, која је, како то знамо још од Елиота, у случају сваког писца скопчана са избором; но, избор из традицијског корпуса симбола, важан је, пресудан чак и за судбине јунака, то је од пресудног значаја за разумевање пишчеве намере, али и за читања која долазе после овако протумачених кодова унутар самога текста. Поред већ поменутих временских равни, Јовићевић открива и трећу „све-времену” раван укључену у деловање појединих протагониста, али и као раван која стоји у некој врсти над-временског принципа. Све ово је важно и зато што културни идентитет у овом случају захвата широк временски опсег српско-византијско-отоманског периода који се слива у тачку оглашавања, а то је друга половина двадесетог века.

Простор Балкана захваћен Павићевом имагинацијом, показује нам се као место укрштања различитих принципа и плодно тле за приказивање тако карактеристичне и увек актуелне драме појединца у вртлогу историје, али и појединца збуњеног пред метафизичким принципима наталожених искустава заједнице. Отуда је тематизовање духовности у овој књизи било нарочит изазов за њеног тумача и показало се као плодотворно, јер умногоме обогаћује сваки следећи читалачки сусрет са *Гвозденом завесом*.

„Реминисцентно платно Павићевих прича саткано је” – вели Јовићевић – „од многих ’путоказа’ традиције и асоцијација на обавезујућа завештања из минулих времена”. Пред тим путоказима, писац *Искушавања идентитета* нашао се, у неку руку, у сличној позицији као и неки од Павићевих јунака; његов афирмативан однос према читању, довео је до добрих и темељно аргументованих закључака, што није увек лако када се у интерпретативном фокусу нађе дело које тематизује и „текстуалну природу стварности”.

Методолошки засновано на „комбиновању принципа традиционалне херменеутике и феноменологије”, ово проучавање уважава многе читалачке перспективе и тежи истинском, а за данашње прилике, тако ретком сагледавању једног књижевног дела, на начин да дело увек буде у фокусу и да сва открића и све аргументације иду у прилог његовог ваљаног разумевања. Монографија Стевана Јовићевића у многим својим аспектима проширује досадашњи поглед на рани период Павићевог стваралаштва и помера границу разумевања истог, а поред тога, доказује и не мање важну чињеницу за пут и исход интерпретације, чињеницу коју Џорџ Стајнер формулише у гесло по коме тумачење „треба да проистекне из дуга љубави”.

Књижевни излог

Љиљана С. Дукић*

Диипломирани библиотекар информатичар – мастер

КЊИЖЕВНИ ИЗЛОГ 2022.

Библиографија стручних ауторских монографија и приређених издања запослених на Катедри за српску књижевност са јужнословенским књижевностима за 2022. годину

БОЈОВИЋ, Злата

Српска књижевност у историјама књижевности : поводом 225. годишњице рођења Павла Јосифа Шафарика : зборник радова са научног скупа одржаног 22. и 23. новембра 2021. године / уредник Злата Бојовић. – Београд : САНУ, 2022 (Београд : Службени гласник). – 298 стр. ; 24 см. – Научни скупови / Српска академија наука и уметности ; књ. 211. Одељење језика и књижевности ; књ. 35. – На спор. насл. стр.: Serbian literature in histories of literature. – Тираж 300. – Стр. 9–10: Српска књижевност у историјама књижевности – поводом 225. годишњице рођења Павла Јосифа Шафарика / Злата Бојовић. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија уз сваки рад. – Summaries ; Zusammenfassung ; Résumés.

УДК 821.163.41.09(091)(100)(082)

82.09(082)

ISBN 978-86-7025-945-4

Српски књижевници и српско позориште до Првог светског рата / уредник Злата Бојовић. – Београд : САНУ, 2022 (Београд : Colografx). – 197 стр. ; 24 см. – Научни скупови / Српска академија наука и уметности ; књ. 203. Одељење језика и књижевности ; књ. 34. – На спор. насл. стр.:

* dljilja.sd@gmail.com

Serbian writers and Serbian theatre up to the first world war. – „Примљено на VI електронском скупу Одељења језика и књижевности, одржаном 22. јуна 2021. године, на основу рецензија академика Наде Милошевић-Ђорђевић и дописног члана Зорана Пауновића”--> насл. стр. – Тираж 300. – Стр. 7: Уводна реч / Злата Бојовић. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија уз већину радова. – Summaries.

УДК 821.163.41:929(497.11)(091)(082)

792(497.11)(091)(082)

ISBN 978-86-7025-925-6

БРАЈОВИЋ, Тихомир

Tumačenje lirske pesme : od teorije do interpretativne prakse / Tihomir Brajović. – Novi Sad : Akademska knjiga, 2022 ([Subotica : Minerva]). – 251 стр. ; 23 cm. – Biblioteka Horizonti / Akademska knjiga, Novi Sad. – Добитник награде „Никола Милошевић” за најбољу књигу у области теорије књижевности и уметности, естетике и филозофије. – Тираж 1.000. – Белешка о аутору: стр. [253]. – Напомене и библиографске референце уз текст. – На корицама белешке о делу. – Библиографија: стр. 239–251.

УДК 82.09-14

82.0

ISBN 978-86-6263-375-0

ВРАНЕШ, Бранко

Витезови модернизма : витешки идеал у српском и светском роману XX века / Бранко Вранеш. – Нови Сад : Академска књига, 2022 ([Subotica : Minerva]). – 531 стр. ; 25 cm. – Библиотека Хоризонти. – Тираж 500. – Превод дела: The knights of modernism. – Белешка о књизи: стр. 529-530. – Белешка о аутору: стр. 531. – На корицама белешке о делу. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија: стр. 451–508. – Регистар.

УДК 821-31.09”19”:177.1

ISBN 978-86-6263-423-8

ДЕЛИЋ, Јован

Поезија је вечито рађање и умирање : зборник радова о песништву Ивана Негришорца / [уредник Јован Делић]. – Нови Сад : Фондација

Група север ; Плужине : Центар за културу, 2022 (Нови Сад : Art print). – 1. изд. – 168 стр. : слика И. Негришорца ; 22 cm. – Едиција Зборници / Фондација Група север, Нови Сад. – Текст штампан двостубачно. – Тираж 300. – Белешка о писцу [тј. И. Негришорцу]: стр. 167-168. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија уз поједине радове. – Стр. 121–166: Селективна библиографија Ивана Негришорца / Исидора Станић Тот, Наташа Малешевић Антонијевић, Гордана Ђилас.

УДК 821.163.41-14.09 Negrišorac I.(082.2)

ISBN 978-86-80980-34-8

Романи Добрице Ћосића : зборник радова са научног скупа одржаног 1. новембра 2021. године / уредник Јован Делић. – Београд : САНУ, 2022 (Београд : Службени гласник). – 278 стр. ; 24 cm. – Научни скупови / Српска академија наука и уметности ; књ. 213. Одељење језика и књижевности ; књ. 36. – На спор. насл. стр.: *Novels by Dobrica Ćosić: „Примљено на IV скупу Одељења језика и књижевности, одржаном 31. маја 2022. године”* --> насл. стр. – Тираж 300. – Стр. 7–8: Кад прошлост постаје прошлост / Владимир С. Костић. – Стр. 9–10: Романи Добрице Ћосића / Злата Бојовић. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија уз сваки рад. – *Summaries.*

Успомене : културне скице из друге половине деветнаестог века. 1 / Владан Ђорђевић ; уредници Радоје Чоловић, Јован Делић ; приредила Драгана Бедов. – Београд : САНУ, 2022 (Београд : Colorgrafx). – Дипломатичко изд. – 409 стр. : ауторова слика ; 24 cm. – Ауторова слика на корицама. – На спор. насл. стр.: *Memories : culture sketches from the second half of the nineteenth century. 1 / Vladan Đorđević.* – „Примљено на I скупу Одељења медицинских наука одржаном 17. фебруара 2021. године” --> колофон. – Тираж 300. – Стр. 7–8: Реч уредника / Радоје Чоловић, Јован Делић. – О издању: стр. 377–398. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Регистар.

УДК 821.163.41-94

61:929 Ђорђевић В.

ISBN 978-86-7025-928-7 (брош.); 978-86-7025-926-3 (низ)

ЂУРИЋ, Мина

Трансмузикализација текста : музика српске модернистичке књижевности / Мина Ђурић. – Београд : Савез славистичких друштава Србије,

2022 (Београд : Чигоја штампа). – 541 стр. ; 20 см. – Тираж 100. – Белешка о аутору: стр. 541. – Напомене и библиографске референце уз текст

Библиографија: стр. 455–541. – Регистар. – Summary: Transmusicalization of the text the music of serbian modernist literature.

УДК 821.163.41.09”19/20”

821.163.41.09:78

ISBN 978-86-81622-09-4

ЈЕРКОВ, Александар

Немогућа места : смисао (књижевне) имагинације : нонотологија / Александар Јерков. – Београд : Албатрос плус, 2022 (Београд : Skripta internacional). – 271 стр. ; 20 см. – Текст ћир. и лат. – Тираж 500. – Напомене и библиографске референце уз текст.

УДК 82.01

82:141.78

821.09

ISBN 978-86-6081-381-9

Сабрана дјела Стефана Митрова Љубише. Књ.1, Бој на Вису, Преводи, Огледи / [уредници Радомир Уљаревић, Мила Баљевић и Александар Јерков] ; [илустрације Наташа Матовић]. – Београд : „Штампар Макарије” ; Будва : Народна библиотека Будве ; Подгорица : Ободско слово, 2022 (Подгорица : Ободско слово). – 259 стр. : илустр. ; 21 см. – Тираж 500. – Стр. 5–35: Умјесто предговора / Александар Јерков. – Стефан Митров Љубиша: животопис: стр. 219–257.

УДК 821.163.41-82(082.2)

ISBN 978-86-6311-351-0; 978-86-6311-353-4 (картон)

Сабрана дјела Стефана Митрова Љубише. Књ.2, Приповијести црногорске и приморске / [уредници Радомир Уљаревић, Мила Баљевић и Александар Јерков] ; [илустрације Наташа Матовић]. – Београд : „Штампар Макарије” ; Будва : Народна библиотека Будве ; Подгорица : Ободско слово, 2022 (Подгорица : Ободско слово). – 371 стр. : илустр. ; 21 см. – Тираж 500. – Текст ћир. и лат.

УДК 821.163.41-32

ISBN 978-86-6311-351-0; 978-86-6311-354-1 (картон)

Сабрана дјела Стефана Митрова Љубише. Књ.3, Причање Вука Дојчевића / [уредници Радомир Уљаревић, Мила Баљевић и Александар

Јерков] ; [илустрације Наташа Матовић]. – Београд : „Штампар Макарије” ; Будва : Народна библиотека Будве ; Подгорица : Ободско слово, 2022 (Подгорица : Ободско слово). – 273 стр. : илустр. ; 21 см. – Тираж 500.

УДК 821.163.41-32

ISBN 978-86-6311-351-0; 978-86-6311-355-8 (картон)

Сабрана дјела Стефана Митрова Љубише. Књ.4, Говори и чланци / [уредници Радомир Уљаревић, Мила Баљевић и Александар Јерков] ; [илустрације Наташа Матовић]. – Београд : „Штампар Макарије” ; Будва : Народна библиотека Будве ; Подгорица : Ободско слово, 2022 (Подгорица : Ободско слово). – 347 стр. : илустр. ; 21 см. – Тираж 500. – Текст ћир. и лат.

УДК 821.163.41

ISBN 978-86-6311-351-0; 978-86-6311-356-5 (картон)

Сабрана дјела Стефана Митрова Љубише. Књ.5, Писма / [уредници Радомир Уљаревић, Мила Баљевић и Александар Јерков] ; [илустрације Наташа Матовић]. – Београд : „Штампар Макарије” ; Будва : Народна библиотека Будве ; Подгорица : Ободско слово, 2022 (Подгорица : Ободско слово). – 281 стр. : илустр. ; 21 см. – Тираж 500. – Текст ћир. и лат.

УДК 821.163.41-6

ISBN 978-86-6311-351-0; 978-86-6311-357-2 (картон)

Evropa i književna istina : smisao (književne) imaginacije : hermeneusia / Aleksandar Jerkov. – Beograd : Албатрос плус : Filološki fakultet, 2022 (Beograd : Skripta internacional). – 385 стр. ; 20 см. – Тираж 500. – Напомене и библиографске референце уз текст.

УДК 821.163.41.09

ISBN 978-86-6081-380-2

Tajna Evrope i srpska književnost : smisao (književne) imaginacije : apokriptika / Aleksandar Jerkov. – Beograd : Albatros plus : Filološki fakultet, 2022 (Beograd : Skripta internacional). – 261 стр. ; 21 см.

УДК 821.163.41.09

ISBN 978-86-6081-379-6

КЕЦОЈЕВИЋ, Милица

Кроз капије будућих времена : проза Радована Белог Марковића : зборник / уредници Радивоје Микић, Милица Кецојевић. – Ваљево : Матична библиотека „Љубомир П. Ненадовић”, 2022 (Ваљево : Топало-

вић). – 294 стр. ; 21 cm. – Према Напомени публикација садржи радове истоименог научног скупа одржаног 10. маја 2022. год. у организацији Матичне библиотеке „Љубомир П. Ненадовић” у Ваљеву. – Тираж 500. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија уз сваки рад. – Summaries.

УДК 821.163.41.09 Марковић Р. Б.(082)

ISBN 978-86-84181-50-5 (картон)

Поетика приповедања Драгослава Михаиловића / Милица Кецојевић. – Београд : Албатрос плус, 2022 (Земун : Бирограф). – 381 стр. ; 24 cm. – Едиција Поетика максима / [Албатрос плус]. – Тираж 500. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија: стр. 363-381.

УДК 821.163.41.09 Михаиловић Д.

801.73

ISBN 978-86-6081-375-8 (брош.)

Zbunjenost / Ričard Pauers ; prevod sa engleskog Milica Kecojević. – 1. Deretino izd. – Beograd : Dereta, 2022 (Beograd : Dereta). – 336 str. ; 21 cm. – Biblioteka Dereta vam predstavlja. – Prevod dela: Bewilderment / Richard Powers. – Tiraž 1.000. – Na presavijenom delu kor. lista beleška o autoru.

УДК 821.111(73)-31

ISBN 978-86-6457-462-4 (брош.)

ЛОМΠΑР, Мило

20. Дух самопорицања : прилог критици српске културне политике ; У сенци туђинске власти / Мило Ломпар. – 12. изд. – Београд : Catena mundi, 2022 (Пирот : Pi-press). – 583 стр. : илустр. ; 25 cm. – Библиотека Посебна издања / [Catena mundi]. – Тираж 1.000. – Белешка о писцу: стр. 579–580. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Регистар.

УДК 316.7(497.11)

ISBN 978-86-6343-076-1 (картон са омотом)

Нервозни час приповести : модерна времена у прози Драгише Васића / Мило Ломпар. – Београд : Catena mundi, 2022 (Пирот : Pi-press). – 255 стр. ; 22 cm – Тираж 500. – Белешка о писцу: стр. 253-254. – Напомене и библиографске референце уз текст.

УДК 821.163.41.09 Васић Д.

ISBN 978-86-6343-179-9 (картон)

Опроштај са интелектуалцем : културноисторијски есеји / Мило Ломпар. – Бања Лука : Центар за српске студије ; Београд : Српска књижевна задруга, 2022 (Бања Лука : Графид). – 255 стр. ; 21 см. – Библиотека Српски преглед. Серија Српска национална мисао ; књ. 1. – Тираж 300. – Биљешка о писцу: стр. 254-255. – Напомене и библиографске референце уз текст.

УДК 821.163.41-4

ISBN 978-99976-980-6-3 (ЦКС)

Успон колонијалне свести : лажна историографија Латинке Перовић / Мило Ломпар. – Београд : Catena mundi, 2022 (Пирот : Pi-press). – 134 стр. ; 21 см. – Ауторова слика на корицама. – Тираж 1.000. – Белешка о писцу: стр. 133-134. – Напомене и библиографске референце уз текст.

УДК 316.344.32(497.11)''19/20''

930.1:929 Перовић Л.

ISBN 978-86-6343-175-1 (брош.)

Црњански и Мефистофел : о скривеној фигури Романа о Лондону / Мило Ломпар. – 1. изд. – Београд : Вулкан издаваштво, 2022 (Београд : Вулкан штампарија). – 207 стр. ; 20 см. – Тираж 500. – На пресавијеном делу кор. листа ауторова слика и белешка о њему. – Белешка о писцу: стр. 205-207. – Напомене и библиографске референце уз текст.

УДК 821.163.41.09-31 Црњански М.

ISBN 978-86-10-04394-5 (брош.)

МИКИЋ, Радивоје

Кроз капије будућих времена : проза Радована Белог Марковића : зборник / уредници Радивоје Микић, Милица Кецојевић. – Ваљево : Матична библиотека „Љубомир П. Ненадовић”, 2022 (Ваљево : Топаловић). – 294 стр. ; 21 см. – Према Напомени публикација садржи радове истоименог научног скупа одржаног 10. маја 2022. год. у организацији Матичне библиотеке „Љубомир П. Ненадовић” у Ваљеву. – Тираж 500. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија уз сваки рад. – Summaries.

УДК 821.163.41.09 Марковић Р. Б.(082)

ISBN 978-86-84181-50-5 (картон)

НЕСТОРОВИЋ, Зорица

Есеји : (1922-1940) / Иво Андрић ; приредили Јана Алексић, Милан Потребих, Зорица Несторовић. – Београд : Задужбина Иве Андрића, 2022 (Београд : Службени гласник). – 877 стр. : факс. ; 24 см. – Критичко издање дела Иве Андрића ; коло 5, књ. 22. – Ауторова слика. – Тираж 500. – Принципи и начин приређивања: стр. 481-857. – Речник: стр. 861-864. – Критичко издање дела Иве Андрића: стр. 865-877. – Библиографија: стр. 329-353.

УДК 821.163.41-4

821.163.41.09-4 Андрић И.

ISBN 978-86-81131-33-6 (картон)

НИКОЛИЋ, Ненад

Бранко, романтичарски песник / Ненад Николић. – Београд : Српска књижевна задруга, 2022 (Нови Сад : Сајнос). – 348 стр. ; 19 см. – Српска књижевна задруга ; коло 114, књ. 765. – ”Штампано о 130. годишњици Српске књижевне задруге у Београду 2022.” --> насл. стр. – Тираж 500. – Напомене: стр. 321-345. – Белешка о писцу: стр. [349].

УДК 821.163.41.09-1 Радичевић Б.

ISBN 978-86-379-1500-3 (картон)

Песме / Бранко Радичевић ; изабрао и приредио Ненад Николић. – Јубиларно изд. о 175. годишњици, допуњено избором песама из заоставштине. – Београд : Српска књижевна задруга, 2022 (Бор : Терција). – 254 стр. ; 21 см. – Посебна издања / Српска књижевна задруга, Београд. – Антологијски избор. – „Штампано о 130. годишњици Српске књижевне задруге” --> насл. стр. – Тираж 600. – Стр. 241-252: О овом издању / Ненад Николић.

ПАНТИЋ, Михајло

Шта читам и шта ми се догађа : (лични азбучник писаца). 6, И тако даље, читати! / Михајло Пантић. – Бања Лука ; Београд : Задужбина „Петар Кочић”, 2022 (Ваљево : Топаловић). – 155 стр. ; 20 см. – Библиотека Кочићево перо. – На корицама ауторова слика и белешка о њему.

УДК 821.163.41.09”19/20”

821.09”19/20”

821”19/20”:929

ISBN 978-99976-44-28-2 (брош.)

30. Beskonačni razgovori / Mihajlo Pantić ; priredio Dragan Babić. – Beograd : Arhipelag, 2022 (Valjevo : Topalović). – 455 str. ; 22 cm. – Biblioteka Znakovi / [Arhipelag]. – Tiraž 300. – Beleška priređivača: str. 449–450. – O piscu: str. 451. – Bibliografija intervjuja: str. 437–448.

УДК 821.163.41:929 Пантић М.(047.53)

821.163.41-92

ISBN 978-86-523-0371-7 (karton)

РАДУЛОВИЋ, Немања

31. Dimitrije Mitrinović new perspectives / edited by Nemanja Radulović. – Belgrade : University Faculty of Philology, 2022 (Belgrade). – 1 elektronski optički disk (CD-ROM) : tekst ; 12 cm. – Nasl. sa naslovnog ekrana. – Tiraž 20. – Foreward. – Napomene i bibliografske reference uz tekst. – Bibliografija uz svaki rad

УДК 821.163.41.09 Митриновић Д.(082)(0.034.2)

ISBN 978-86-6153-696-0

САМАРЦИЈА, Снежана

32. Исходишта поезије : обред и мит у усменом песништву / Снежана Самарција. – Београд : Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2022 (Београд : Чигоја штампа). – 307 стр. ; 24 cm. – Библиотека Књижевност и језик ; књ. 62. – Тираж 600. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија: стр. 289–307.

УДК 821.163.41.09:398

ISBN 978-86-81130-06-3 (брош.)

СТАНКОВИЋ Шошо, Наташа

33. Бајке / Ханс Кристијан Андерсен ; [књигу бајки приредила и методичку апаратуру написала Наташа Станковић Шошо] ; [илустрације Марија Јевтић]. – 3. изд. – Београд : Klett, 2022 (Београд : Цицера). – 103 стр. : илустр. ; 21 cm. – Лектира за други разред основне школе / [Klett]. – Текст ћир. и лат. – Решења: стр. 100–102. – Белешка о аутору: стр. 103.

УДК 821.113.4-344

ISBN 978-86-533-0298-6

34. Басне / Доситеј Обрадовић ; [књигу басни приредила и методичку апаратуру написала Наташа Станковић Шошо ; илустрације Марија

Поповић]. – 3. изд. – Београд : Klett, 2022 (Београд : Цицero). – 51 стр. : илустр. ; 21 cm. – Лектира за први разред основне школе / [Klett]. – Белешка о аутору: стр. 51.

УДК 821.163.41-342

ISBN 978-86-533-0290-0

35. Басне / Езоп ; [књигу басни приредила и методичку апаратуру написала Наташа Станковић Шошо ; илустрације Марија Јевтић]. – 2. изд. – Београд : Klett, 2022 (Смедерево : SD Press). – 83 стр. : илустр. ; 21 cm. – Лектира за први разред основне школе / [Klett]. – Белешка о аутору: стр. 83.

УДК 821.14'02-342

ISBN 978-86-533-0292-4

36. Басне / Жан де ла Фонтен ; [књигу басни приредила и методичку апаратуру написала Наташа Станковић Шошо ; илустрације Биљана Михајловић]. – 3. изд. – Београд : Klett, 2022 (Београд : Цицero). – 68 стр. : илустр. ; 21 cm. – Лектира за први разред основне школе / [Klett]. – Белешка о аутору: стр. 68.

УДК 821.133.1-342

ISBN 978-86-533-0291-7

37. Баш-Челик : народна бајка / [књигу приредила, методичку апаратуру написала и дигиталне садржаје осмислила Наташа Станковић Шошо] ; [илустрације Биљана Михајловић]. – 3. изд. – Београд : Klett, 2022 (Београд : ДМД). – 67 стр. : илустр. ; 21 cm. – Лектира за трећи разред основне школе / [Klett]. – Напомене уз текст. – Разговарамо: стр. 57-64. – Решења: стр. 65-67.

УДК 821.163.41-344:398

821.163.41.09-344:398

ISBN 978-86-533-0383-9

38. Доживљаји мачка Тоше / Бранко Ћопић ; [књигу приредила и методичку апаратуру написала Наташа Станковић Шошо] ; [илустрације Биљана Михајловић]. – 3. изд. – Београд : Klett, 2022 (Београд : ДМД). – 84 стр. : илустр. ; 21 cm. – Лектира за трећи разред основне школе / [Klett]. – Напомене уз текст. – Разговарамо: стр. 76-83. – Решења: стр. 83. – Белешка о аутору: стр. 84.

УДК 821.163.41-93-31

821.163.41.09-31 Ћопић Б

ISBN 978-86-533-0382-2

39. Народне умотворине лаке за ђаке другаче / [књигу народних умотворина приредила и дидајктичко-методичку апаратуру осмислила Наташа Станковић Шошо ; илустрације Марија Поповић]. – 3. изд. – Београд : Klett, 2022 (Београд : Цицero). – 56 стр. : илустр. ; 21 cm. – Лектира за други разред основне школе / [Klett]. – Решења: стр. 54-56.

УДК 821.163.41-84:398

821.163.41-1:398

ISBN 978-86-533-0296-2

40. Загонетке лаке за ђаке прваче / [књигу песама приредила и методичку апаратуру написала Наташа Станковић Шошо ; илустрације Марија Поповић]. – 3. изд.- Београд : Klett, 2022 (Београд : Цицero). – 44 стр. : илустр. ; 21 cm. – Лектира за први разред основне школе / [Klett]. – Белешка о ауторима: стр. 44.

УДК 821.163.41-93-84

821.163.41-84:398

ISBN 978-86-533-0294-8

41. Кратке приче за децу / Весна Видојевић Гајовић, Бранко Стевановић, Дејан Алексић ; [књигу кратких прича приредила и методичку апаратуру написала Наташа Станковић Шошо ; илустрације Марија Јевтић]. – 3. изд. – Београд : Klett, 2022 (Београд : Цицero). – 35 стр. : илустр. ; 21 cm. – Лектира за други разред основне школе / [Klett]. – Напомене уз текст. – Решења: стр. 33. – Белешка о ауторима: стр. 34-35.

УДК 821.163.41-93-32

ISBN 978-86-533-0300-6

42. Креативне игре лаке за ђаке четвртаке / књигу приредила и методичку апаратуру написала и дигиталне садржаје осмислила Наташа Станковић Шошо ; [илустрације Марија Поповић]. – 2. изд. – Београд : Klett, 2022 (Београд : Цицero). – 44 стр. : илустр. ; 21 cm. – Лектира за четврти разред основне школе / [Klett]. – Решења: стр. 41-44.

УДК 811.163.41(035.057.874)

821-82(035.057.874)

ISBN 978-86-533-0698-4

43. Љубавне лирске народне песме / [књигу приредила и дидактичко-методичку апаратуру написала Наташа Станковић Шошо] ; [илустрације Младен Ђуровић]. – Београд : Нови Логос, 2022 (Београд : Цицero). – 94 стр. : илустр. ; 21 cm. – Лектира за осми разред основне

школе / [Нови Логос] ; књ. 2. – На насл. стр.: Klett [i] Фреска. – Задаци за истраживачко читање љубавних народних песама: стр. 84–90. – Решења: стр. 91. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија: стр. 92-94.

УДК 821.163.41-14:398

ISBN 978-86-6109-651-8

44. Народне умотворине лаке за ђаке трећаке / [књигу приредила, методичку апаратуру написала и дигиталне садржаје осмислила Наташа Станковић Шошо] ; [илустрације Марија Поповић]. – 3. изд. – Београд : Klett, 2022 (Београд : ДМД). – 60 стр. : илустр. ; 21 cm. – Лектира за трећи разред основне школе / [Klett]. – Текст ћир. и лат. – Напомене уз текст. – Разговарамо: стр. 51–57. – Решења: стр. 58-60.

УДК 821.163.41-84:398

821.163.41.09-84:398

ISBN 978-86-533-0384-6

45. Пепељуга / Александар Поповић ; [књигу приредила методичку апаратуру написала и дигиталне садржаје осмислила Наташа Станковић Шошо]. – 2. изд. – Београд : Klett, 2022 (Београд : Цицero). – 151 стр. : фотогр. ; 21 cm. – Лектира за четврти разред основне школе / [Klett]. – Решења: стр. 150. – Белешка о аутору: стр. 151.

УДК 821.163.41-93-2

821-82(035.057.874)

ISBN 978-86-533-0700-4

46. Песме за децу / Јован Јовановић Змај ; [књигу песама приредила и методичку апаратуру написала Наташа Станковић Шошо ; илустрације Марија Јевтић]. – 3. изд. – Београд : Klett, 2022 (Београд : Цицero). – 115 стр. : илустр. ; 21 cm. – Лектира за први разред основне школе / [Klett]. – Белешка о аутору: стр. 115.

УДК 821.163.41-93-1

ISBN 978-86-533-0293-1

47. Песме о мајци / Бранко В. Радичевић ; [књигу песама приредила и методичку апаратуру написала и дигиталне садржаје осмислила Наташа Станковић Шошо] ; [илустрације Биљана Михајловић]. – 1. изд. – Београд : Klett, 2021 (Београд : Цицero). – 79 стр. : илустр. ; 21 cm. – Лектира за

четврти разред основне школе / [Klett]. – Решења: стр. 76-77. – Белешка о аутору: стр. 78. – Библиографија: стр.79.

УДК 821.163.41-93-1
821-82(035.057.874)
ISBN 978-86-533-0699-1

48. Сумњиво лице / Бранислав Нушић ; [књигу приредила и дидактичко- методичку апаратуру написала Наташа Станковић Шошо]. – Београд : Нови Логос, 2022 (Београд : Цицero). – 152 стр. : илустр. ; 21 см. – Лектира за осми разред основне школе / [Нови Логос] ; књ. 4. – Ауторова слика. – На насл. стр.: Klett [i] Фреска. – Увод: стр. 5–6. – Предговор: стр. 7–21. – Задаци за истраживачко читање комедије "Сумњиво лице"; стр. 122-142. – Белешка о аутору: стр. 143–144. – Напомене уз текст. – Библиографија: стр. 151–152.

УДК 821.163.41-2
821.163.41.09-2 Нушић Б.
ISBN 978-86-6109-653-2

СУВАЈЦИЋ, Бошко

49. 51. Научни састанак слависта у Вукове дане, Београд, 15-20. IX 2021. 2, Перспективе српске науке о књижевности / [уредник Бошко Сувајцић]. – Београд : Филолошки факултет, Међународни славистички центар, 2022 (Београд : Чигоја штампа). – 379 стр. ; 24 см. – Тираж 300. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија уз сваки рад. – Summaries ; Zusammenfassung ; Резюме.

УДК 821.163.41.09(082)
ISBN 978-86-6153-690-8 (брош.)

50. Кључ од Косова / Бошко Сувајцић. – 2. изд.. – Београд : Албатрос плус, 2022 (Београд : Бубањ штампа). – 495 стр. ; 21 см. – Библиотека Албатрос / [Албатрос плус, Београд] ; књ. 212. – Тираж 500. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија: стр. 454–485. – О овом издању: стр. 486-487.

УДК 821.163.41.09
ISBN 978-86-6081-370-3 (брош.)

51. Књижевне и културне интерференције између књижевности на српском и на енглеском језику = Literary and cultural interconnections

between serbian and anglophone literature / [уредници Бошко Сувајцић ... [и др.]]. – Београд : Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2022 (Београд : Чигоја штампа). – 666 стр. ; 24 см. – Радови на српском и енглеском језику. – Тираж 200. – Реч уредника: стр. 11–12. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија уз већину радова. – Summaries; Резимеи.

УДК 821.163.41.09:821.111.09(082)

821.163.41.03=111(082)

ISBN 978-86-6153-703-5 (брош.)

52. Токови савремене српске драме / Бошко Сувајцић. – Београд : Удружење драмских писаца Србије : Позориште ”Модерна гаража”, 2022 (Београд : Дунав штампарија Љиља принт). – 268 стр. : ауторова слика ; 20 см. – Едиција Савремена српска драма, ISSN 2620-1712 ; књ. 60. – Тираж 300. – Стр. 255–259: О „Токовима Савремене српске драме” Бошка Сувајцића / Радомир Путник. – Проф. др Бошко Сувајцић : биографија: стр. 260–261. – Стр. [268]: Реч издавача / Зоран Стефановић. – Напомене и библиографске референце уз текст.

УДК 821.163.41.09”20”

ISBN 978-86-85501-60-9 (УДПС)

Пројекти

ПРВА ГОДИНА ИНИЦИЈАТИВЕ „РАЗГОВОРИ СА КАТЕДРОМ”

Иницијатива „Разговори са Катедром” покренута је на седници Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима од 25. маја 2022. године на предлог тадашњих сарадника, асистената и доцената. Предлог су потписали Бранко Вранеш, Милан Вурдеља, Мина Ђурић, Александра Ивановић, Милица Кецојевић, Горан Коруновић, Ирена Плавовић, Тања Ракић, Александра Угреновић, Софија Филипов Радуловић, Наташа Станковић Шошо, а у рад Иницијативе од почетка је укључена Јана Петровић. Иницијатива је, према речима из предлога, основана у заједничкој жељи „за формирањем ширег академског оквира за разговоре чланова Катедре научне и књижевно-уметничке природе међу собом, са студентима, са колегама из других дисциплина”. Разнородне активности у оквиру Иницијативе подразумевале су организовање серије предавања чланова Катедре, организовање излагања, то јест колоквијума, студената докторских студија на програму Српска књижевност, организовање гостовања књижевника на Катедри, итд. У протеклој академској 2022/2023. години предвиђени програм је у потпуности реализован.

Прво предавање у оквиру Иницијативе „Разговори са Катедром” на тему „Фигура интелектуалца у 21. веку” одржао је проф. др Славко Петаковић 26. октобра 2022. године у Сали 11 Филолошког факултета у Београду. Предавање је превасходно било посвећено изазовима са којима се интелектуалци и учесници у академском животу суочавају у савременом потрошачком друштву. Нагласак је стављен на хуманистичке вредности и критичко мишљење, којима се можемо и морамо супротставити најзглед незаустављивим тенденцијама материјалистичке и техницистичке свакодневице.

Друго предавање у оквиру Иницијативе на тему „Где је оно чега нема? Једно предавање одржано пре 30 година, поеме Милоша Црњанског данас и ламент над херменеутиком” одржао је проф. др Александар Јерков 22. марта 2023. године у Сали 11. Професор Јерков говорио је о савременом стању у проучавању књижевности на примеру поема Милоша Црњанског, које неретко тематизују и проблематизују различите варијетете одсутности

и губитка на личном и метафизичком плану. Расправљало се о природи и улози књижевности у савременом добу, која представља можда и последњи човеков сусрет са изгубљеном целином постојања.

Средином маја 2023. године одржан је први Колоквијум студената докторских студија Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима. Десеторо докторанада представило је своја истраживања у оквиру три сесије, организоване према тематским сличностима. Прва сесија била је посвећена старим књижевностима – средњовековном роману (Милош Живковић), реторици (Ирена Плаовић) и поезији (Александра Ивановић), као и статусу историје у устанничкој прози 19. века (Милош Гвозденовић). Наредног дана учесници су излагали о делима стварносне прозе (Магда Миликић), романима Добрице Ћосића (Аница Радосављевић) и прози Миодрага Булатовића (Бојана Симић Туфегџић). Последња сесија обухватила је теме истине и фикције у прози Меше Селимовића (Снежана Марковић), песничке поетике Борислава Радовића (Јелена Маринков), као и екокритичког приступа делу Растка Петровића (Урош Ђурковић). Модератори ових сесија били су чланови Иницијативе: Јана Петровић, Милан Вурдеља и Софија Филипов Радуловић. Нагласак је био на развијеној дискусији након излагања – млади истраживачи имали су прилику да стекну потпунију слику о вредностима и евентуалним слабостима свог рада, као и да размене знања из својих ужих научних области.

Први писац који је у оквиру Иницијативе „Разговори са Катедром” гостовао на Катедри за српску књижевност са јужнословенским књижевностима био је Војислав Карановић. Разговор са песником уприличен је 14. децембра 2022. године у Сали 11 Филолошког факултета у Београду, а водили су га студенти Тамара Стојановић, Маша Петровић и Марко Мијатовић. Војислав Карановић је са студентима разговарао о свом песничком развоју, о сопственом виђењу уметничког стваралаштва и различитим улогама песника у савременом друштву, читао је своје стихове и с наклоношћу одговарао на питања из публике.

Други писац који је у оквиру Иницијативе посетио Катедру, у летњем семестру, био је Горан Петровић. Разговор са писцем водиле су 10. маја 2023. године у Сали 11 студенткиње докторских студија Сара Арва, Јована Милованчевић и Јована Сувајџић. Разговор се тицао књижевних почетака, читалачких избора, важности стваралачке речи и рецепције дела Горана Петровића у иностранству, поготово поетике нових романа *Панир* и *Иконостас*. Горан Петровић је овом пригодом премијерно прочитао одломке из рукописа свог „романа делте” у настајању, а на крају вечери уследио је пријатан разговор писца са публиком.

Откако је покренута Иницијатива, у два наврата је реализована образовна радионица „Шта (ни)је књижевност?“, намењена ученицима средњих школа. Поред доцената и асистената који су радионицу осмислили 2021. године и од тада је одржали у низу термина, махом у просторијама које су им великодушно уступале колеге из Међународног славистичког центра на Филолошком факултету, крајем новембра 2022. и почетком априла 2023. године са средњошколцима су изузетно успешно сарађивали и студенти основних и мастер академских студија (Маша Петровић, Ивана Нешовановић, Владимир Пејчиновић, Јана Бабић, Наталија Лукић, Василије Којић и Милица Поклопић). На изванредан начин, тиме је радионица „Шта (ни)је књижевност?“ постала једна од активности у оквиру Иницијативе, добивши нови креативни подстицај услед укључивања млађих колега у припремање наставних садржаја и планирање наставних ситуација за рад са полазницима радионице.

Желели бисмо да подвучемо кључну и активну улогу студената Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима, који су основали Студентски огранак Иницијативе „Разговори са Катедром“. У протеклој академској години са радом у оквиру Иницијативе отпочела су три студентска клуба: Клуб за савремену теорију, Клуб поезије и Филозофски клуб. У клубовима учествују колегинице и колеге са свих нивоа студија, неретко и са других катедара и факултета, а та врста међугенерациске кохезије и академског заједништва јесте и била један од основних циљева Иницијативе. На основу извештаја студентских клубова у прилогу и активног учешћа студената у свим досадашњим програмима, можемо закључити да је овај циљ успешно остварен. Можда и највећи успех Иницијативе „Разговори са Катедром“ састоји се у обнављању старих и обликовању нових традиција студентског живота за генерације које долазе.

Бранко Вранеш
Милан Вурдеља
Александра Ивановић

Клуб за савремену теорију

У оквиру Иницијативе „Разговори с Катедром“ која је покренута од стране Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима Филолошког факултета Универзитета у Београду, организован је низ сусрета посвећених читању текуће и у стручној јавности неретко мање познате теоријске литературе. Оснивање клуба подржано је испред

Иницијативе од стране доц. др Бранка Вранеша, док су радом Клуба руководили Јована Сувајдић и Урош Ђурковић, докторанди српске књижевности на Филолошком факултету Универзитета у Београду, запослени као истраживачи у Институту за српску културу Приштина – Лепосавић.

Први, уводни састанак, на коме су представљене основне идеје Клуба и могућности његовог развоја, одржан је 18. октобра 2022. године. Од самог почетка Клуб за савремену теорију одређен је као подухват чији је циљ не само проширивање (књижевно)теоријских знања, односно, неговање критичког мишљења и интерпретативне проницљивости, већ и драгоцено повезивање, где се на популаран, али утемељен начин представљају вишеструко изазовни концепти различитих теоријских дисциплина у оквиру (најчешће) хуманистике. Уз то, важно је истаћи да је још од првог састанка састав учесника у раду Клуба изузетно разноврстан и креће се од студената, постдипломаца и професора Филолошког факултета до колега из других области: историје, антропологије, новинарства, драмских уметности, али и машинства, медицине и физике. Овакав састав чланова обликује и ток сусрета, јер свако у односу на сопствене светоназоре и различите образовне профиле може дати допринос расветљавању теоријских изазова. Отуда су два основна начела Клуба мултидисциплинарност и теоријски плурализам. Другим речима, основну методологију Клуба представља укрштање различитих перспектива у коме се ниједној теорији не даје предност у односу на другу јер главни задатак Клуба није наметање или хијерархијско вредновање дисциплина, већ истраживање, изнајажење нових паралела, подстицање слободног разговора о теоријским питањима. Сходно томе, теме којима су састанци Клуба посвећени биле су крајње разнолике, међутим, неретко изненађујуће повезане. Настанак Клуба и начин његовог рада били су инспирисани и искуством похађања курсева Савремена књижевна теорија 1 и Савремена књижевна теорија 2 код проф. др Предрага Бребановића, на Катедри за општу књижевност и теорију књижевности Филолошког факултета Универзитета у Београду.

На првом састанку установила се и динамика рада. Планирано је да се чланови Клуба, али и сви заинтересовани, с обзиром на то да су састанци увек отворени за јавност, састају оквирно на сваке три недеље и дискутују о два одабрана теоријска текста. Препоручено је, иако то није обавезно, да текстови буду повезани с књижевношћу, као и да, по потреби, буду преведени на српски језик. Сваки састанак би имао свог излагача који би, након сажете уводне контекстуализације и оквирног приказивања одабраних текстова, покренуо разговор. Разговор је кључни елемент сваког

састанка и учесници се изнова подстичу да активно учествују у њему. На крају сваког сусрета се дискутује о теми наредног излагања.

Циклус сусрета са читањима отвара 15. новембра 2022. године Јована Сувајдић излагањем о природној наратологији. За овај сусрет одабран је одломак из књиге Монике Флудерник (Monika Fludernik) *Ка „природној” наратологији* [Towards a ‘Natural’ Narratology], посебно преведен за потребе разговора, као и текст Адријане Марчетић „Посткласична наратологија: колико је природна *природна наратологија*”. Кроз динамичну дискусију у којој је било присутно и неслагање с идејама изнетим у текстовима, показало се умеће излагача: Јована Сувајдић је успела да врло сложене појмове *фикционалног, искуственог и наративног* кроз проблематизацију приближи члановима Клуба. Размена мишљења је била врло подстицајна јер је покренута тема статуса наратологије као теоријског модела, али и, још шире, улоге теорије у формирању искуства.

На следећем сусрету организованом 29. новембра 2022. године, говорило се о књижевној географији. Излагач, Урош Ђурковић, истакао је монографију Шејле Хоунс (Sheila Hones) *Књижевна географија* [Literary Geography], објављену 2022. године, као и књигу Ји-Фу Туана (Yi-Fu Tuan) *Простор и место: перспективе искуства* [Space and Place: The Perspective of Experience], као једну од најпознатијих студија из поља *хуманистичке географије*. Током састанка се, кроз уводни део и одабране одломке из књиге Шејле Хоунс (који су били преведени за потребе састанка) дискутовало о дефиницији, примени и могућим исходима књижевне географије, као и о разликама у односу на, на пример, студије простора Роберта Талија (Robert Tally). Као једно од кључних питања издвојио се нестални, трансдисциплинарни статус књижевне географије – док Шејла Хоунс даје предност географском аспекту теорије, Талију је ближа књижевност. Наведена питања била су, потом, повезана с Туановом дихотомијом *простора и места*, у којој би простор био неименована, још нефиксирана, физичка категорија, док је место његова наративизирана форма. Због тога свако именовање може да буде сагледавано и као књижевна категорија.

Наратолошким темама Клуб се вратио на следећем састанку, 20. децембра 2022. године, када се говорило о афективној наратологији, односно, осећањима као изузетно важном чиниоцу интерпретације. Одабрани су прилози српских проучавалаца: одломци из студије *Наративни сентименти* Недељке Бјелановић, објављене 2022. године, и из докторске дисертације Немање Јовановића *Поетика емоционалног одговора у књижевности*. Јована Сувајдић, која је и овог пута руководила састанком, успела је да ужетеоријска питања повеже с проблематиком рецепције књижевних

дела – питањем у ком су се многи учесници састанка пронашли. Реч је о пренебрегавању емоционалне компоненте у доживљају књижевног дела науштрб онога што је аналитичко, под изговором да је такав приступ „научнији”. Ипак, питање да ли је такав стриктно аналитички приступ оно што је за саму књижевност пресудно, остаје отворено.

Први састанак у 2023. години одржан је 21. фебруара, када је Сергеј Аврамов, докторанд српског језика и студент основних студија етнологије и антропологије, држао презентацију о Божићу у контексту етнолингвистике. За сусрет су били препоручени одломци из књиге Никите Иљича Толстоја (Никита Иљич Толстой) *Језик словенске културе*, као и текст Људмиле Виноградове (Людмила Виноградова) и Светлане Толстој (Светлана Толстая) „Ритуални позиви митолошких ликова на божићну вечеру: структура текста” [Ритуалные приглашения мифологических персонажей на рождественский ужин: структура текста]. Овај изузетно садржајан сусрет био је обележен не само пажљивим излагањем о утемељењу и границама етнолингвистике него и – што је учесницима у разговору било посебно занимљиво – искуством теренског истраживања, које и потврђује и оповргава теоријска предубеђења. Током излагања су се на више места успостављале паралеле између етнолингвистике и књижевне географије, чак су пронађене сличности и с наратологијом, посебно у односу на претходно покренуте разговоре о сфери искуствености. Иако етнолингвистика није у ужем смислу савремена теорија, невелик број етнолингвистичких истраживања у српској науци може представљати добар повод да се о њој промисли из нових углова, обогаћених како проучавалачким наслеђем, тако и текућим перспективама.

Дух антрополошких читања наставио се 14. марта 2023. године излагањем Невене Петковић, студенткиње докторских студија етнологије и антропологије на Филозофском факултету у Београду, о политичкој антропологији. За ову прилику одабрани су: текст Гордане Ђерић „О чему говоримо када ћутимо и о чему ћутимо када говоримо: полазне претпоставке за антропологију ћутања о најближој прошлости”, одломци из књиге Тодора Куљића *Култура сећања: теоријска објашњења употребе прошлости*, као и делови рада Лоренса Кирмајера (Laurence Kirmayer) „Пејзажи сећања: траума, наратив и измештеност” [Landscapes of Memory: Trauma, Narrative, and Dissociation]. Покренута су изузетно подстицајна, па и провокативна питања која се тичу политика сећања, трауме и пракси ћутања (и прећуткивања) у контексту антропологије. Разговор је, и поред нешто мањег броја присутних, био изузетно подстицајан, а Невена Петковић је поједине теме приближила публици и кроз низ упечатљивих

визуелних прилога. Осим разговору о самим текстовима, доста пажње је посвећено и утемељењу етнологије, односно, антропологије као науке, што је било изузетно корисно колегама који долазе из других дисциплина.

Талас антрополошких читања у оквиру Клуба заокружује се састанком организованим 3. априла 2023. године на Филозофском факултету у Београду. Тема сусрета је била сагледавање простора у антропологији и књижевности. Овај „излет” Клуба за савремену теорију у просторије другог факултета остварен је у сарадњи с Клубом студената етнологије и антропологије и, сходно духу укрштаја дисциплина, имао је два излагача: Александру Батинић, студенткињу докторских студија српске књижевности на Филолошком факултету која припрема докторску тезу о представљању простора код Иве Андрића, која је говорила о симболизацији и обликовању простора из угла књижевности, док је Невена Петковић говорила о могућностима проучавања простора из угла антропологије. Овај сусрет се разликовао у односу на претходне и по томе што се није заступала једна, конкретна теорија, већ је договорена тема била првенствено оквир за разговор који је могао да има непредвиђиве увиде и размере. Као основа за могући разговор одабрана су одломци из књиге *Динамика простора, кретање места. Студије из геокултуралне наратологије* Корнелије Фараго и делови утицајне студије Марка Ожеа (Marc Augé) *Неместа: увод у антропологију надмодерности* [Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité]. Интердисциплинарни сусрет показао је сродности између погледа који могу да буду још развијенији, али, пре свега, вољу млађих проучавалаца да холистички сагледавају истраживачке изазове.

Ипак, у контексту интердисциплинарног дијалога, додатан интелектуални изазов представља проучавање могућих повезаности између књижевности и природних наука. На њега је сјајно одговорио Стефан Стојку, истраживач сарадник Института за физику у Београду и излагач на састанку Клуба 25. априла 2023. године. Тема излагања била је повезаност математике, физике и књижевности, а текстови одабрани за ту прилику били су одломци из књиге Соломона Маркуса (Solomon Marcus) *Математичка поетика* [Poetica matematică], студије Гиљерма Мартинеза (Guillermo Martínez) о Борхесу и математици [Borges y la matemática], као и рад Ђованија Вигналеа (Giovanni Vignale) „Физика и фикција” [Physics and Fiction]. Наведена литература, уз фасцинантан експозе излагача, изазвала је крајње инспиративан разговор, у ком су се могле сазнати најновије појединости везане за открића квантне физике, затим, каква је

улога математичких парадокса у књижевности, и која је разлика између структуре поетског језика и структуре научног језика.

Последње излагање Клуба за савремену теорију, одржано 31. маја 2023. године у просторијама организације Алумни Филолошког факултета, било је посвећено когнитивној поетици. Ову изузетно подстицајну теоријску парадигму представила је др Ирена Плаовић, асистенткиња на предметима посвећеним средњовековној књижевности на Катедри за српску књижевност са јужнословенским књижевностима Филолошког факултета Универзитета у Београду, која је истакла два текста: одломак из књиге *Књижевни ум* [The Literary Mind] Марка Гарнера (Mark Turner), као и делове студије Рувена Цура (Reuven Tsur) *Поетске конвенције као когнитивни фосили* [Poetic Conventions as Cognitive Fossils]. Надахнутим излагањем Ирена Плаовић је покренула низ коментара који су се тицали странпутица херменеутике, статуса реторике у контексту стратегија интерпретације, као и разлика у поимању времена у средњем веку и савременом добу.

Планирано је да Клуб настави с радом у академској 2023/2024. години истом динамиком и с истим циљевима. У току је оснивање заједничке библиотеке Клуба за савремену теорију, а за наредну годину предвиђа се и повезивање Клуба с другим високошколским установама и истраживачким центрима, као и онлајн учешће гостујућих излагача – истраживача и научника из Србије и иностранства.

Урош Ђурковић
Јована Сувајцић

Клуб поезије „Научите пјесан”

Студентски Клуб поезије „Научите пјесан” основан је академске 2022/2023. године у оквиру Иницијативе „Разговори са Катедром” на Катедри за српску књижевност са јужнословенским књижевностима. Састанци Клуба, којим у сарадњи са осталим члановима руководи Константин Ађанин, одржавају се једном седмично. Циљ је „научити пјесан”, односно оформити методолошки адекватне ставове о поетици српског песништва.

У првим својим заседањима Клуб поезије изашао је са неколико тема. Оне су се, опште узев, тицале дефиниције и статуса (савременог) песништва. Посматрана је песма „Малена Бањска” Милене Марковић и остварења других савремених песника. Отворило се питање традиције и индивидуалног талента (у елиотовском смислу) у савременој поезији, Дис-

кутовало се о томе шта одређује „добру”, а шта „лошу” поезију. Разматрана је употреба жаргона и опсценог говора, оправданост и неоправданост, тј. адекватност и неадекватност ласцивног песничког израза.

На другом тематском полу дискутовало се о статусу духовне поезије. Анализа је спроведана на корпусу песама митрополита Амфилохија Радовића. Разграничено је који поетички моменти одвајају духовну поезију црквене провенијенције од духовне поезије чисто литерарног предзнака. Проблематизовано је питање може ли религиозно-духовна поезија опстати као аутономан жанр у оквиру савременог песништва.

Посебан састанак посвећен је историјату јављања слободног стиха у књижевности од библијског версета, преко Волта Витмена до Ивана В. Лалића и савремене поезије. У вези са поделом на слободни и везани стих покушао се изнаћи нови појам да опише начин версификацијског устројства данашње поезије. Читане су песме Војислава Деспотова. Говорило се о литерарној вредности рокенрол музике као субкултуре и утицају музике на поезију. Од компаративног значаја су биле песме Боба Дилана и Џонија Штулића.

Уз међусобно уважавање потенцијалних поетичких квалитета и недостатака, колеге бруцоши, афирмишући културу дијалога, излагали су о врлинама и манама своје поезије као дела савременог песништва. Нарочито интересовање усмерено је ка тематизовању и употреби баналних, тривијалних, нискомиметских речи, хипокористика и сл. Од њихове ваљаности, између осталог, зависи и успелост песме. Сагледаване су песме „Детињство” Оскара Давича, „Прва песма човекова” Бранислава Петровића, „На вест о мајчиној смрти” Бошка Сувајџића и „Проклето женско” Марије Вујошевић.

У последњим данима клупских сесија, на предлог колега, рецитована је поезија добитника Нобелове награде за књижевност Луиз Глик и Шејмуса Хинија. У идућој години наставићемо са тумачењем и уважавањем песама колега-учесника, као и са праћењем актуелних песничких дешавања. Акценат бисмо ставили, као и минуле године, на дијалог и на гостовања савремених песника. На тај начин колеге би добиле прилику да учествују у савременој књижевности и да чују меродаван суд о својим песмама од искуснијих стваралаца.

Нарочито бисмо желели да подвучемо лепу сарадњу са осталим студентским клубовима при нашем Факултету, који су основани у оквиру Иницијативе „Разговори са Катедром”.

Константин Ађанин
Вук Жикић

Филозофски клуб

Филозофски клуб на трећој години студија основали су студенти уписани 2019/2020. академске године на смер Српска књижевност и језика са компаратистиком, као део генерације која је прве две године наставу имала поглавито у хибридном или онлајн режиму. Такве околности, у којима је било тешко очувати друштвене аспекте студентског живота, код одређеног дела студената су изродиле потребу за сталним и сигурним простором у коме ће моћи да дискутују о разнородним темама, питањима и проблемима који их интересују. Препознат у оквиру иницијативе „Разговори с Катедром” на Катедри за српску књижевност са јужнословенским књижевностима, Филозофски клуб је добио и физички простор и термин за одржавање састанака на факултету, што је подстакло осниваче и чланове да током целе школске године редовно организују јавне састанке.

Одредница „филозофски” постоји као широк и никако ограничавајући оквир у који стају различите духовне дисциплине и мислиоци који су инспирисали чланове да одабирају и тумаче њихове текстове. Први састанак, којем су присуствовали и млађи професори Катедре, отворен је расправом о два теоријска текста: „Крај уметности” (Х. Г. Гадамер) и „Уметнички поступак” (М. Дишан). Тиме је трасиран читалачки пут чланова Клуба, пређен од јесени до пролећа, на ком је питање статуса уметности у савременом добу готово увек било у главном или споредном фокусу. Уследили су јесењи и зимски састанци на којима су неки од чланова клуба представљали своја лична истраживања и преокупације у вези са конкретним текстовима, ауторима и концептима: Тамара Бабић је говорила о Хајдегеровом виђењу улоге поезије у свету, Теодора Новаковић је тумачила везу естетског, етичког и естетичког код Кјеркегора, Ива Хаднаћ се бавила питањем смеха код Бергсона, док је Петар Такић водио два састанка помног читања и тумачења фрагмената из студије *Теорија романа* Ђерђа Лукача. Треба напоменути да су сви чланови, без обзира на то да ли су имали своје излагање, редовно и плодно учествовали у разговору. Једном састанку је, на позив чланова, присуствовао и др Бранко Вранеш. Пролећно и летње време инспирисало је чланове да осмисле и организују нешто слободније дискусије о питањима савремене културе. Чланови су се, подстакнути препоруком Алексе Дрофаника, упознали с радом Сузан Зонтаг, расправљајући о њеном тексту о култури кемпа. Затим је организована веома подстицајна дискусија о друштвеним импликацијама теорија рода, којој су присуствовали студенти других факултета. На састанку одржаном након те дискусије, учесници су организовали заједнички ин-

телектуални експеримент, решавајући чувену Ф-скалу Т. Адорна, након чега су међусобно поредили резултате с претходно изнетим ставовима о осетљивим друштвеним питањима. Последњи састанци одржани су у знаку филмске уметности. Прво су, према идеји Марка Добросављевића, чланови пре састанка погледали два филма који важе за култне (*Прозор у дворциште* А. Хичкока и *Национална класа* Горана Марковића), након чега су расправљали о елементима популарне и комерцијалне културе у њима, те односу масовне и високе уметности. Наредни, и последњи званични састанак, одржан је поводом дискусије о тексту Р. Барта „Писмо Антонионију”. Убрзо након тога, неколико чланова се окупило да погледа филм *Црвена пустиња* М. Антонионија, који се нашао на летњем програму Југословенске кинотеке, да би потом дискутовали о могућим погледима на Антонионијеву и филмску уметност уопште.

Чланови клуба су током лета одржали састанак на ком су разматрали план, програм и могуће начине рада у наредној школској години. Усагласили су се да ће динамика састајања остати иста, о чему ће, као и до сада, сви заинтересовани студенти и будући чланови бити обавештавани путем друштвених мрежа.

Тамара Бабић
Ања Давидовић
Алекса Дрофаник

Клуб за савремену теорију

У оквиру Иницијативе „Разговори с Катедром” која је покренута од стране Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима Филолошког факултета Универзитета у Београду, организован је низ сусрета посвећених читању текуће и у стручној јавности неретко мање познате теоријске литературе. Оснивање клуба подржано је испред Иницијативе од стране доц. др Бранка Вранеша, док су радом Клуба руководили Јована Сувајцић и Урош Ђурковић, докторанди српске књижевности на Филолошком факултету Универзитета у Београду, запослени као истраживачи у Институту за српску културу Приштина – Лепосавић.

Први, уводни састанак, на коме су представљене основне идеје Клуба и могућности његовог развоја, одржан је 18. октобра 2022. године. Од самог почетка Клуб за савремену теорију одређен је као подухват чији је циљ не само проширивање (књижевно)теоријских знања, односно, неговање критичког мишљења и интерпретативне проицљивости, већ и драгоце-

но повезивање, где се на популаран, али утемељен начин представљају вишеструко изазовни концепти различитих теоријских дисциплина у оквиру (најчешће) хуманистике. Уз то, важно је истаћи да је још од првог састанка састав учесника у раду Клуба изузетно разноврстан и креће се од студената, постдипломаца и професора Филолошког факултета до колега из других области: историје, антропологије, новинарства, драмских уметности, али и машинства, медицине и физике. Овакав састав чланова обликује и ток сусрета, јер свако у односу на сопствене светоназоре и различите образовне профиле може дати допринос расветљавању теоријских изазова. Отуда су два основна начела Клуба мултидисциплинарност и теоријски плурализам. Другим речима, основну методологију Клуба представља укрштање различитих перспектива у коме се ниједној теорији не даје предност у односу на другу јер главни задатак Клуба није наметање или хијерархијско вредновање дисциплина, већ истраживање, изналагање нових паралела, подстицање слободног разговора о теоријским питањима. Сходно томе, теме којима су састанци Клуба посвећени биле су крајње разнолике, међутим, неретко изненађујуће повезане. Настанак Клуба и начин његовог рада били су инспирисани и искуством похађања курсева Савремена књижевна теорија 1 и Савремена књижевна теорија 2 код проф. др Предрага Бребановића, на Катедри за општу књижевност и теорију књижевности Филолошког факултета Универзитета у Београду.

На првом састанку установила се и динамика рада. Планирано је да се чланови Клуба, али и сви заинтересовани, с обзиром на то да су састанци увек отворени за јавност, састају оквирно на сваке три недеље и дискутују о два одабрана теоријска текста. Препоручено је, иако то није обавезно, да текстови буду повезани с књижевношћу, као и да, по потреби, буду преведени на српски језик. Сваки састанак би имао свог излагача који би, након сажете уводне контекстуализације и оквирног приказивања одабраних текстова, покренуо разговор. Разговор је кључни елемент сваког састанка и учесници се изнова подстичу да активно учествују у њему. На крају сваког сусрета се дискутује о теми наредног излагања.

Циклус сусрета са читањима отвара 15. новембра 2022. године Јована Сувајцић излагањем о природној наратологији. За овај сусрет одабран је одломак из књиге Монике Флудерник (Monika Fludernik) *Ка „природној” наратологији* [Towards a ‘Natural’ Narratology], посебно преведен за потребе разговора, као и текст Адријане Марчетић „Посткласична наратологија: колико је природна *природна наратологија*”. Кроз динамичну дискусију у којој је било присутно и неслагање с идејама изнетим у текстовима, показало се умеће излагача: Јована Сувајцић је успела да врло сложене

појмове *фикционалног, искуственог и наративног* кроз проблематизацију приближи члановима Клуба. Размена мишљења је била врло подстицајна јер је покренута тема статуса наратологије као теоријског модела, али и, још шире, улоге теорије у формирању искуства.

На следећем сусрету организованом 29. новембра 2022. године, говорило се о књижевној географији. Излагач, Урош Ђурковић, истакао је монографију Шејле Хоунс (Sheila Hones) *Књижевна географија* [Literary Geography], објављену 2022. године, као и књигу Ји-Фу Туана (Yi-Fu Tuan) *Простор и место: перспективе искуства* [Space and Place: The Perspective of Experience], као једну од најпознатијих студија из поља *хуманистичке географије*. Током састанка се, кроз уводни део и одабране одломке из књиге Шејле Хоунс (који су били преведени за потребе састанка) дискутовало о дефиницији, примени и могућим исходима књижевне географије, као и о разликама у односу на, на пример, студије простора Роберта Талија (Robert Tally). Као једно од кључних питања издвојио се нестални, трансдисциплинарни статус књижевне географије – док Шејла Хоунс даје предност географском аспекту теорије, Талију је ближа књижевност. Наведена питања била су, потом, повезана с Туановом дихотомијом *простора и места*, у којој би простор био неименована, још нефиксирана, физичка категорија, док је место његова наративизована форма. Због тога свако именовање може да буде сагледавано и као књижевна категорија.

Наратолошким темама Клуб се вратио на следећем састанку, 20. децембра 2022. године, када се говорило о афективној наратологији, односно, осећањима као изузетно важном чиниоцу интерпретације. Одабрани су прилози српских проучавалаца: одломци из студије *Наративни сентименти* Недељке Бјелановић, објављене 2022. године, и из докторске дисертације Немање Јовановића *Поетика емоционалног одговора у књижевности*. Јована Сувајцић, која је и овог пута руководила састанком, успела је да ужетеоријска питања повеже с проблематиком рецепције књижевних дела – питањем у ком су се многи учесници састанка пронашли. Реч је о пренебрегавању емоционалне компоненте у доживљају књижевног дела науштрб онога што је аналитичко, под изговором да је такав приступ „научнији”. Ипак, питање да ли је такав стриктно аналитички приступ оно што је за саму књижевност пресудно, остаје отворено.

Први састанак у 2023. години одржан је 21. фебруара, када је Сергеј Аврамов, докторанд српског језика и студент основних студија етнологије и антропологије, држао презентацију о Божићу у контексту етнолингвистике. За сусрет су били препоручени одломци из књиге Никите Иљича Толстоја (Никита Иљич Толстой) *Језик словенске културе*, као и текст

Људмиле Виноградове (Людмила Виноградова) и Светлане Толстој (Светлана Толстая) „Ритуални позиви митолошких ликова на божићну вечеру: структура текста” [Ритуальные приглашения мифологических персонажей на рождественский ужин: структура текста]. Овај изузетно садржајан сусрет био је обележен не само пажљивим излагањем о утемељењу и границама етнолингвистике него и – што је учесницима у разговору било посебно занимљиво – искуством теренског истраживања, које и потврђује и оповргава теоријска предубеђења. Током излагања су се на више места успостављале паралеле између етнолингвистике и књижевне географије, чак су пронађене сличности и с наратологијом, посебно у односу на претходно покренуте разговоре о сфери искуствености. Иако етнолингвистика није у ужем смислу савремена теорија, невелик број етнолингвистичких истраживања у српској науци може представљати добар повод да се о њој промисли из нових углова, обогаћених како проучавалачким наслеђем, тако и текућим перспективама.

Дух антрополошких читања наставио се 14. марта 2023. године излагањем Невене Петковић, студенткиње докторских студија етнологије и антропологије на Филозофском факултету у Београду, о политичкој антропологији. За ову прилику одабрани су: текст Гордане Ђерић „О чему говоримо када ћутимо и о чему ћутимо када говоримо: полазне претпоставке за антропологију ћутања о најближој прошлости”, одломци из књиге Тодора Куљића *Култура сећања: теоријска објашњења употребе прошлости*, као и делови рада Лоренса Кирмајера (Laurence Kirmayer) „Пејзажи сећања: траума, наратив и измештеност” [Landscapes of Memory: Trauma, Narrative, and Dissociation]. Покренута су изузетно подстицајна, па и провокативна питања која се тичу политика сећања, трауме и пракси ћутања (и прећуткивања) у контексту антропологије. Разговор је, и поред нешто мањег броја присутних, био изузетно подстицајан, а Невена Петковић је поједине теме приближила публици и кроз низ упечатљивих визуелних прилога. Осим разговору о самим текстовима, доста пажње је посвећено и утемељењу етнологије, односно, антропологије као науке, што је било изузетно корисно колегама који долазе из других дисциплина.

Талас антрополошких читања у оквиру Клуба заокружује се састанком организованим 3. априла 2023. године на Филозофском факултету у Београду. Тема сусрета је била сагледавање простора у антропологији и књижевности. Овај „излет” Клуба за савремену теорију у просторије другог факултета остварен је у сарадњи с Клубом студената етнологије и антропологије и, сходно духу укрштаја дисциплина, имао је два излагача: Александру Батинић, студенткињу докторских студија српске

књижевности на Филолошком факултету која припрема докторску тезу о представљању простора код Иве Андрића, која је говорила о симболизацији и обликовању простора из угла књижевности, док је Невена Петковић говорила о могућностима проучавања простора из угла антропологије. Овај сусрет се разликовао у односу на претходне и по томе што се није заступала једна, конкретна теорија, већ је договорена тема била првенствено оквир за разговор који је могао да има непредвиљиве увиде и размере. Као основа за могући разговор одабрана су одломци из књиге *Динамика простора, кретање места. Студије из геокултуралне наратологије* Корнелије Фараго и делови утицајне студије Марка Ожеа (Marc Augé) *Неместа: увод у антропологију надмодерности* [Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité]. Интердисциплинарни сусрет показао је сродности између погледа који могу да буду још развијенији, али, пре свега, вољу млађих проучавалаца да холистички сагледавају истраживачке изазове.

Ипак, у контексту интердисциплинарног дијалога, додатан интелектуални изазов представља проучавање могућих повезаности између књижевности и природних наука. На њега је сјајно одговорио Стефан Стојку, истраживач сарадник Института за физику у Београду и излагач на састанку Клуба 25. априла 2023. године. Тема излагања била је повезаност математике, физике и књижевности, а текстови одабрани за ту прилику били су одломци из књиге Соломона Маркуса (Solomon Marcus) *Математичка поетика* [Poetica mathematică], студије Гиљерма Мартинеза (Guillermo Martínez) о Борхесу и математици [Borges y la matemática], као и рад Ђованија Вигналеа (Giovanni Vignale) „Физика и фикција” [Physics and Fiction]. Наведена литература, уз фасцинантан експозе излагача, изазвала је крајње инспиративан разговор, у ком су се могле сазнати најновије појединости везане за открића квантне физике, затим, каква је улога математичких парадокса у књижевности, и која је разлика између структуре поетског језика и структуре научног језика.

Последње излагање Клуба за савремену теорију, одржано 31. маја 2023. године у просторијама организације Алумни Филолошког факултета, било је посвећено когнитивној поетици. Ову изузетно подстицајну теоријску парадигму представила је др Ирена Плаовић, асистенткиња на предметима посвећеним средњовековној књижевности на Катедри за српску књижевност са јужнословенским књижевностима Филолошког факултета Универзитета у Београду, која је истакла два текста: одломак из књиге *Књижевни ум* [The Literary Mind] Марка Гарнера (Mark Turner), као и делове студије Рувена Цура (Reuven Tsur) *Поетске конвенције као*

когнитивни фосили [Poetic Conventions as Cognitive Fossils]. Надахнутим излагањем Ирена Плаовић је покренула низ коментара који су се тицали странпутица херменеутике, статуса реторике у контексту стратегија интерпретације, као и разлика у поимању времена у средњем веку и савременом добу.

Планирано је да Клуб настави с радом у академској 2023/2024. години истом динамиком и с истим циљевима. У току је оснивање заједничке библиотеке Клуба за савремену теорију, а за наредну годину предвиђа се и повезивање Клуба с другим високошколским установама и истраживачким центрима, као и онлајн учешће гостујућих излагача – истраживача и научника из Србије и иностранства.

Урош Ђурковић
Јована Сувајцић

УПУТСТВО ЗА ПРИПРЕМУ РУКОПИСА

Поштована колегинице / Поштовани колега,

Редакција Годишњака Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима нада се да ћете прихватити следећа упутства за припрему рукописа и на тај начин нам помоћи да задовољимо критеријуме за библиометријску обраду часописа Министарства науке Републике Србије. Унапред Вам захваљујемо на разумевању и сарадњи!

Рад прекуцати на писму на којем желите да буде објављен, тако што ћете изабрати одговарајућу тастатуру (Serbian Cyrilic или Serbian Latin) и фонт Times New Roman, величине 12, проред 1,5; лево поравнање, сем ако за поједине делове није другачије назначено. Уколико користите специјалне знаке, молимо Вас да нас обавестите о типу нестандардног фонта који сте користили.

Композиција рада

1. Име аутора: У горњем левом углу наводе се име(на) аутора, средње слово и презиме(на). Име и презиме домаћих аутора увек се исписује у оригиналном облику (ако се пише латиницом – са српским дијакритичким знаковима), независно од језика рада.

2. Назив установе аутора (афилијација): Непосредно након имена и презимена наводи се пун (званични) назив и седиште установе у којој је аутор запослен. У сложеним организацијама наводи се укупна хијерархија, као нпр.: Марко М. Марковић, Универзитет у Београду, Филолошки факултет.

3. Контакт подаци: Адресу или електронску адресу аутор ставља у напомену при дну прве странице чланка, која је звездицом везана за пре- зиме аутора. Ако је аутора више, даје се само адреса првог аутора. Назив и број пројекта, односно назив програма у оквиру кога је чланак настао, као и назив институције која је финансирала пројекат или програм наводи се у посебној напомени, која је двема звездицама везана за назив установе у којој је аутор запослен.

4. Сажетак: Испод наслова, са једним редом размака, до 200 речи.

5. Кључне речи: Испод сажетка, до 10 речи. Кључне речи дају се на оном језику на којем је написан рад.

6. Текст рада: испод кључних речи, са једним редом размака.

7. Листа референци (литература): Цитирана литература обухвата по правилу библиографске изворе (чланке, монографије и сл.) и даје се искључиво у засебном одељку чланка, у виду листе референци.

8. Резиме на страном језику (енглеском, руском, немачком или француском): Испод списка коришћене литературе. Уколико немате превод резимеа, можете га оставити на српском језику, а редакција ће обезбедити његово превођење.

9. Кључне речи на страном језику: Испод резимеа

Навођење (цитирање) у тексту

Начин позивања на изворе у оквиру чланка мора бити консеквентан од почетка до краја текста. Захтева се MLA систем цитирања:

... (Бошковић 1978: 47–51).../ (в. Бошковић 1978: 47–51).../ (уп. Бошко- вић 2001:47–51).../ Р. Бошковић (1978: 47–51) сматра да...

Навођење извора у списку литературе

а) за књигу:

Јакобсон 1978: Роман Јакобсон, Огледи из поетике. Београд: Просвета.

б) за чланак:

Јовановић 2000: Александар Јовановић, Особености новијег српског песништва, Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. 59, св. 3, 2011, 623–639.

в) за прилог у зборнику:

Чутура 2009: Илија Чутура, Употреба прилошких израза са именицом у пренесеном значењу, у: М. Ковачевић (ред.), Српски језик, књижевност, уметност, књ. 1, Српски језик у употреби. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 277–288.

г) за радове штампане латиницом:

Симеон 1969: Rikard Simeon, *Enciklopedijski rječnik lingvističkih naziva*. Zagreb: Matica hrvatska.

д) за радове на страном језику – латиницом:

Блумфилд 1970: Leonard Bloomfield, *Language*, 12. ed. London: University Books.

ђ) за радове на страном језику – ћирилицом:

Плотњикова 2000: Анна Плотникова, *Словари и народная культура*. Москва: Институт славяноведения РАН.

е) поступак цитирања докумената преузетих с Интернета:

Презиме, име аутора. Наслов књиге / Наслов текста / Наслов пери- одичне публикације. Име базе података. Датум преузимања.

Радове истог аутора објављене исте године диференцирати додајући а, б, с или а, б, в, нпр.: 2006а, 2006б ...

РЕЦЕНЗЕНТИ

1. проф. др Јован Делић, дописни члан САНУ
2. проф. др Љиљана Бањанин, Универзитет у Торину, Катедра за стране језике, књижевности и савремену културу
3. проф. др Весна Цидилко, Хумболтов Универзитет у Берлину, Институт за славистику и хунгарологију
4. проф. др Бошко Сувајић, Универзитет у Београду, Филолошки факултет
5. проф. др Љиљана Јухас Георгијевска, Универзитет у Београду, Филолошки факултет
6. проф. др Драгана Вукићевић, Универзитет у Београду, Филолошки факултет
7. проф. др Немања Радуловић, Универзитет у Београду, Филолошки факултет
8. проф. др Јелена Панић Мараш, Универзитет у Београду, Учитељски факултет
9. проф. др Јеленка Пандуревић, Универзитет у Бањој Луци, Филолошки факултет
10. др Владан Бајчета, виши научни сарадник, Институт за књижевност и уметност, Београд
11. доц. др Бранко Вранеш, Универзитет у Београду, Филолошки факултет
12. доц. др Наташа Станковић Шошо, Универзитет у Београду, Филолошки факултет

Рецензије су прихваћене и број је закључен 14. новембра 2023. године.

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.163

ГОДИШЊАК / Филолошки факултет
Универзитета у Београду. Катедра за српску
књижевност са јужнословенским
књижевностима ; одговорни уредник Радивоје
Микић. - Год. 1, бр. 1 (2005)- . -
Београд : Филолошки факултет Универзитета у
Београд, 2005- (Београд : Чигоја
штампа). - 24 cm

Годишње. - Варијанта наслова: Годишњак
Катедре за српску књижевност са
јужнословенским књижевностима
ISSN 1820-5305 = Годишњак - Филолошки
факултет у Београду. Катедра за српску
књижевност са јужнословенским
књижевностима
COBISS.SR-ID 120547596