



*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 Сувајдић (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 Валентина Тасић  
мср Бојана Антонић

*Графички дизајн*

Биљана Живојиновић

*Припрема*

Агенција „ЗНАК”, Београд

*Штампа*

Штампарија „МАБ”, Београд

Филолошки факултет Универзитета у Београду

# ГОДИШЊАК

Катедре за српску књижевност са  
јужнословенским књижевностима

Година XIX

Београд 2024.



## САДРЖАЈ

### Огледи и студије

Томислав Ж. Јовановић <i>Житије Краља Драгутина Данила Другог према препису попа Дмитра из 1526. године</i> .....	11
Кристина Г. Кљајић Представе инвалидности у роману <i>Чедомир Илић</i> Милутина Ускоковића .....	33
Адријана Д. Цветановић Проза Станислава Кракова: између фикције и мемоара ( <i>Ратни дневници, Наше последње победе</i> ).....	47
Маша Ј. Петровић Дијалог раног Андрића и Црњанског: компаративно читање романа <i>На сунчаној страни</i> и <i>Дневник о Чарнојевићу</i> .....	69
Милица Т. Ђесаревић Трагичност Фате Авдагине .....	89
Александра Р. Михајловић Логорска проза Милке Жицине: роман <i>Сама</i> .....	109
Бранислав М. Бајић <i>Проклета авлија</i> кроз призму еротолошког и квир читања.....	135
Лазар И. Бојичић Симулакрум и хиперреалност у <i>Проклетој авлији</i> .....	157
Бојана Д. Антонић Дубровник као интимни простор у збирци <i>Зград</i> Милана Милишића .....	171
Урош М. Ристановић У потрази за <i>тихим местима</i> Радета Танасијевића .....	189
Милица Ж. Јеленић Усмена традиција и фолклорна фантастика у романима Дејана Стојиљковића .....	207

Милица З. Живковић	
Наставна интерпретација приповетке „Први пут с оцем на јутрење” Лазе Лазаревића уз помоћ драмског метода.....	231

### Прилози

Наташа Б. Станковић Шошо	
Методика наставе књижевности и српског језика на Катедри за српску књижевност са јужнословенским књижевностима Филолошког факултета Универзитета у Београду.....	247

### Venturi

Невена С. Митровић	
(Д)оживљена земља: транспозиције концепта културног национализма у раним есејима Исидоре Секулић.....	263
Милица Д. Кузмановић	
Јединство супротности у контексту романа <i>Књига о Бламу</i> и <i>Капо</i> Александра Тишме.....	277
Момчило Д. Жунић	
Фантастичке алтернативе <i>Енциклопедије мртвих</i> .....	305

### Оцене и прикази

Горан М. Максимовић	
Тромплејска бића фикције.....	327
Томислав Ж. Јовановић	
Опис рукописа Цетињског манастира.....	331
Тамара М. Љујић	
Између значења и облика.....	335
Милица М. Кецојевић	
Војсковођа Мишић.....	343
Душица М. Мињовић	
Нова осмишљавања развоја ученичких вештина у настави књижевности.....	351

**Књижевни излог**

Валентина У. Тасић

Књижевни излог 2023. – Библиографија стручних ауторских  
монографија и приређених издања запослених на Катедри  
за српску књижевност са јужнословенским књижевностима  
за 2023. годину ..... 359

**Из живота Катедре**

Циклус <i>Ерос у српској књижевности</i> .....	379
Друга година Иницијативе „Разговори са Катедром”.....	385
Хорска трајања у музици стихова.....	393
Упутство за припрему рукописа.....	399





## Огледи и студије



УДК 821.163.41.09(0.032)  
821.163.41.09“1526“  
321.61:929 Драгутин  
<https://doi.org/10.18485/godisnjak.2024.19.1>

**Томислав Ж. Јовановић\***  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет

Оригинални научни рад  
Примљен: 14. 09. 2024.  
Прихваћен: 30. 10. 2024.

## ЖИТИЈЕ КРАЉА ДРАГУТИНА ДАНИЛА ДРУГОГ ПРЕМА ПРЕПISУ ПОПА ДМИТРА ИЗ 1526. ГОДИНЕ

У раду се говори о препису *Житија краља Драгутина*, насталог руком попа Дмитра у манастиру Сопоћанима 1526. године и који се данас налази у Збирци Александра Хилфердинга у Руској националној библиотеци у Санкт Петербургу под бројем 55. Реч је о препису који је заједно са *Житијем краљице Јелене* издвојен из Даниловог зборника и обједињен у ширу целину са Теодосијевим *Житијем Светог Саве* и *Похвалом Светом Симеону и Светом Сави*. Овај препис према издвојености из Зборника има сродност са још два друга зборника, једног из уништене старе збирке Народне библиотеке Србије број 21 и другог из Народне библиотеке „Свети Кирил и Методиј” број 267 (544) у Софији. У санктпетербуршком и у софијском препису *Житија краља Драгутина* на истом месту постоји механички прекид од једног листа, што упућује на неки ранији, али не заједнички предложак. Варијанта *Житија* из Сопоћанског зборника најближа је препису који се налази у Зборнику из 1553. године и његовом изводу из 1763. године. У додатку се доноси приређен текст *Житија* из Сопоћанског зборника.

**Кључне речи:** Данило Други, житије, краљ Драгутин, поп Дмитар, Сопоћани, текст.

---

\* tomjovan1@gmail.com

*Житија краља Драгутина* заузима посебно место у склопу Даниловог *Зборника краљева и архиепископа српских*. Написано да обухвати шири временски оквир у коме се говори најпре о владавини краља Уроша и потом самог краља Драгутина, оно није сачувано у преписима у целовитом облику. Временом је неко од Данилових следбеника издвојио из *Житија* део који се односи на краља Уроша и као преовлађујућу целину оставио делове који се односе на краља Драгутина, чији почетак тече од његове владавине. Такав неуобичајени почетак не може се очекивати у било ком владарском житију у коме се најпре излаже о ступању главног јунака на престо. Та композициона неочекиваност у овом случају очигледна је и она се потврђује почетним речима: „Овај благочастиви и христољубиви син њен [краљице Јелене] краљ Стефан, примивши престо оца својега, као што раније указасмо у овоме.” Истицање „ранијег указивања” односи се на издвојену садржину *Житија* која је претходила док је оно било целовито и у којој се излагало у извесној мери о краљу Драгутину до преузимања престола од свога оца. Ово житије налазимо сачувано најпре у оквиру целине *Зборника*, али и као издвојен препис.

До данас је познато дванаест преписа *Житија краља Драгутина*, од којих је сачувано једанаест. Они потичу из каснијих времена у односу на XIV век у коме је Данилов зборник добио коначан облик. Већина преписа налази се у саставу *Зборника* у оквиру следећих рукописа, уз чије наводе одређујемо условне скраћенице само за оне преписе који ће у овом раду бити предмет разматрања:

1. Б – Београд, Архив Српске академије наука и уметности, Оставштина Јована Томића, Историјска збирка, број 14509, настао у Милешеви 1553. године, 12а-27а.
2. Ба – Београд, Патријаршијска библиотека, број 45, преписан у Хиландару 1763. године, 106–226.
3. Београд, Патријаршијска библиотека, број 51, преписан у Хиландару 1780. године, 31а–73а.
4. Москва, Руска народна библиотека, Збирка рукописних књига грофа Николаја Петровича Румјанцева, број Ф.256 № 88, Пахомије Јовановић преписао га са преписа Ба у Сремским Карловцима 1824. године по наруџбини грофа Румјанцева, 106–226.
5. Праг, Народни музеј, број IX А 6, cod. А (Š), препис начинио 1831. године Павел Јозеф Шафарик на основу преписа Бб, 5а–13а.
6. Праг, Народни музеј, број IX А 6, cod. В (Š), преписао клирик богословске школе Осјечанин Григорије Јанковић за Павела Јозефа Шафарика 1829. године са преписа Ба, 106–226.

7. Варшава, Народна библиотека, број Акс.10780, из средине XVI века, настао на подручју Молдавије, некада био у Универзитетској библиотеци у Лавову, 9а–26б.
8. Манастир Сучевица у Румунији, број 17/421, из 1567. године, исписао монах Азарија на подручју Молдавије, 15а–34б.
9. Праг, Народни музеј, број IX А 6, cod. С (Š), преписао у Лавову руски семинариста Бјержецки за Павела Јозефа Шафарика са преписа В 1838/1839. године, 9а–26б.

Поред преписа *Житија* у оквиру *Зборника*, до данас се зна за три издвојена преписа овог дела:

1. СП – Санкт Петербург, Руска национална библиотека, Збирка Александра Гиљфердинга, Гиљф. 55, исписао поп Дмитар у манастиру Сопоћанима 1526. године, 193а–211а.
2. Бг – Београд, Народна библиотека, стара збирка, број 21, око средине XVI века, рукопис изгорео у немачком бомбардовању 6. априла 1941. године, 109а–128а.
3. Со – Софија, Народна библиотека „Свети Кирил и Методиј”, бр. 267 (544), крај XVI, или почетак XVII века, 31а–63а.

Као што се види, најстарији препис *Житија краља Драгутина* потиче из 1526. године и настао је из пера попа Дмитра у манастиру Сопоћанима, о чему сведочи његов запис на 2346 страници: Вѣ лѣтѡ жѣдѣ (7034 = 1526) сѣю книгѣ писѣ попь дмитрѣ съ п(о)веленнемъ(ѣ) нѣгѣмена г(ерман)ѣ вѣ манастирѣ сопоканѣхѣ. Цео зборник писан је на хартији српскословенским језиком, полууставним писмом и познат је у литератури као Сопоћански зборник. До 1827. године налазио се у херцеговачком манастиру Довољји одакле је однет у Петроград. Довољски јеромонах Пахомије забележио је на више страница по доњим маргинама запис 1827. године о невољама које су монаси трпели:

Снѣ книга Монастира Во херцеговинѣ. вѣ доволѣ вселеннаго храма успения Пресвятыя Б[огоро]д[и]ци и приснодѣвнѣ Марии таже Г(о)с(по)дѣ уготовѣ себѣ престолѣ на земли ѣго да человекѣски родѣ избежитѣ сот[в]ѣ пѣтлѣннѣи вражня в том[ѣ] ни ангг(е)ли постигнѣтѣ не воздогѣтѣ Писано Годиша рокѣ Г(оспо)дня сошествия 1827 м(ѣ)с(я)ца нѣлия 10 в манастирѣ доволском[ѣ] нѣдѣже почиваетѣ свѣяти Арсение Архнеп(н)скопѣ и чѣдотворѣцѣ Сербски таже к нѣдѣу с вѣрою приходѣщи Подписа снѣ Геромонах[ѣ] паходне манастира доволскаго святоуспенскаго Гѣзменѣ бивших[ѣ] у снѣ нѣшдна (Sic!) и прискорѣна времена тѣрецкаго наснѣия тогда Колашинци безаконци досаждаю с(вѣ)томѣ манастирѣ опвстоишиша сен манастирѣ азѣ со многомѣ скорѣнию пребивах[ѣ] вѣдѣ ради грѣх наших[ѣ].

*Житије* је до сада имало три издања. Најпре је Ђура Даничић приредио текст Даниловог зборника 1866. године на основу преписа Ба.

*Житије* се у издању налази на страницама 22–53 (Даничић 1866). Само уводни део *Житија* објавио је Љубомир Стојановић на основу преписа Бг (Стојановић 1923, 99–100). Ђорђе Трифуновић и Зорица Витић приредили су издање *Житија* према издвојеном препису Со (Трифуновић, Витић 1999, 117–141). Наше издање *Зборника* имало је за основу текст преписа Б и у оквиру њега *Житије краља Драгутина* (Јовановић 2003<sup>2</sup>, 51–120).

О препису СП први је проговорио Ватрослав Јагић још 1873. године сажето изложивши његов садржај (Јагић 1873, 18–21). Препис је затим дуго остао занемарен у научним интересовањима. Тек стотинак година касније аустријски слависта Станислав Хафнер (Stanislaus Hafner) укратко се осврнуо на овај препис уз превод на немачки језик житија српских краљева из Даниловог зборника (Hafner 1976, 39). Амерички слависта Гордон Лоренс Мак Даниел (Gordon Lawrence McDaniel) у докторској дисертацији *Животи српских краљева и архиепископа Данила II: историја и критика текста* (*The lives of the Serbian Kings and Archbishops by Danilo II: Textual History and Criticism*), одбрањеној 1980. године на Универзитету у Вашингтону, као и у другим радовима (Макданиел 1984, 42–52; McDaniel 1985, 177–181; Мак Данијел, Петровић 1988, 9–24; Мак Данијел 1989, 9–24; Мак Даниел 1991, 217–224), са више појединости проговорио је о овом препису. Дамњан Петровић изнео је додатна мишљења о истом препису (Петровић 1991, 203–209). Наша анализа преписа СП спроведена је у оквиру интегралног издања *Зборника* (Јовановић 2003<sup>1</sup>, Јовановић 2003<sup>2</sup>).

Препис *Житија краља Драгутина* из 1526. године има вишеструки значај. Већ самим тим што је исписано ван оквира *Зборника* оно се приближава преписима Бг и Со, који су се такође нашли издвојени из зборничке композиције. Појава да у преписима СП и Со на истом месту недостаје део текста величине једног листа показује да су они преписани са предложака који су већ имали такав недостатак. Неки разлози указују на то да оба преписа нису могла имати заједнички предложак. То се читује већ на почецима једног и другог преписа. Слажући се са свим другим преписима, осим са Со и Бг, препис СП почиње следећом реченицом: *ѿн бл(а)гоу(ѿ)т(и)вѣн и х(ри)столюбивн с(ы)нъ ен краљ стефанъ. прѣмши прѣстољ ѿ(тѣ)ца своего. такоже прѣдн оуказахомъ въ семъ. Уместо ове реченице Со и Бг уводе целину којом се обухвата шири поглед на ранију немањихку прошлост. Пошто су разлике између ова два преписа скоро занемарљиве, наводимо поменути део према Со:*

По еже докрѣ оубо и б(о)гоугодно житїе прѣпроводившъ въ земљнѣмъ семъ и маловѣрѣннѣмъ начелствѣ, с(в)е(т)опочившомъ г(о)с(под)и(но)у и прѣвообновителю и просвѣтителю сръбскыи земан. новомъ г(а)голю мѣроточнѣ, прѣп[р]о[д]о[в]номъ ѿ(тѣ)цѣ нашѣмъ сімѣонѣ неманѣ, изъоставити ѿт[ѣ]

чрѣслъ свонх[ь] наслѣд[ь]ники сот[ь]чѣствію своємъ. г(лаго)лю же стефана прѣвовѣнчан'наго краля, и влъкана великаго княза. и сот[ь]чѣствію бл(а)гоплод'но, и на мнозѣ распространити се лозѣ быс(ть), въ напрѣд[ь]ннее роды въ сот[ь]чѣствѣ ихъ. и по прѣеманію рсод[ь] прѣдрѣжати прѣстолю бл[а]дичѣствіа сръбскыи земли. стефанъ бо збо прѣвовѣнчан(ь)нын краля(ь); раждаеть с(ы)нове три. радослава. владислава, и оуроша, иже нареченъ быс(ть) храпавы краля. и съ оубо краля оурошь раждаеть съ подрѣжѣм[ь] св(он)и[ь] бл(а)женною еленю сего бл(а)гочѣствнаго краля стефана. О немъ же н(ы)ниа и понѣдхомъ се похвали б(о)гооурод'наго житіа сот[ь]чѣствію юности его и рожденіа съставити. и како прѣстолю сръбскыи земли въспрѣтъ и прѣдрѣжа крѣпко же и самодрѣжавно. потомъ же пакы како славъ мнра сего сот[ь]чѣствію, и прѣстолю бл[а]дичѣствіа оставявъ, къ покаанію вьседа(оур)шно притече. и на коньць своего житіа агг(е)лскын и б(о)ж(ь)ствнын чрнчѣскын образъ на се въспрѣтъ. къ вѣчнымъ сот[ь]чѣствію здешних[ь] прѣставити се обитѣлемъ. сего же оубо рожденіа млоантѣвнымъ прошеніемъ, сот[ь]чѣствію дающаго м(о)л(н)твы м(о)лещіимъ се, и б(ла)госл(о)вляющаго лѣта праведных[ь], родителема его дарова се. та же по рожденію его б(о)ж(ь)ствным(ь) крщеніемъ просвѣтивша н.

Осим ове знатне разлике између СП и Со/Бг постоје и нека друга мимоилажења. Како је текст Бг сачуван само у уводном делу Стојановићевог издања, даље ћемо се бавити односом преписа СП и Со и њиховим лексичким неједнакостима. После речи злаа мнслѣщен у Со долази проширење текста: емъ, слышеще великзю снлз его и крѣпость, тако б(ог)оу крѣпещъ и. н. Међу овим преписима постоји и супротна појава, тако што су на три места делови текста присутни у СП док их у Со нема: иакоже и въ домоу своємъ; въ мѣсто рекомое; нар(е)ченны въ агг(е)лскомъ образѣ. Ипак су чешће појаве међусобних разлика лексичке природе, о чему сведоче следећи примери у поретку СП : Со: не послушахъ : прѣслъшах[ь], вьнешна : кромѣшна, же : г(лаго)лю, зовоу : възвнваю, г(лаго)ломъ : гласомъ, тегости : теготы, почиташе : прочиташе, пондетъ : прїндетъ, бо вѣдын твораше : же оубо вьсегда творещъ емъ. и обычное правило свое съвршающъ, обнощ'нога : оутрн'наго, язвн : раны, сповѣдатїи : исповѣдати, чюждемъ : твждемъ, вьдадетъ : видетъ, семоу : немъ, рекын : нарековавъ, възьсланъ : възванъ, архїерен : архїеп(н)ск(о)пъ, м(оур)ч(е)нника : великом(оур)ч(е)нника, таци : Таковы.

Међусобне блискости између СП и Со испољавају се наспрам преписа Б/Ба у следећим случајевима: некоеу : некоею, съ тыщаніем[ь] : тыщ'но, семоу : томоу, възвѣд[е]та : вьв[е]дета, жадаеть : жднть, дель : дѣтелы, обнчно : иноч'но, вьсхоте : хоте, вьселити се : вѣселити се, много : слав'но, принести : прїети, съвршив'шоу се : сконч'аноу, полощїю : пособьствомъ, възьсла : посла, дадетъ : вададетъ, кола : котораа, нїемъ : семъ.

Иако издвојен из састава *Зборника*, препис СП у основи припада грани преписа Б и Ба. Мање разлике међу њима могле би се сматрати уобичајеним у разгранатој преписивачкој пракси каква је могла бити у занимању за овако важно хагиографско дело. Сама појава издвајања *Житија краља Драгутина уз Житије краљице Јелене* и са Теодосијевим *Житијем Светога Саве* и његовом *Похвалом Светом Симеону и Светом Сави* у Сопоћанском зборнику попа Дмитра указује на посебне жеље

наручиоца да се сачини другачији склоп рукописа са одабраним делима. Позната су још два зборника са донекле сличним саставима, који су напред наведени, један из старе збирке Народне библиотеке Србије број 21 и други у Народној библиотеци „Свети Кирил и Методиј” број 267 (544) у Софији. За Данилов зборник знало се у средњем веку пре свега међу образованим монасима највише у српским крајевима, али и у румунским земљама, где су настајали нови преписи. Нажалост, само део њих сачуван је до данас. Сопоћански зборник међу преписима Даниловог зборника и саставима издвојеним из њега има драгоцену место.

У додатку се прилаже приређен текст *Житија краља Драгутина* према препису из Сопоћанског зборника, који се налази у Збирци Александра Хиљфердинга у Руској националној библиотеци у Санкт Петербургу са сигнатуром 55.

#### ЛИТЕРАТУРА

Даничић 1866. *Животи краљева и архиепископа српских. Написао архиепископ Данило и други*, На свијет издао Ђ. Даничић, Загреб 1866.

Jagić 1873. V. Jagić, *Kritički dodatci tekstu života svetoga Simeuna i svetoga Save*, Starine JAZU, V, Zagreb 1873, 18–21.

Јовановић 2003<sup>1</sup>. Томислав Ж. Јовановић, *О Зборнику краљева и архиепископа српских*, Зборник краљева и архиепископа српских, Библиотека „Ортограф”, Књига 11, Том I, „Чигоја штампа”, Београд 2023.

Јовановић 2003<sup>2</sup>. Архиепископ Данило Други, *Житија*, Српскословенски текст приредио Томислав Ж. Јовановић, Зборник краљева и архиепископа српских, Библиотека „Ортограф”, Књига 11, Том II, „Чигоја штампа”, Београд 2023.

Маkdаниел 1984. Г. Л. Маkdаниел, *Прилози за историју „Живота краљева и архиепископа српских” од Данила II*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, XLVI, 1–4, Београд 1984, 42–52.

McDaniel 1985. G. McDaniel, *Данилов зборник као Данилов „Festschrift”*, Научни састанак слависта у Вукове дане, 14/1, Београд 1985, 177–181.

Мак Данијел, Петровић 1988. Г. Л. Мак Данијел, *Данило Други*, [предговор у књизи] Данило Други, Животи краљева и архиепископа српских. Службе. Приредили проф. др. Гордон Мак Данијел, проф. др. Дамњан Петровић, Данашња језичка верзија Лазар Мирковић, Димитрије Богдановић, Београд 1988, 9–24.



Мак Данијел 1989. Г. Л. Мак Данијел, *Увод*, [предговор у књизи] Данилови настављачи. Данилов ученик, други настављачи *Даниловог зборника*, Приредио Гордон Мак Данијел, данашња језичка верзија Лазар Мирковић, Стара српска књижевност у 24 књиге, књига 7, Просвета, СКЗ, Београд 1989, 9–24.

Мак Даниел 1991. Г. Л. Мак Даниел, *Генезис и састављање Даниловог зборника*, Архиепископ Данило II и његово доба, Међународни научни скуп поводом 650 година од смрти, Београд 1991, 217–224.

Петровић 1991. Д. Петровић, *Дела архиепископа Данила II у Сопоћанском зборнику из 1526. године*, Архиепископ Данило II и његово доба, Београд 1991, 203–209.

Стојановић 1923. Љ. Стојановић, *Житија краљева и архиепископа српских од архијен. Данила и других (Критичка разматрања)*, Глас СКА, CVI, Сремски Карловци 1923, стр. 99–100.

Трифунковић, Витић 1999. Ђ. Трифунковић, З. Витић, *Житије краља Драгутина, у манастиву Теоктиста. Прилог познавању рукописног наслеђа архиепископа Данила II*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, XLVII, 1, Нови Сад 1999, 117–141.

Hafner 1976. Danilo II. und sein Schüler, *Die Königsbiographien*, übersetzt, eingeleitet und erklärt von Stanislaus Hafner, Slavische Geschichtsschreiber, 9, Serbisches Mittelalter, Altserbische Herrscherbiographien, Verlag Storia, Band II, Graz-Wien-Köln 1976.

Tomislav Ž. Jovanović

THE LIFE OF KING DRAGUTIN DANILO THE SECOND ACCORDING  
TO THE COPY MADE BY PRIEST DMITAR IN 1526

Summary

The paper deals with the copy of *The Life of King Dragutin*, made by priest Dmtar in his own hand at the Sopoćani Monastery in 1526, today preserved in the Alexander Hilferding Collection at the Russian National Library in St Petersburg, under signature number 55. It is a copy which, together with *The Life of Queen Jelena*, was separated from Danilo's collection and made a part of a broader whole along with Teodosije's *The Life of Saint Sava* and *In Praise of Saint Simeon and Saint Sava*. This copy, in terms of its being separate from the collection, has this in common with two other collections of texts, one from the old collection of the National Library of Serbia, entered in its records under no 21, which was destroyed in World War Two, the other being kept at the National Library "Saint

Cyril and Methodius” in Sofia under no 267 (544). In the St Petersburg and Sofia copies of *The Life of King Dragutin*, there is a physical break, with one sheet missing, located in the same place in the text, which points to an earlier but not common source. The variant of *The Life of King Dragutin* from the Sopoćani collection is closest to the copy contained in the collection dating from 1553 and its excerpt from 1763. In the annex to this paper, we provide the edited text of *The Life of King Dragutin* from the Sopoćani collection.

**Keywords:** Danilo the Second, hagiography, King Dragutin, priest Dmitar, Sopoćani, text.

(193а) М(ѣ)с(е)ца мар’тїа, въ ,бї д(ь)нь. житїе бл(а)гоч(ь)ст(н)ваго краля  
стѣфана срѣмьскаго. || (193б) монаха ѳеок’тиста,

Бл[а]д[ы]ко б(ла)го(с)л(о)ви.

Сън бл(а)гоч(ь)ст(н)вїи и х(р)истолюбиви с(ы)нь еи краљ стѣфанъ. прїем’ши прѣстоль  
от(ь)ца своего. јакоже прѣди оуказахомъ въ семь. крѣп’ко же и самодръжавно бл[а]д[ы]ч-  
ствзе въ от[ь]чїствїи своемъ. виноу збо ограждае оумъ свои страхомъ г(о)с(подь)немъ. и  
помиѣ д(ь)нь смр(ь)т(ь)нїи, вси бо ц(а)рїе окр(ь)стни. елико слишахоу толкоу силоу и  
крѣпость. и цѣловиноу моудрост(ь) его. сѣло многоу любовь и млахоу къ нємоу. и та(ко)ви  
же оубо елици хвалеше се на дрѣжавоу его от[ь]чїствїа. слышеше за великоу силу его и  
крѣпость. тако б(о)г(у) крѣпѣши и, вси злаа мислѣшен въз’вращоу се стѣда испльнєнїи.  
и вси елико дрѣжавни зем(ь)ли него радоующе се красовахоу се навѣаєли и ствѣрждаємїи  
г(ла)голи его. бѣ бо змъ его просвѣщенъ от[ь] бл[а]г[о]д[ѣ]ти б(о)ж(ь)ствнїе. пр(н)сно свѣти  
се јако и злато сед’мерицею искоушен’но. сїи бл(а)гоч(ь)ст(н)вїи по пророкоу г(ла)голющоу  
твораше сицѣ. рѣкы неправдоу възненавидех[ь] и мръзе ли. закон’ же твои възлюбихъ.  
тако бѣ въ истинъ въ д(ь)ни краљевства его. им’же и ми сал’мовидци (194а) бихом[ь].  
неправда бо и грѣднни лихондство, елико едно от[ь] злихъ. вса оубо та не оберѣтахоу се  
въ д(ь)ни его. бл[а]д[ы]чствоующе емоу въ от[ь]чїствїи своемъ. б(о)г(у) же оубо преб(а)гїи  
и всещедри. не хотєн смр(ь)ти грѣшникомъ. нъ јако обратити се и живоу битїи егоже  
оубо ч(л)о(вѣ)колюбїе неизр(е)чен’но и слава непостижимаа. ты оубо хоте показати раба  
своего сего бл(а)гоч(ь)ст(н)ваго краля очїствона. јако да въ земльнѣмъ ц(а)рствѣ живїи.  
и падъ оубо въ грѣхъ и оумрѣть. сън бо быс(ть) бл(а)гоч(ь)ст(н)вїи съсѣдъ б(о)гоу потребнь.  
хоте понєсти нмє его прѣд[ь] езники же и ц(а)ри.

по сих’ бо въскорѣ јако млахоу врѣмени мнхоувшоу. б(о)г(у) являеть таковое знаменїе.  
семъ бл(а)гоч(ь)ст(н)вомоу краљу стѣфаноу. яздешоу емоу некоєю работою съ властєли  
своими. под[ь] градомъ елѣчємъ. пад[ь] оубо с коня и ськроуши ногу свою. мнозѣи же  
мльвѣ и сетованїю великоу бившоу въ от[ь]чїствїи его. о прїєти таковихъ г(о)с(поди)на  
нихъ. плачюще се и г(ла)голюще. о крѣп’кы и славнїи н(а)шь г(о)с(поди)нє. хранитєлю и

застоупниче. што оубо || (194б) сътвори мн рабы твои. стадо дарован'ное ти б(о)г(о)мь. аще кто сот[ь] вокрѣстних[ь] ц(а)рь слышитъ таковое твоје паденіе. мы оубо съ ноуждено ведем' се под[ь] рѣкою чюждихъ. лишающе се тебѣ н(а)шь любими г(о)с(поди)не. хранителю славо н(а)ша и радости. прочее же није г(лаго)ли жалостније многи, вѣщаюу рндающе о г(о)с(поди)не своель.

Сън же бл(а)гоч(ь)ст(н)ви краљ стефанъ. пріемъ таковоу мисль въ оумѣ своель г(лаго)ла. се въздоу тако въ истинноу праведнь г(оспод)ь и правдоу възлюбїи. съгрѣших[ь] бл[а]д[ь]ко оцѣсти и вѣзаконвахъ ослабыи. заповѣди бо б(о)ж(ь)ствнаго ти писанїа не послушахъ. прьвое такоже р(е)че въ с(в)етѣмь твоель еу(аг)г(е)лїи. нже злословитъ о(т)ьца или м(а)т(е)рь съмрѣтїю да оумрѣть. и пакы родителе равно съ б(о)гомь чьти. тые оубо заповѣди прѣствпих[ь] азъ окаян'ни самъ себѣ погоубыхъ. въздвигъ роукоу на родителя своего. да се соутъ язвы мое по достоанїю. не тък'мо сїе нь и гор'ша снхъ. такоже прозроу тако въскорѣ ождают' ме. се бо гьтанъ мон наслаждае съ маловрѣмен'ною || (195а) пицею огорчае мн. г(лаго)ли бо родившее ме въскорѣ ме постигноу. нъ збо бл[а]д[ь]ко х(рист)е вѣси немощь н(а)шоу. създави нас(ь) и вѣси соущьство н(а)ше. облеки се въ не сп(а)се. тебѣ бо единноу съгрѣших[ь]. и зло прѣд[ь] тобою сътвори хъ.

и сицевїе г(лаго)ли вѣщавъ. и тако въ ть час(ь) посла снли свое кь братоу своемоу младеншемоу мноутиноу. г(лаго)ле емоу скоро сътвори шьствїе кь мнѣ. тако великїе таини вещанїе идею с тобою. он' же пате слышавъ о такоу вн болѣзни его. съ тьшани-ем[ь] иде кь немлоу. и приш[ь]дъшъ емоу въ место г(лаго)лемое дѣжево въ области жоупи рашкїе. и тоу велико рданїе и плачь сътвори над[ь] братомь своимь. и г(лаго)летъ емоу бл(а)гоч(ь)ст(н)ви краљ стефанъ.

люб[н]ми мон брате се оубо в[н]днїи. такоже сътвори х[ь] въздасть ми се. да к' селлоу збо прочее не имамъ бл[а]д[ь]чьствовати на прѣстолѣ селмь. нже възехъ силоу родителю моемоу. нъ по снх[ь] збо аще прѣбоудъ на прѣстолѣ селмь кралевьствоуе. тѣло мое лютици казньми несповѣдннми. имаеть искоушен'но бити || (195б) сот[ь] г(оспод)а. по делом' бо монм[ь] елико сътвори х[ь] вса си илають прити на ме помншлаю бо како въ вѣкыи ц(а)р(ь)ствїа б[оу]доущаго сот[ь]падох[ь]. възхотевъ маловрѣменн(н)а славѣ. болѣзнь бо яже сот[ь] геенїи ождает' ме. прнїе оузи и т'ма вьнешнїа. чрьвь ядовити скрѣжитъ зоубомь. скрѣвь тоуга огньнїе рѣкыи. да кое слово измет' ме възлюблен'нѣ. к'то ли прѣд[ь]станет' ми и поможет' ми моу'нмоу. ты же драгы мон и любими брате. въз'ми вѣн'ць мон ц(а)рьскїи. и сѣди на прѣстолѣ родителя своего. б(о)гъ бо повѣлѣваетъ тако. и въ многолѣтнемь животе боуди кралевьствоуе. и бране сот[ь]чство свое сот[ь] насилїа воюющїихъ на те. г(оспод)ь же мон да втврѣдит' те и оукрѣпитъ. и снаа с(в)е(т)аго д(оу)ха окрилит' те защищаючи те сот[ь] напад[е]нїа лоукаваго. агт(е)ль г(о)с(под)ьнъ боуди пр(н)сно с тобою. спѣшоу ти и ходѣшоу хранен те. и веселе д(оу)шоу твою. и по снх[ь] дарова емоу прѣстоль свон. и по д[о]стоанїю прославише и рекоуще. мнѡгаа лѣта сътвори б(о)гъ. бл(а)гоч(ь)ст(н)вомоу и х(рист)о(то)любивомоу стефанъ краљу зрошъ. и вса свѣщаа (196а) по снх[ь] яже на потрѣбоу дас(ть) емоу дарн многоч(ь)стни. и злато и свити мнооцѣн'нїе

ц(а)рскіѣ. кон' же свон и ѡрѡжїѣ свое таже на себѣ самъ ношаше на телѣ своем[ь]. сїн все дас(ть) емоу. г(лаго)лѣ прѣпоиашн се ѡрѡжїемъ сїнмъ по бѣдрѣ своен сна'нѣ. спен же въ бол'шаа къ б(ог)оу, вл[а]д[ы]чїствѡе въ ѡт[ь]чїствїи своемъ. того бо вл[а]д[ы]ки всехъ х(рист)а не ѡт[ь]чїан се. закони писани б(о)ж(ь)ств(ь)них(ь) прилежно зчи се. родителѣа не бѣстствѡи. тако да приложет' ти се лѣта жнквота. оубога не прѣзри тако да не съ богатимъ ѡнемъ ѡсоудиши се и постраждешїи. истини не ѡт[ь]стоупїи г(лаго)лѣт' бо вл[а]д[ы]ка н(а)шь х(ристо)с въ єв(аг)г(є)лїи. аще въ истинѣ прѣбоудете истина съблюдет ви. молю же те ѡ г(оспод)и възлюблен'ни мои брате. сїа вса съхрани и не имат' ти нанти зло. аще ли и нандѣт' ти боуди хвалѣ имѣ г(ос)под(ь)нѣ б(лаго)сл(о)вен'но въ вѣкїи и г(лаго)ли всегда. именеи[ь] г(ос)под(ь)нимъ противлѣих[ь] се юмоу. и емоуже недонмешїи се таже соутъ б(ог)ъ згоднаа оу того єдиногo просїи. и по пророкоу испльннїть г(оспод)ь вса прошенїа твоѣа. и мене же любимаго ти брата не ѡчїан се || (196б) въ люб'ви ср[ь]д[ь]ца твоего. аз' же въ ѡт[ь]лоученїи жрѣбїи мнѣ г(оспод)емъ ндоу. тако да ноуждею лютѣ страждоуще въ житїи семь. прѣидемъ въ нїѣ вѣкын. п[о]добаетъ же ни самовол'но въдати се къ страстемъ. и болѣзнемъ телѣснимъ. такоже бо по воли зла сътворнхомъ и не оугоднаа б(ог)оу. протнкоу же семоу сїи вса прїдоше на нын. темъ въ печали поменухом' те г(оспод)и. оутвѣрднв' же его г(лаго)лы б(о)го razormннн.

и тако сътвори растанїѣ съ братомъ своимъ. ндѣже дарова емоу кралевство оу расѣ рѣкомѣмъ дѣжевѣ. сам' же сн хр(н)столюбнви краль стѣфанъ егоже ѡ любнмнцы дрьзноу рѣщїи. в'тораго іова многостр[а]дал'наго. или скорее рещи авраама праведнаго и стран'нолюбнваго. нже гостїи любѣ агг(є)ли прѣѡбрѣте на старость себѣ. такоже и съ г(ос)под(н)ь мои техъ н'равомъ добродетели рѣвноуѣ. славоу земльнаго ц(а)р(ь)ства и прѣстоль свон оставнвѣ. и съпроста же ѡт[ь] техъ маловрѣмен'нихъ нчеломуже не въсхотѣ.

и вставъ иде въ ѡбласть дрьжавн своѣ. зем(ь)ля г(лаго)лема мач'ва. || (197а) юже даль емоу бѣ тьсть него краль оугрѣскын. въ тоу бо прнш[ь]дѣ съ подроужїемъ своимъ бл(а)гоч(ь)ст(н)вою кралнцєю ка'фелнною. и съ некоею ч(є)стїю властель свонхъ. и съ бл(а)гоч(ь)ст(н)вы носе въ ср[ь]д[ь]ци своемъ скровннцѣ многочѣн'наго енсера х(рист)а. и того всеподател'ною бл[а]г[о]дѣтїю хоте ѡбогатнн се. и въ тоу зем(ь)лю прнш[ь]дѣ въ ню ѡс(вѣ)тнїтї ю. и людї по зченїемъ б(о)ж(ь)ствннх(ь) писани въ т'мѣ и мрацѣ неразоумномъ соущїимъ. къ свѣтоу възвѣстн сп(а)снаго жнквотаа. что бо рекоу ѡ любнмнцїи азъ смѣрѣн'ни даниль. или что прѣвое възг(лаго)лю. ѡт[ь]к[о]у'доу ли начноу сего бл(а)гоч(ь)ст(н)ваго моужа толикїѣ троуди и стр(а)стн. подвиги же несповѣднми, и б'денїа и ѡбношьна стоѣнїа. непрѣснхемїѣ же источникъ слъзь его. кто бо ѡбрѣщет' се ѡт[ь] таковнх[ь]. хоте по именїи прѣд[ь]ложнни вамъ сего неизг(лаго)лан'на чюдеса. єлико м(н)л(о)стннѣ къ ннцїимъ и малод(оу)шннмъ зтешенїа. и скрѣбѣщнмъ съпостр[а]данїа. ѡб[н]дннм' же избавителѣа б(о)ж(ь)ствннм' же цр(ь)квямъ многосвѣтлаго с(вѣ)тил'ннннн. семоу бо г(оспод)ь послаетъ свѣтъ свон и истнноу. да тан збо || (197б) наставнн и възвѣдѣта и въ вѣлнко и въсер[ь]дїно покаманїѣ. и троуди б(о)говоднїѣ. ѡ ннх'же поноуднхом' се слово съставнн єлико въз'можно.

по сих' же сын бл(а)гоч(ь)ст(н)вїи краљ стефань. прїемь таково дръзновенїе. и всегда страх[ь] г(о)с(под)нь въ ср[ь]д[ь]ци си нми. и того любовїю вѣри истинїе раждаемь. и томоу единомуу прилѣпик' се. д(оу)шевдною мнслїю своею. по пророкь мнѣ же прилѣплати се б(о)же бл(а)го есть. и полагати на г(оспод)а зпованїе мое. ть бо единь бл(а)гь и щедрь д(оу)шелюб'ць. и стронтел' же сп(а)сенїю н(а)шелоу. пр(н)сно бо жедаеть покаанїа н(а)ше-го. прїемлят' бо всех[ь] іако раз'воинника и мнтара. ток'мо ми не оуснаемь выпїюще съ слъзами непрѣстан'но.

Се бо бл(а)гоч(ь)ст(н)вїи сицѣ г(лаго)лаше самь себѣ единомуу. извѣщае мнсль свою реки. ѿ д(оу)ше оубогаа. ѿ д(оу)ше оунила. все д(ь)ни свое ѿт[ь] юности неродеции жила еси. ѿ д(оу)ше сл(ь)нце заиде и вѣкъ твои кон'чат се грѣхолюбиваа. нѣс(ть) ти честїи никїеже по сих[ь] въ вѣцѣ семь. нѣс(ть) ти пол'зе сп(а)сенїю нь вѣчнаа моука. малъ голдъ (198а) нмлаешїи покаати се. ѿт[ь] злих[ь] елико сътворила еси. нъ въздѣхни и плачи се и вьстани ѿт[ь] с(ь)на оуниниа твоего. и ѿт[ь] тѣгости и лѣностїи и въздежди рьцѣ свои и възоупїи изъ глѣбини срьдкїи. къ могошомоу те сп(а)стїи. и р'ци наставниче сп(а)се погнбаю. лѣтъ ти ис(ть) сп(а)сти и помилуватїи рабѣ твои. твар' бо ес'мїи роукоу твоею. тьк'мо аще не хоцеши. се бо не іако сонь нми ,лїи лѣт(ь) иже въ недъзѣ егоже словомь тьк'мо и цѣла сътвори. нъ азъ грѣшнїи ѿт[ь] юности моее. и ослаблень есмь множьствомь бѣзакони мних[ь]. и несемь дос(то)инь възрѣти и видѣти висотоу н(е)б(е)сноую. или нареции с(в)етое и славное иже твое. нь понїеже самь рекль еси възови ме и вслншоу те. тем'же н(ы)ниа зовоу и выпїю ѿт[ь] врьзи ми вл[а]д[ь]ко ѿт[ь] врьзи недос(то)нномоу двѣри м(н)л(о)сти твоее. ты бо еси просвѣщенїе и свѣтъ ѿмрачен'ннмь. іакоже бо р(е)че въ с(в)етемь твоемь еч(а)г(е)лїи. азъ есмь свѣтъ мїроу. и ходен по мнѣ не имать ходити въ т'мѣ. и пакын аще кто слово мое съблюдетъ съмр(ь)ти не имать въ || (198б) вѣкын.

Гїиц' же всемь биваюциимь мольбннмь г(лаго)ломь. ѿт[ь] бл(а)гоч(ь)ст(н)ваго къ вл[а]д[ь]цѣ всех[ь] х(рист)оу. тын незлобиви г(оспод)ь в[о]г[ь] скоро прикланяе б(о)ж(ь)ствнѣи оуши свои, въ послышанїе въпла страстних[ь]. и не ѿт[ь] вращае бл(а)гаго лица своего ѿт[ь] призываюциихъ его. такожде и ѿт[ь] сего згодника своего не оудали м(н)л(о)сти свое. хоте прославити его въ добрих[ь] дѣлѣхъ, въ вѣцѣ семь. и нмни же его написань бити въ книги животнїе. съ бо бл(а)гоч(ь)стиви бол'шоу и всеср[ь]дѣтноу любовь паче многих[ь] въ родѣ своемь имее къ б(о)гу. всакою добродетелїю свѣте се. іако многосветлаа зара слънчнаа въ ѿт[ь]чїствїи. хоте всемь всакъ доволь собою показати:-

Прѣводит' бо б(о)гъ сего правника моужа. ѿт[ь] толнїе слави его и ч(ь)сти. и прѣстола же ц(а)рьскаго, и ѿт[ь] всех[ь] свонх[ь] емоу елико нх[ь] имѣ прѣвѣе. вл[а]д[ь]чїствоуе въ ѿт[ь]чїствїи своемь. и бѣ на стран'нѣи тон зем'ли. ѿбѣщанїю жднн надеждн. и страсти бо его многних[ь] извѣстїе показа се къ б(о)гоу. по ап(о)с(то)лоу павлоу сицѣ вѣщающе. р(е)че бо ѡвы бо за х(рист)а і(соу)са плеть свою распѣше. || (199а) страст'ни и похот'ни. іакоже и съ блаженїи д(оу)хомь живїи. къ д(оу)хоу ревноуе. сици же хоте и ѡкон'чатн. сего бо годь мнмохождаше, многїе юности его и крѣпкїе храбростїи, елико къ противннмь. та бо вса соуемоудрѣна и маловрѣмен'на. іако и цвѣтъ вѣсьн'ни звѣдахоу. сила бо и крѣпость

изнеможе. и тело тајно въкоупь. кости же соухѣи жилами съгрѣзднѣше се. прѣклонише се по сиковоу вѣшь. рѣкъ надѣждоу таже къ б(о)г(у). съ бо рабь х(р)и(с)тоу съ дръзновеніемъ плакаше се прѣжде вѣмене. въ оумѣ своємъ г(лаго)лѣ себѣ плати се ѿ оубогаи да не зслишиши тамо. н(ы)ниа ли се каешѣи егда нѣс(ть) вѣмене покаианію. ч(о)в(ѣ)къ бо злата погубивъ дрягоѣ ѿбрѣшетъ. а вѣме погоубивъ. не можетъ николиже дрягога ѿбрѣстѣи. за сикова бо дела б(о)ж(ь)ствни павль оучит нѣи и наказоуе и г(лаго)лѣ. дон[ь]деже вѣме илами поканимъ се. б(о)г(о)годноа дела творѣще. съ бо б(о)г(о)г(о)днѣи х(р)ист)ѿ и моужь желаніа. ѿт[ь]врьгъ ѿт[ь] себѣ даде те одеждоу свою. свити ц(а)рьскіе и поіасъ || (1996) златѣи иже ношаше и въ растръзанна и искрѣпленнаа ѿблачит се. поіасаетъ же се тръстиною по нагоу телоу своемоу крѣпѣцѣ. г(лаго)лѣ въ радости ср[ь]д[ь]ца прѣпоіасалъ мѣ еси веселіемъ прославити иже твоє. вѣртище же власенное остро възьвлькъ на тело свое. такожде г(ла)голаше ѿблече ме вл[а]д[ь]ко въ ризоу сп(а)сеніа. се бо г(оспод)и мои егда бѣяхъ въ юности моеи. носен сорѣжѣа желѣзнаа. и творе бранѣи протнѣв воюющѣи мнѣ многу тоугою бѣ ѿдръжимо тѣло мое. ѿт[ь] тегости такоуе сорѣжѣа. н(ы)ниа же сиковоу сорѣжѣю. въ иже сп[о]добилъ ме еси ѿблѣщѣи се. съ многими веселіемъ тѣшоу се воинствовати тебѣ бѣсьмр(ь)тноу ц(а)роу, силамъ в[ѣ]дѣ бо іако пришьствіе твоє приближи се. нѣ ѿ горѣ мнѣ не имоушоу плода добрнх[ь] делъ принести ти. се бо прозрѣ іари глас(ь) твои бою се и трѣпещь. егда р(е)чешѣи ѿидете ѿт[ь] мене проклетѣи въ ѿгнь вѣчнѣи. колѣблютъ бо ме вльни напад[е]ннѣи бесовскѣихъ. нѣ оутвѣди оумѣ мои непоколѣбимъ, тѣло же трепѣшетъ мѣи. || (200а) нѣ слоух[ь] мои да въноушнѣ повѣнѣа б(о)ж(ь)ствннхъ твоих[ь] словѣсь. даждь ми источникъ слъзь іако да ѿмѣю д(о)ушевнѣе скверни. и да не оудалю се м(н)л(о)сти твоєе въ страшнѣи ѿнь и грознѣи д(ь)нь. егоже трепещетъ д(о)уша моя. и състави тела моего ѿжасают се.

Се же р(е)чѣмъ възлюбленнѣи. съ х(р)и(с)толюбиви на всакоу ноцѣ постелю свою слъзлами мочаше. пророкоу и б(о)г(о)во(т)ь)цѣ г(ла)голюшоу. въ некоемъ ѱ(а)лмѣ измѣю на всакоу ноцѣ ложе мое. и слъзлами моими постелю мою ѿмочю. не тѣкмо плакаше се нѣи сна ѿчнѣа не дадѣаше. и вѣждьма сконма дрѣманіа. что бо рекоу іако постелю свою слъзамѣи мочаше. зем(ь)лю въ неже бѣ ископанно место іако гробь. въ томъ бо ѿт[ь] многога бденіа его. и ѿбноушнаго стоаніа. мали прѣпочитнѣи ѿт[ь] троуда възмоушоу емоу. гробь бо тѣи испльнѣнъ бѣ трнѣи и ѿстраго каменіа. іако ни възлещѣи емоу въ сласть. паче бо въ томъ възлегъ лише многи плачь и бѣеніе въ прѣси свое твораше. горко тоугою ср[ь]д[ь]ца зовѣи къ сп(а)сители. ѿхъ ѿхъ свѣте мои сладкѣи і(со)у)се. || (200б) како ѿдалнхъ се слави твоєе. даль ми бѣ ѿчи зрѣти с(вѣ)та твоєго. азъ же ила оузрѣхъ злѣа вѣди іако ти еси с(ь)нь б(о)жѣи. и ты еси прѣвѣчноє слово сѣд[е]и ѿ дѣснаю ѿ(т)ь)ца. съи въ п[о]добѣи ѿт[ь]чи ты еси пропнѣи н(е)бо іако кожоу. и оутвѣднѣи зем(ь)лю на водах[ь]. и по п[о]добоу морѣ ѿградинъ пѣскоумъ. сътворнѣи же силы агг(е)льскіе въспѣвати те. кс(т)ь)ствоу же земельномоу хвалити тѣ непрѣстанно. ты бо еси поставилає ц(а)ре земльнѣе. и сънабде иль ц(а)р(ь)ство и прѣдає иль въ роуцѣ страни єзыкь. въ тѣхъ ѿбо множество кс(т)ь) хвалеціихъ те г(оспод)и. и боеціихъ се имени твоєго. азъ же ѿкаианнѣи забнхъ тебѣ

б(ог)а моего сътвор'шаго мѣ. сѣнце же м(о)лив се слызаша мѣи и пакын вьсташе хот[ь] таковаго, рова землянаго. или въ роукоу своєю ѱ[а]л'тирь д(оу)шесп(а)сни. или пакы прѣд[ь] очима сконда еу(аг)г(е)лїе б(о)ж(ь)ствное. еже непрѣстан'но почиташе. и хот[ь]врьзь б(о)ж(ь)ствнаа оуста своа съ д[а]в[н]домь поаше пѣс(нь) б(о)ж(ь)ствноую. г(лаго)лѣ възв[е]де мѣ хот[ь] рова зем(ь)ли исправи стопи мѣе. и вьложи въ оуста моа пѣс(нь) новоу. и палл[к]їи (201а) въ ношех[ь] вьздвнжнть роукомь ваше въ с(вє)таа. и б(лаго)сл(о)вите г(оспод)а. и пакы б(о)ж(ь) б(о)ж(ь) мон к тебѣ оутрнню. вьждеда тебѣ д(оу)ша моа. въ истинноу бо бѣ приносе б(о)г(о)у нескврн'ноу жрѣтвоу и ч(н)стоу м(о)л(н)твоу свою. всею вѣщїю чл(овѣ)чьскаго състава зѣло любил[ь]. и хот[ь] всех' же ч'то мѣ. и всели же в[н]днмь. всакимь добродетанїемь оутврждае се, и къ силѣ лиш'ше. неослабно пеки се. ласкр[ь]дѣство бо прилѣжнимь вьздържанїемь повѣди. г(лаго)лѣ по ап(о)с(то)лоу братїе оумремь грѣхови да живи боудемь б(о)г(о)ви. и пакын да не ц(а)р(ь)ствоуеть грѣхъ въ мрѣтвнѣи пльти н(а)шеи послоушати похоти его. съи бо такова словеса вѣщаше г(лаго)лѣ. помени се окаян'ни чл(овѣ)чє лѣсте се въ вѣцѣ семь. и помисли въ оумѣ своємь. яко нич'тоже житїе н(а)ше имаеть развѣ слызы и стѣнанїа. оуничеженїа же и оукорнзни. вражди и зависти и лоукавство. зловоу же и неправдоу и неснтьство. кое бо хот[ь] снх[ь] ис(ть) веди нас(ь) въ жизнь вєтнвою. не рекоу ли огню приводеть намь и моукомь неисповѣднїе. не агг(е)ли ли люти прѣд[ь]ставл[я]ютъ (201б) намь. не ихн ли дел'ма бл(а)ги и милосрѣди б(о)г(ь) хот[ь]вращаеть лице свое хот[ь] нас(ь). г(лаго)лѣ съ гнєвомь отидете хот[ь] мене проклетїи въ огонь вєтнїи яко не в[ѣ]дѣ вас(ь). аще бо богатство аще слава аще здравїе и сила, аще доброта вьзороу. нич'тоже хот[ь] такови хъ пондеть къ соудншоу вл[а]д[ь]иноу. вса бо стєню п[о]добнѣ погнбнзть. яко сєнь мнлоходнть. тьк'мо ми нази и обрѣменєнїи грѣхїи прѣд[ь]статн имеемь соудншоу вл[а]д[ь]иноу. вьса бо въ истинноу чл(овѣ)чьска соуета по г(лаго)люшоумоу. вса бо земльннхъ соуета соуете. и все света. ап(о)с(то)лоу вєщаюшоу. рече бо яко ничєсоже вьнесоходь въ мїрь. свѣсто бо ис(ть) яко ни нзнєстїи ничєсоже можемь. о снх' бо р(е)чє хот[ь] прѣмоудрнх[ь] єдинь. вьнїгда змрєтн чл(о)в(ѣ)кѣхъ наследоуеть гадїи и свѣри и чрѣвїи. да не можемь вьзлюблєн'ни погоубннти свое д(оу)ше тлѣн'ннх[ь] ради.

Съи же бл(а)гоч(ь)ствнїи и хр(н)столюбнви стєфанъ краљ. сїиковнми г(лаго)ли оутврждаше оумь свон г(лаго)лѣ. прнгвозди страє твоемь пльть мою. и сътвори съ рабомь твомь по м(н)л(о)сти твоеи. и втврл[д]и (202а) мѣ прѣд[ь] тобою въ вѣкы. аще бо безаконїа моа назрнши г(оспод)и г(оспод)и. кто есьмь азъ грѣшнїи мѣи постоати, аще бо вл[а]д[ь]ико правѣдннка сп(а)сєшїи. ч'то въ томь велико. или ч(н)стаго пом(н)лєшї. такови дос(то)инн соутъ вьспрїетїи м(н)л(о)стивнаго посєченїа. нъ вари х(р)стє мон помощи мнѣ недос(то)нномь. исхити мѣ хот[ь] оустъ свѣри лоукаваго. се бо смѣри се въ прѣсть д(оу)ша моа. и прилпѣ землн оутрока моа. нъ пошли вл[а]г[о]д[ѣ]ть твою прнводнмоу с(вє)тнмь твомь агг(е)ломь(ь). въ помощь мнѣ оумр(ь)твннн мѣ пльтьскїє страсти.

ч'то бо рекоу сєго подвїи и страсти и мол'бн єинко под[ь]єть. бл(а)жєнь бо животь его въ вѣцѣ семь. и ч(ь)стнаа смр(ь)ть прѣд[ь] г(осподє)мь сєго б(о)голюбнваго. єинко богатство его и слава земляна. злато ли много и бисєрь ч(ь)стнн. и скннн ц(а)рьскїє. и нна

прочиа ѿт[ь] такових[ь]. б(о)говгодни цѣломоудрѣно растачаше. прѣво єлико м(н)л(о)стинїи дарованїа въ храмїи б(о)ж(ь)ствнїе. и потреби и направи цр(ь)ковнїе. єже творѣ въ домоу своємь. съсудн с(в)ещеннїи златїи. зкрашени || (202б) висерыи. и драгимн каменїи. ка лежи и блюди анафорнїе. каднл'нице же и свѣщ'ники златїи. и ино єлико на потрѣбоу ѿт[ь] такових[ь]. рнзы же їеренскїе нзъбран'ни. та вса творе въ домоу своємоу. възьснлаше въ цр(ь)кви б(о)ж(ь)ствнїе. не тьк'мо въ цр(ь)кви єлико въ ѿт[ь]чствїе єго. нъ и въ нїе бл(а)говѣрнїе єзыкы. г(лаго)ле твоа ѿт[ь] твонх[ь] приношоу ти сп(а)се мн. дари же ч(ь)стнїе іаже на п[о]добоу чрн'цель мѣсть тех[ь]. и всемоу прич'тоу цр(ь)ковномоу. єлико всакомоу противъ снлѣ своен всакъ довол'нъ вьдавае. на ѿдеанїе плъти нх[ь]. и нм'же питети се нмь съ снмь всем[ь] поснлае възлюблен'нїе своє и дос(то)вѣрнїе моужїи. іако да вьдають сїа съ любовннми и смѣрѣннми г(лаго)ли. вьсписоує нмь г(лаго)ле. въз'мите моа сїа малаа вамь приношенїа. и м(о)лите г(оспод)а за ме грѣшнааго. некли како м(о)л(н)твамн вашнми м(н)л(о)стнв' мн боудѣть соудїи. въ д(ь)нъ страшнаго испнтанїа.

нъ збо видите же възлюб'лен'ни сего бл(а)гоч(ь)ст(н)ваго моужа таковїи искоуєи и пѣчаїи. єлико бо живїи въ соуде мѣрьсцѣи. || (203а) и ннколиже ѿчиа се б(о)говгодннх(ь) детелїи. тако лѣтъ єс(ть) чл(овѣ)коу оудалнв'шоу се мѣра и іаже соутъ въ мѣрѣ. и єдиномоу пѣщїи се ѿ д(о)уши своен. нли како згоднн б(о)гоу. не вьнимающоу ѿт[ь] таковихъ іаже ѿт[ь] мнра сего.

нъ сего р'цѣмь великоє трьпѣнїе и крѣпость. съ бо живы въ мѣрѣ семь. женоу нли и чєда. и дрьжавъ зем(ь)лє многын и пекы се ѿ воиx[ь] свонхъ и ѿ строени домоу внемь. и како браннн зем(ь)лю ѿт[ь]чствїа своєго. ѿт[ь] наснлаїа нноплѣмен'ннхъ єзыкь. и сїа творѣ ннколиже б(о)говгодннх(ь) делани не ѿставлаше. нн же злоба нзмѣнїи разьма єго. нн лоукавство прѣльсти д(о)ушоу єго. ѿ таковнх' бо рече соломонь. оугоднъ бо бѣ б(о)гови и възлюбленъ живїи въ мѣрѣ. сѣи бо лнше смѣрѣн'ноую кротость нмы въ ср[ь]д[ь]ци своємь. слыше г(лаго)ли ап(о)с(то)ла павла снцѣ вѣщающа. вѣсте бо бл[а]г[о]д[ѣ]ть б(о)жїю. іако вас(ь) радн ѿбннща богать сїи. да вїи ѿного ннцетоу ѿбогатеете. прнводит' же и дроугонїїи же г(лаго)ле. дос(то)нно ходите званїю нм'же званїи бысте. съ всакою смѣрѣн'ною || (203б) моудростїю. кротостїю же и трьпѣнїем[ь]. сїа бо вса добрїе детелїи єлико рекохомь в семь бл(а)гоч(ь)ст(н)вѣмь съврѣшакоу се. начело бо всемоу ѿ б(о)зѣ оуспѣха єго бываєть. єже бо рекоу ѿ толнцѣ подвнзѣ єго и трьпѣнїи. и ѿбнощ'номь стоанїи єго. мол'бн же и м(о)л(н)твы. и пѣнїа б(о)ж(ь)ствна. вса сн твораше въ таннѣ мѣстѣ. стое и оудроу'чаеть плъть свою. слышїи г(лаго)ль бл[а]д[ь]чнъ въ с(в)етель єв(а)г(е)лїи г(лаго)лющъ. єгда молиши се вьлѣзы въ клеть свою. и затвори дв(ѣ)ры своє. и пом(о)ли се твоемоу ѿ(ть)цоу нже єс(ть) въ таннѣ. тако бо вѣдын твораше єгда же врѣме бнваше ѿбнощ'нога пѣнїа. нты ємоу съ з'боромь въ цр(ь)к(о)вь. єлико закон'ни оуставъ цр(ь)ковнїи бѣ въ дворѣ єго. ть самь прѣдн всєх[ь] ѿбрѣташе се въ цр(ь)кви. и тоу и ѿкон'чав'шоу ємоу пѣнїа ѿбнч'наа. и аще ношїю рано бѣ пакын на тожде ѿбнчно мѣсто ѿхождаше. съврѣшає вса по д[о]стоанїю. єлико навнклъ бѣ. тоу збо стоещоу ємоу въ подвнзѣ вѣлнцѣ. крѣп'комь гласомь и теплнми слъзамн вьпннн ємъ къ бл[а]д[ь]це. іакоже оубо кто стражде ѿт[ь]



лютіє гзвн. || (204а) крѣпцѣ зовѣтъ въпліє. аще бы кто могъ помощи ѡмоу. тако бо съ б(о)голюбвиѣн твораше, не тѣмъ еже въ своємъ домѣ. нѣ аще слоуѣташе се нты ѡмоу которое шьствіє, въ поуѣ(ь) свон. на коємъ любю мѣсте тако твораше. іакоже и въ домоу своємъ всегда. гробоу ископаноу соушъ въ зем(ь)ли. и въместо мекѣкѣ постеле. каменію остроу и трънїю постѣланоу. и въ такоуемъ оуготованїи възлежешъ ѡмоу. іакоже и въ писанїи семъ оуказахом[ь] пръвее. и мнѣ грѣшномоу збо данилоу. некоторимъ такоуих[ь] подвигъ его таиновѣстникоу бившоу. єлико могохомъ сповѣдатїи вашемоу б(о)голюбїю. сего б(о)голюбива възданїа, и дари къ иноплеменимъ езыкомъ. єлико къ ц(а)ремъ и воеводамъ и прочимъ силнимъ. въ ршѣкоу зем(ь)лю много кратїи послаше мисли своє. съ многоч(ь)стници дари къ б(о)ж(ь)ствниимъ цр(ь)квямъ. и єлико милостинне къ нищїимъ. въ тон бо зем(ь)ли роушъцѣи. нїє любовнаго си прїателя. кнеза василїа. и томоу дльжѣноу чѣсть въздаваше. г(а)голи слатѣкѣ възсилає ємъ. || (204б) что ли оубо г(а)голю сїю зем(ь)лю єдиноу. не тѣмъ бо зде нѣ и въ с(вє)тїи градъ їер(оу)с(а)л(н)имъ къ гробоу г(о)с(подь)ню. и тамо соушїимъ с(вє)тимъ мѣстоу. въ синаю же и въ и ранѣ. и ина прочаа мѣста. єлико прилежеше къ їеросалимоу. тамо збо дондоше многои дари его и м(н)л(о)стинне. еже оубо възсилаеть къ тамо соушїимъ чрнѣцемъ. и желанїє оубо ср[ь]д[ь]г[ь]но нмыи ѡ снх[ь]. аще би ѡмоу възможно было како снабдетн житїє их[ь].

Се бо исповѣмїи съи бл(а)гоч(ь)ст(н)вїи. въ истиноу велико желанїє имѣташе. како би мощно ѡмоу видетїи она велика и дивнаа мѣста ѡ нихъже казахомъ въ пїисани семъ. ревнєє ѡномъ. б(о)говогднїимъ дѣланїемъ. великаго архїерея х(р)с(то)ва кѣр[ь] савыи. єлико троудн его и пѣтѣнаа шьствїа нїнже прославляет се въ писанїи житїа его. тако и съ г(о)с(поди)нъ мон възхоте сътворити. нѣ збо саншавѣше єлицн силныи въ ѡт[ь]чѣствїи єго. прїодоу г(а)голюще ѡмоу. се вса в[н]дїмъ єлико хоцешн сътворити. и како хоцешїи разоуѣити се нас(ь). сладѣкы г(о)с(поди)не н(а)шъ и питателю. нѣ коуъ оставлїаєши (205а) нас(ь). кто ли кс(ть) такоує іакоже ты могои бранити нас(ь) и всоу зем(ь)лю ѡт[ь]чѣствїа твоего. ѡт[ь] нахожденїа соупротивних[ь] езыкѣ. се бо нмени твоего многы ц(а)рїє збоуаше се. доблаєсти оула твоего дивеще се, не дасн бо ти иномоу славїи своєє. нн езыкоу чюждемоу пользнїихъ свонхъ.

съи бо бл(а)гоч(ь)ст(н)вїи прѣдръже зем(ь)лю ѡт[ь]чѣствїа своєго. многои странїи згрѣскїє прїетъ. и такожде и босьньскїє зем(ь)ли. ѡт[ь] тоє бо зем(ь)лиє босьньскїє. многы ѡт[ь] єретигъ ѡбрати въ вѣрз хрїстїанскоу и кр(ь)стн их[ь]. толнкоу бо славоу его и богатство хотєаше ѡставити хотє странѣствоватїи іако и нищїи х(р)ист)а ради. и тєхъ постигнуѣти жнтїа. єлико страждоуѣ х(р)ист)а ради. скытающе се въ горах[ь] и въ пропа-стєх[ь] земльннх[ь]. г(а)голиє самъ в сєвѣ горѣ мнѣ грѣшномоу ѡбложеномоу печалїю мїѣра сего. и толико вл[а]д[ь]цє своємоу х(р)ист)оу сьгрѣшнѣша. ѡт[ь] такоуихъ бо чрнѣцѣ мѣсть тєх[ь] єлико више зказахомъ. некоторїє нїєє д(оу)ховнїє ѡ(т)ьцє. възписанїемъ пороуѣтнн се къ нїмъ и смѣ внтїи чєдо ѡ г(о)спод)и. такожде и писанїем[ь] || (205б) исповѣдає грѣхїи своє. и сїа вѣдає нмъ на разоужденїє. да вѣдадетъ ѡмоу єпїтнмїю єлико дос(то)нно ѡ сьгрѣшенїи єго. и си бо ѡ(т)ьци єго тако творахоу ѡмоу. възписанїемъ заповѣдїи. и

г(лаго)ли д(оу)шепользніе прѣд[ь]ставляюще емоу. и г(лаго)люще аще испльнишии сѧ чедо н(а)ше пороученое ѿ г(оспод)и намь. елико заповѣдахомъ ти. то и мѧшии въселити се въ бесконьніе вѣкыи. идеже радость неисповѣди мѧ прѣд[ь] агг(е)ли. и свѣтъ прісно свѣте се ѿ г(оспод)и. единого же ѿт[ь] дос(то)именитих[ь] чрьн'ць. въ таквих[ь] и мѣ д(оу)ховнаго си ѿ(т)ьца. на іор[ь]дане г(лаго)люмаго галакт'иѡна. и къ семоу велико дръзновеніе и мѧше. елико ѿ попеченіи его. и томоу въдаваше именіе свое все. г(лаго)ле ѿ(т)ьче въз'ми именіе мое и даждь є ниціим[ь]. такѡ во и съ х(ри)с(то)любиви твораше несослаб'но, м(и)л(о)стиню къ ниціим[ь]. елико бо бѣ ниціих[ь] и стран'них[ь] и маломощ'них[ь]. хромнх' же и слѣпих[ь] все слышеше ѿ м(и)л(о)стини его. не тьк'мо ѿт[ь] земліе ѿт[ь]чьствіа его. нѣ и ѿт[ь] ин'ных[ь] езыкь. вси идѣхоу къ нѣмоу въ славніи дворь || (206а) его в срѣмѣ мѣсто рекомо даврьць. веселамн ногам'и. вѣдоуще іако хотеть въспрїет'и довол'но м(и)л(о)сти незр(е)чен'ніе. не въсхождаше бо такѡ мисль на ср[ь]д[ь]це ємѧ іако рещии ѡставимъ неч'то да ютре дамн. и иако довант' ми чедомъ и подроуж'ію. ѿ такѡв'их[ь] не вьнеть. понеже бо бѣ ѿт[ь]ць сирих[ь]. и питатель въдовциь:

Съ оубо възлюблен'ни. сѧ прьво писан'на, ѿ семь х(ри)с(то)любивемъ из(гла)г(о)лав'ше. и въпрѣды настоеща прострѣмъ г(лаго)ль ѿ семь прѣѡсвѣщен'номъ арх'їеп(и)ск(о)пѣ, рѣкоу смѣрѣн'нѣмъ дьнилѣ. егоже м(о)л(и)твами и повченіемъ б(о)горозумим[ь]. провъзвѣсти се житіе сее х(ри)с(то)любивых[ь] краля срьпскіе зем[ь]ліе. семоу бо прѣѡсв(е)щен'номоу изволеніемъ б(о)жїемъ. и того в'сеподател'ною силою и бл[а]г[о]д[ѣ]тїю с(ве)т(а)го д(оу)ха. прѣдръжешоу правило б(о)гонзѣбран'них[ь] чрьнць с(ве)тїе гор'и. и нар(е)чен'ноу игоуменоу хилан[ь]дарьскомоу. и въ томъ мѣсте жнвоущѧ ємѧ. посла къ нѣмоу бл(а)гоч(и)ст(и)вїи краля стефань оурошь брата семоу х(ри)с(то)любивомоу кралю стефаноу. г(лаго)ле емоу г(лаго)ли любовнии || (206б) писаніемъ рекын.

Г(оспод)и мои и ѿ(т)ьче. м(о)лимъ ти се ѿ имени б(о)жи скоро потыщав' се прїиди къ намь. и съ всеми чрьн'ции с(ве)тїе горы. и сїю вѣсть слышавъ г(о)с(под)и нѣ мои прѣѡсв(е)щен'ни. иде тьч'но и дош[ь]дышоу емоу въ мѣсто рекомо. под[ь] град[ь] славни скопїе. на рекоу же г(лаго)люмоу великоу. и тоу много веселив' се г(о)с(под)и нѣ краля. ѿ семь прѣѡсв(е)щен'нѣмъ и елико събора его. и много вѣщаніе сътвори съ нимъ. и посла и къ възлюблен'номоу си братоу кралю стефаноу. елико ѿ прѣлѣжешїих[ь] емоу рабѡтахъ. сѧ бо прѣѡсв(е)щен'ни сѣло бѣ емоу любимъ и знаемъ и тако приш[ь]дышоу семоу прѣѡсв(е)щен'номоу. въ славніи дворь его дѣбрьць. въ зем[ь]ли рекомѣи срѣмѣ. и съ всеми избран'ниими чрьн'ции с(ве)тїе горын. и егда слыша сего прѣѡсв(е)щен'наго пришѣствїе бл(а)гоч'стивїи краля стефань. сѣло възрадова се іако некоторѣи радости нез(гла)лан'нѣи приш[ь]дышии емоу. и тоу сѣд'ша ѡсобно. и съ прѣѡсв(е)щен'ни възвѣсти емоу г(лаго)ли брата его. и тако все съвршинь елико въ воли его и хотеніе ѿт[ь] них'же възвѣсланъ (207а) бѣ. и сѧ х(ри)с(то)любиви краля д(оу)ховно и телѣсно повеселив' се съ прѣѡсв(е)щен'нимъ и съ всемъ з'боромъ его. и дарн много(т)ьстнии избран'нии. дарѡва емоу злато много и с(вн)т'ни с(ветн)т(е)льскіе. такожде и подроужїе его бл(а)гоч(и)ст(и)ва кралица ка-ѡ-елина. и чѣда ее. и вси же властелѣ его вѣлконменитїи. дарн многыи поч'тоше сего прѣѡсв(е)щен'наго.

елико по д[о]стојанію с(вети)т(е)лю. прочее же бл(а)гоч(ь)ст(н)вїи краљ стефанъ. възьмь сот[ь] трапѣзїи своє панагинициѣ златїи. и дас(ть) емоу г(лаго)лю. Се дают се за любовное възданїе въ память мою. и инїе же прочее прав[ь]ди елико въ потрѣбоу емоу. все дас(ть) семъ прѣосв(е)щен'номоу. и конє же своє добріє даровавъ емоу. и мьже нести се емоу на место своє. идеже живѣше с(вє)тен горѣ.

И вси же чрн'ции с(вє)тїе горы елици соуще съ симь прѣосв(е)щен'ниимь всакомоу противоу силѣ своєи дари чьстнїе въдас(ть). изроч'нїе же дарїи еже приношахоу емоу сот[ь] иних[ь] ѳязыкъ. сїа вса выдаваше на днвную хвалоу его. и тако сьтвори растанїе съ нимь сын г(о)с(поди)нь мон, || (207б) прѣосв(е)щен'ни архїєп(н)ск(о)п кїр(ь) даниль. и пакын иде къ прѣвнсокомоу краљу стефаноу зрошоу. вса съвршнвь елико хотенїе его. и соврѣте его стоещаа на овчи полїи. и въдас(ть) емоу книги елико писанїе брата его. и пакын елико наречїа извѣща емоу и видевъ г(о)с(поди)нь краљ. тако съмнслвно и разоумно сын прєосв(е)щен'ни вса оугоднаа сьтвори емоу. сот[ь] юности бо своеє сын прѣосв(е)щен'ни. не погрѣши воли сего бл(а)гоч(ь)ст(н)ваго. и зѣло многоу чьстїю почьтъ сот[ь]поустїи его. съ дари многїи къ кїєлїи своєи.

и приш[ь]дшоу семъ прѣосв(е)щен'номъ тамо на место своє въ с(вє)тоую гороу. и по снх[ь] ооставь старѣшинньство славнаго монастыра хилаи[ь]дара. идеже бѣ нгоумень. и иде въ срѣдоу с(вє)тїе горыи место рекомое карее. въ снхастарїю с(вє)т(а)го савы, и тоу възлюбн житїи въ иночьствѣ. такоже некогда тоу живѣше с(вє)ти г(о)с(поди)нь н(а)шь и зчитель. архїєрен х(рн)с(то)вь квр(ь) сава. въ подвижѣ велицѣ живїи. оудроучаеть плать свою постомь и бденїемь и м(о)л(н)твамїи. сам' бо живїи, и хотещїи по прѣставленїи || (208а) наслѣдоватїи то обично мѣсто. сико заповѣда рѣкын. тако єдиномоу или много двѣма житїи въ снхастарїи его. по заповѣди бо его и съ г(о)с(поди)нь мон, прѣосв(е)щен'ни тако твораше. живїи въ особнѣ прѣвнванїи. всакын законн оуставь исплняє. и на мнозѣ тоу живзшоу емоу. б(о)г(о)згоднаа мнслвъ възиде на оумь емоу. съставнвше писанїа д(о)ушепользнїихъ г(лаго)ль. и сїа възгласити къ оному б(о)голюбнвомоу мьжоу рекоу. х(рн)столюбнвомоу краљу стефаноу. съ ним'же имѣ обѣтованїе велико въ любовь б(о)жїю. елико ...<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Прекид од једног листа попуњавамо текстом из преписа Б: помислал бѣ тако сьтвори. в'са сїи съвршнвь. и съ в'семь ср[ь]д[ь]нїимь б(лаго)сл(о)венїемь и г(лаго)лы б(о)гонзабран'ници. и пис(а)нїи ч(ь)стнїици в'са сїи сьставнвь. и съ сїидь посла єдиног чрнца свонх[ь]. старца г(лаго)лемаго а-фанасія. днв'нїе г(лаго)лы вѣщавь емоу. и томоу оубо дош[ь]дшоу до него. въ слав'нїи дворь емоу дьвр(ь)ць. и сын бл(а)гоч(ь)стнвїи вѣланкоу радость сьтвори ѿ пришьствїи его.

и мало покаснѣнїе сьтворшоу старцоу семоу при х(рн)столюбнвемь крали. и некоторомоу врѣдени малоу днвоу'шоу. выпадѣ съ бл(а)гоч(ь)стнви въ лють недоугъ. и начеть болѣти крѣп'цѣ. и разьме съ х(рн)столюбнви. тако не хошеть гонезноути. такоує лютїе сьмрети въ недоузѣ томь. и вьспомену'в' се въ оумь своемь. и начеть плакати се гор'цѣ г(лаго)ле. ѿ горѣ мнѣ ѿ горѣ мнѣ ѿкаан'номоу. тако рїндѣ врѣме посетенїа сьмрети мое. вьсхитити де къ сонид[ь] вѣтнїимь моукамь неготова. и тако посла писанїа къ єп(н)ск(о)помь и нгоуменомь. и къ властеломь в'семь. елици сил'нїи сот[ь]чьствїа его вѣсто бо боудн валь рѣкы възлюблен'нїи тако врѣме прѣстав'ленїа моего приб'лижи се. и не вѣдѣ которїи д(ь)нь разоу'чаєт' се. нь оубо поленоу'вше маловрѣден'ную мою съ валии любовь. и вьскоре приш[ь]дше гребоу прѣдадите тѣло мое.

... одръжнми. гор'ко съ слъзани въпїюще. ѿ заро слънъчнаа вьстока вьстокомь. тако ѿт[ь]ходи. бивн просвѣщае разоумїи ср[ь]д[ь]ць н(а)шихъ. да какомоу ми прииданимъ се. кто ли ис(тъ) бивїи слава н(а)ша и радос(тъ). просвьте бо се въ истинноу ѿ любнмци, житїе и жизнь сего хр(н)столюбиваго. бл[а]год[ѣ]т' бо с(в)ет(а)го д(оу)ха живоущїи въ немь. обличаше б(о)голюбивое житїе его. въ всю бо зѣм(ь)лю изидѣ глас(ь) его. такоже р(е)ч(ен)но въ писанихъ неких[ь] вѣщїихъ. бл(а)городни бо плод[ь] не ѿт[ь]п[а]даеть своего. тако и съ б(о)голюбивїи (208б) моужь всакынмь исправленїем[ь]. и подвигомь вѣри истин'нїе. прѣбываше омырае всегда и паки ѿсвитае. въ б(о)гозгодних(ь) дѣяніихъ. тако такоу власть прїети емоу ѿт[ь] г(оспода). такоже р(е)ч(е) въ с(в)етемь своемь еу(аг)г(е)лїи, г(лаго)ле къ оучеником[ь] своимь. се дах[ь] вамь власть настоупатї на з'мїе, и на скор'фїе. и на всякоу силуу вражїю. такожде и семоу бл(а)гоч(ь)ст(н)вомоу бѣ. тако не моцїи ни томоу самомоу сатанѣ, ни бѣсомь его противоу лицуу его статїи. или ѿвити се, бѣ бо приносє б(о)гъ непорочноу жрьтвоу м(о)л(н)тви своє. не тьк'мо елико ѿ себѣ. нѣ и за стадо словесное еже рекоу люди ѿт[ь]чства его. тацех' бо б(о)гъ ѿт[ь]ць н(а)шь н(е)б(е)сни ишетъ. такоже р(е)ч(е) г(лаго)ле къ сама(ра)н'ни д(оу)хъ естъ б(о)гъ вѣд[н] кланяющнх' се емоу истинноу. и въ толицѣ недъзѣ лютѣ тако одръжнмь. не изнеможе ѿт[ь] таковаго подвига и исправленїа елико навикль бѣ. г(лаго)ле г(лаго)лн ап(о)с(то)ла павла такоже вѣща рекын егда немощствоую тогда сил'нѣиши есмь. и сила бо моа въ немощїи съвршает се.

и всемоу събороу събран'ноу ѿт[ь]чствїа его. || (209а) тако прѣди вказахом[ь]. и съ бл(а)гоч(ь)ст(н)вїи желанїемь великимь. всеср[ь]дчїе люб'ви къ б(о)гоу въсхотѣ принести. мнншескы обрзъ, г(лаго)ле къ всемь збороу св(е)щеннчскомоу, елико еп(н)ск(о)пъ и игоумень. и изьбран'нихъ чрньць, приш[ь]дѣшїихъ на прѣставленїе его. м(о)лн ихъ г(лаго)ле. братїа и оци молю ви и азъ грѣшнїи:~

Пристоупивше окончанте, елико вса по д[о]стоїанїю его. их'же азъ грѣшнїи желаю. аще бо и недос(то)инь есмь. нѣ ис(тъ) б(о)гъ всех[ь] м(н)л(о)стиви на н' же оуповає пристоупаю къ синовомоу, дѣлоу нелицемерноу. ть бо творнтъ волю боещнх' се его. и м(о)л(н)твоу их[ь] оуслишнтъ. и видев'ше вси г(лаго)лн сего хр(н)столюбиваго. из'меннше мнсли свое въ вѣликоу жалос(тъ). и всемоу требованїю его зготован'ноу быв'шоу. и самь въсклонив се ѿт[ь] ѿдра своего, на нем'же лежаше. и тако ѿт[ь]врьзь б(о)гохвал'наа вѣста своа. начеть вѣщати г(лаго)ле. коль сладькъ мнѣ г(лаго)ль твон вл[а]д[ь]ко мон х(р)стїе. нже р(е)ч(е) въ с(в)етѣмь твоємь еу(аг)г(е)лїи. вѣдїи нас(ь) грѣшнїе въ покаанїе. и рекын придете къ мнѣ вси троуждающєи се, обрѣмененїи, и азъ ви покою. || (209б) и пакын въз'мете нго моє на се. тако бл(а)го ис(тъ), и тарьмь мон лькїи. и томъ ревноуе ѿкаан'ни азъ, хошоу испльннтїи собою г(лаго)ль твон. и семоу по законуу вставъ съвршнв'шоу се. и тако обелѣкоше и въ свнтїи чрньцькїе. и по сих[ь] агг(е)льскын обрзъ възложнше на нь. и нарекоше нде его ф-еок'-фнсть монах[ь]. нар(е)ч(ен)ны въ агг(е)льскомь обрзѣ.

и таковомоу гл(а)соу съвршающоу се. и елико слншав'ших[ь] въскоре потащав'ше придоше къ семоу бл(а)гоч(ь)стивоу вѣликою жалостїю.

великѡ же плачу и риданію соушоу и сетованію. въ всемь хот[ь]чѣствѣи бл(а)жен'наго сего. видѣше сѣа биваемаа ѡ немь. и гор'ко въпїюще съ слъзамїи. почито разлоучаешн се хот[ь] нас(ь) добри пастироу н(а)шь и зчителю. кто збо въмѣсто тебѣ, ѡбрѣшет се такоуи. јакоже ты бране зем(ь)лю хот[ь]чѣства своего. твоего бо имени вси злоумисльни оубоаше се. помощію бо бл[а]д[ь]кы твоего х(рист)а погыб'шее приобрѣтѣ. и расточеніе събра. и збогои збогати. и пад'шее въздвиже. и неславноу прославїи. и сьпроста никьгда бив'шее див'но и прѣславно іавїи се въ хот[ь]чѣствѣи своемь. несповѣднїе бо твоє добродетели ѡ бл(а)жен'не. идыже б(ог)ъ || (210а) прослави те въ вѣкыи. ты бо плѣвѣлы ерѣтичскїе. срѣпомь д(оу)ховнїимь ис корѣне посекал еси. и темь ѡвитель д(оу)хови с(вє)т(о)моу нар(е)че се.

и сїимь г(лаго)лємоу хот[ь] възлюблен'ннхъ емоу г(лаго)лєи жалостнїе. и мало покьснѣвшоу емоу елико въ животѣ. сын бл(а)гоч(ь)ст(н)вїи г(лаго)лєи б(о)г(о)разоумнїи оувѣщаваше подроужїе свое. и възлюблен'наго с(ы)на своего владислава. и по редоу сил'нїе дрѣжавїи своеє, како прѣбивати нды въ бл(а)говѣри и ч(н)стотн. и смисльно живоуще и разоумно бранити нды зем(ь)лю хот[ь]чѣствїа своего. хот[ь] малнхъ же и до великнх[ь]. всакого звѣщає слад'кымїи г(лаго)лєи свонмыи. и писанїа же възсла къ възлюблен'номоу си братоу. хр(н)столубнвомоу краљу зрошоу. вса елико ѡ прѣставленїи его. и тоу збо чрн'цоу свшоу сего прѣѡсв(є)щен'наго. г(лаго)лємоу а-ѡанасїю. и семоу повѣлѣ јако дадець емоу вса, елико трѣбоуєть. и дарѣ многоч(ь)стнїе въдавѣ къ семоу прѡсв(є)щен'номоу. г(лаго)лєи емоу прости ме г(оспод)и мѡи и ѡ(тъ)чє грѣшнаго. се бо ндоу въ поут(ь) въ н'же николиже ходнх(ь). и сїимь г(лаго)лємоу хот[ь] прѣбл||жен'наго. (210б) пѣснїю же и пѣс(ь)мь над[ь]гробннм(ь), сьвршающїимь се ѡ семь бл(а)жен'нѣмь. и тако прѣдд(а)ть д(оу)хъ свон г(о)с(подє)ви. д(ь)неви збо соушоу пет'коу и въ час(ь) „ѡ“,

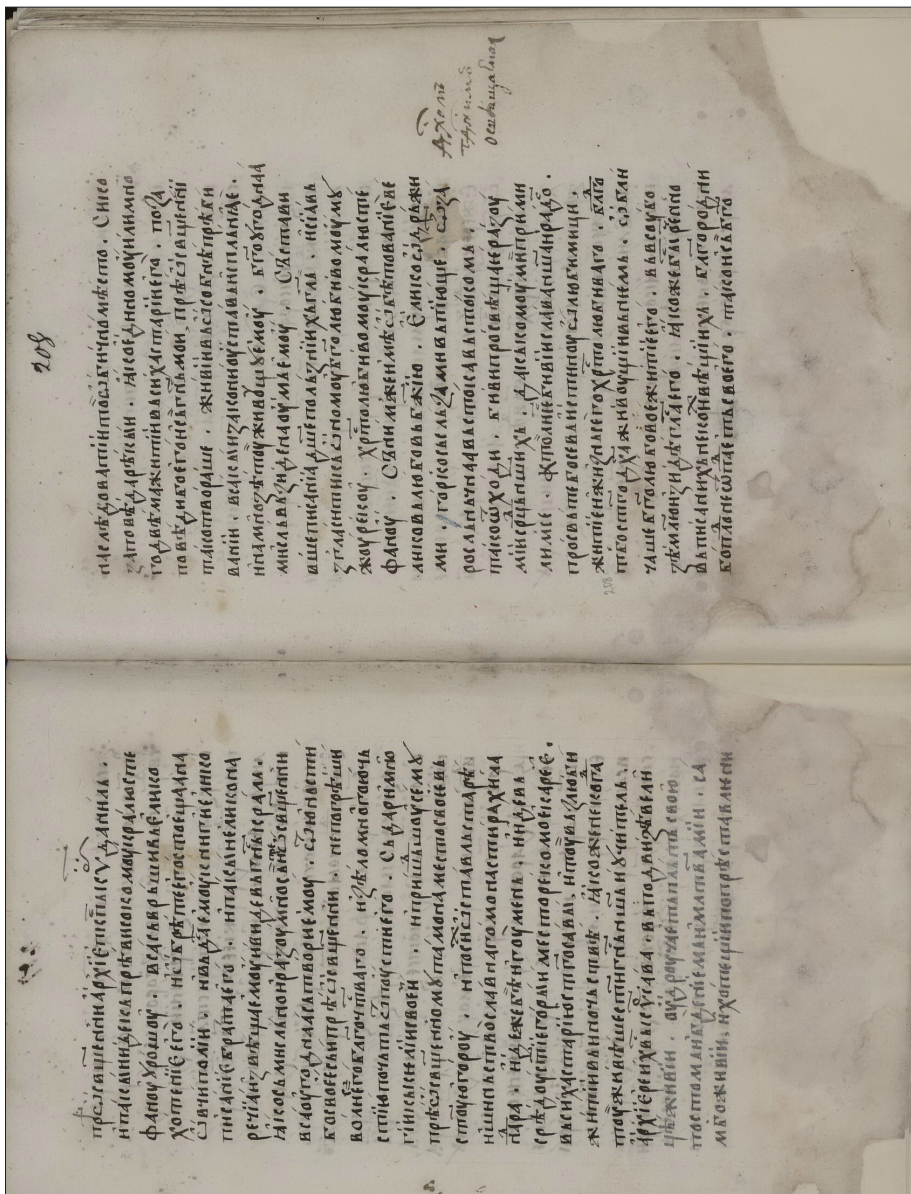
и слншнтє възлюблен'нїи. јакоже по достоїанїю ис(ть) ѡмннн тело мртваго в[о]доу. тако и ѡ семь бл(а)жен'немь быс(ть). вьнегда хотеце и ѡмннн. ѡбрѣтоше его прѣпоисав'ша се ѡстроу трьстнноу по нагоу телѣси свонмь. и въ власненоє врѣтнще ѡблєчен'наа. тоу же трьстнноу вьльп'шоу до вьноутрнє плъти его. и хотеце хот[ь]єтн хот[ь] телѣсе его и не въз'могоше. и на мнѡзѣ в[о]доу мїюще єдва разлоучнше сїє хот[ь] телесе сего бл(а)жен'наго. сего збо никомоу же ведещоу въ животѣ.

дрзгоє же чїудо слншнтє бл(а)жен'нн. възлюблен'ннн. истннхъ бо г(лаго)лю. сын бл(а)гочьстннн живїи сь подроужїємь въ животѣ своемь. мню збо јако двадесетн и трн лѣтъ не прилєси се къ нєн. нѣ хранєща се ѡба въ цѣломоудри. и ч(н)стотє прѣбнваста јако брата сь сестроу своєю ѡ снхъ бо вєщаєть. бл(а)жен'нн павль ап(о)с(то)ль г(лаго)лєи. да свѣтъ збо ндыше жєнн || (211а) јако не млоуще. и вса сьтвор'ше над[ь]гробнаа пѣнїа. и възьм'ше тело сего бл(а)жен'наго хот[ь] срѣмьскнє землїє. и несоуще ндѣ къ вьстокоу. и дош[ь]дѣшн въ расѣ къ цр(ь)квн. с(вє)т(а)го м(оу)ч(є)нннн х(рн)с(то)ва гєѡргїа въ свон емоу монастнрь. и тоу вса ѡбыч'наа сьтвор'ше. и тако грѡбъ прѣддашє тело сего бл(а)жен'наго ѡсѡк'тнста монаха. некогда бнв'шаго краля стєфана крѣп'каго самодрѣж'ца. и тоу лѣжитъ и до сего д(ь)нє.

запов[ѣ]дѣв' же въ животѣ своемь сь клѣтвою страшноу нзрѣкѣ. аще іавнт се коу бл[а]г[о]д[ь]кѣ б(о)жїа ѡ немь. да не іавѣтъ тѣло его хот[ь] прьстнїє зем(ь)лє. тако бо и быс(ть) б(ог)ъ прославлєтъ славѣщїнхъ его.

ТАЦИ ПОДВЪЗИ И СТРАСТИ И БОГОУГОДНАА ДЕЈАНІА СЕГО БЛАЖЕН'НАГО БЫШЕ. И ТЕДИ  
 ВЪЗЕТЬ ВЪН'ЦЪ Ц(А)Р(Ь)СТВІА Н(Е)Б(Е)СНАГО. ДА ДОСТОННО КС(ТЬ) И СЕМОУ РЕКНОВАТИ ВЪЗЛЮБЛЕН'НИ  
 И МАМЬ. ЈАКО ДА НЕ ЛИШИМ' СЕ ВЪЧ'НИХ[Ь] БЛА(А)ГЪ О ГОСПОДИИ.

БЫС(ТЬ) ЖЕ ПРЕСТАВЛЕНІЕ СЕГО БЛАЖЕН'НАГО. М(Ъ)С(Е)ЦА МАР'ФА, ВЪ ,КЪ Д(Ь)НЬ, ТРЕТІЕ  
 НЕД[Ѣ]ЛІЕ, МЦЕ. ВЪ Д(Ь)НЬ ПЕТ'КЪ, ВЪ Ч(А)СЬ ,Ѣ. И ТАКО РАЗИДЪ СЕ ВСАКЪ ВЪ СВОІА СИ. СЛАВЕЩЕ  
 О(ТЬ)ЦА И С(Ы)НА И С(ВЕ)Т(А)ГО Д(ОУ)ХА. И Н(Ь)МА. И ПР(И)СНО И ВЪ ВЪКЫИ ВЪКОМЬ АМИНЬ  
 АМИНЬ:~



СП 55, 2076-208a





**Кристина Г. Кљајић\***  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет, докторанд

Оригинални научн рад  
Примљен: 13. 09. 2024.  
Прихваћен: 30. 10. 2024.

## ПРЕДСТАВЕ ИНВАЛИДНОСТИ У РОМАНУ *ЧЕДОМИР ИЛИЋ* МИЛУТИНА УСКОКОВИЋА

У раду се анализирају представе женске инвалидности у роману *Чедомир Илић*. Инвалидност представља репер-тачку око које се образује наратија (наротивна протеза), којом се карактеризује главни лик и којом је сам роман мотивисан (*Хроми идеали* је наслов прве верзије романа). Инвалидност се у роману доводи у везу са нескладном телесношћу, чудовишћношћу, обескореношћу, изолованошћу, самосвесношћу и слободнијом сексуалношћу. Инвалидност обухвата интердисциплинарно проучавање, стога се гледа, као и сексуалност, у контексту, и као конструкт.

**Кључне речи:** инвалидност, конструкт, сексуалност, телесност, обескореност, наротивна протеза, *Чедомир Илић*.

### Увод

Западна филозофија првасходно вреднује целовитост тела као „места где се идентификује субјект”<sup>1</sup> (Андреје, 2010: 39). У 18. веку тело је схватано као предмет лекарске праксе. Формиран је нови дискурс у чијем је центру било тело као оно које припада пацијенту. Говорило се о болестима, али и о новим, свакодневним ритуалима који би превентивно деловали и омогућавали здравље и виталност тела. Феминистичка историчарака

---

\*kristinakkljajic1@gmail.com

<sup>1</sup> Говорећи о телесним белезима и њиховом утицају на телесни интегритет, Андреје закључује: Обележено тело указује на стварне белеге које су други у тело утиснули, с циљем да у њега упишу знак, симбол, означитеља. (Андреје, 2010: 40)

Барбара Дарден у студији *The Woman Beneath the Skin: A Doctor's Patients in Eighteenth-Century Germany*, проучавајући записе доктора из 18. века, пише о праксама посматрања тела као леша. Тврди да су најосновнији биолошки и медицински термини које користимо да опишемо своја тела, било као мушко или женско, здраво или болесно – заиста културне конструкције. (Дарден, 1991: 1–4)

Студије инвалидности, формиране током деведесетих година 20. века, не говоре о индивидуалном, нити медицинском приступу телу. Инвалидност није смештена ван дискурса. Студије инвалидности истражују уклопљеност тела у културу, оне проматрају инвалидност као социјални и културни феномен. Повезане су и са родним студијама,<sup>2</sup> јер истражују категорију тела унутар друштвених наука. Студије инвалидности су интердисциплинарне по природи и укључују широк спектар хуманистичких дисциплина: књижевност, историју уметности, филозофију, социологију, историју, културолошке студије, постколонијалне студије, лингвистику, феминистичке студије, квир теорију.

### Хроми идеали

Говорећи о инвалидности у америчкој књижевности у есеју *Наративна протеза*, Дејвид Мичел и Шерон Снајдер долазе до закључка где је функција инвалидитета у књижевном дискурсу двострука: појављује се као посебно својство карактеризације, али и као метафора (в. Мичел, Снајдер, 2021).

У српској прози модерне, физички инвалидитет везан је за специфичне позиције јунака. Инвалид је онај ко се одваја, он је нешто друго у односу на остале. Тако инвалидитет постаје битна карактеристика јунаковог идентитета. Борислав Станковић у *Божијим људима* у центар ставља маргинализоване јунаке. Они живе на гробљу, функционишу у затвореним заједницама, које су другима недоступне.

Инвалидитет се јавља као део идентитета маргинализованих јунака. Он може представљати и простор у који друштво уписује своје страхове. Тако сцена у којој Софка, у тренуцима снажног еротског набоја ка себи призива мутавог Ванка, из Станковићеве *Нечисте крви*, представља моменат кризе за јунакињу. Ванко не може да говори, па према томе не може никоме ни рећи шта се *замало* догодило. Осим тога, његова немогућност говора представља празно место у које главна јунакиња романа

<sup>2</sup> Родне студије као и студије инвалидитета проматрају маргинализованост, и о роду, као и о инвалидитету промишљају као о дискурсивном конструкту.

уписује сопствене страхове. Ванкова инвалидност служи да се прикаже унутрашњи сукоб који произилази из снажне еротске жеље и интернализоване патријархалности.

Роман *Чедомир Илић*, објављен 1914. године уписује много новина у српску књижевност. У питању није само први београдски роман, он осим што приказује позицију дошљака, проговара и о позицији дошљакиње (чија је ситуација још комплекснија узимајући у обзир женску позицију унутар патријархалне средине). Као посебно интригантне у овом роману, јављају се представе инвалидности, која су битно обележје једне од главних јунакиња, Беле. Колико је инвалидитет снажно уписан у текст, сведочи и то што је наслов прве верзије романа, који је објављиван у наставцима у београдском часопису *Дело*, гласио – *Хроми идеали*. Зашто је Белина хромост толико битна одлика романа, да мора бити назначена у самом наслову?

Дискурзивну зависност од инвалидитета, Мичел и Снајдер називају *наративном протезом*. Књижевне наративе исписане око инвалидитета покреће „жеља да се надокнади ограничење или да се ограничи расипање” (в. Мичел, Снајдер, 2021). Као пример, наводе причу о Оловном војнику у којој дечак поред двадесет и пет истих војника проналази једног без ноге. Приповедни интерес занемарује оне *идеалне* војнике, а прича креће да се развија око инвалидности као недостатка који треба да се надомести у даљем приповедном току.

Можемо ли, онда, посматрајући роман *Чедомир Илић* говорити о Белиној хромости као о наративној протези читавог текста? Утврђујући на који начин функционише ова *дискурзивна зависност* од инвалидитета, Мичел и Снајдер пишу следеће:

Једноставан приказ наративне структуре може изгледати овако: прво, девијација или означена разлика изложена је читаоцу; друго, наратив утврђује потребу за сопственим постојањем позивајући се на објашњење о настанку и формативним последицама девијације; треће, девијација је пренесена са периферије интересовања и постављена у средиште приче коју треба испричати; и четврто, остатак приче на неки начин рехабилитује или поправља девијацију. (в. Мичел, Снајдер, 2021)

Не можемо говорити о девијацији као о центру приче, прича, дакле, не проистиче из Белине хромости, већ из *онтолошке раскорењености*<sup>3</sup>

<sup>3</sup>Крајем 19. и почетком 20. века у српској књижевности фреквентна је фигура дошљака. У процесу премештања из села у град, дошљаци не успевају да се у потпуности прилагоде новој (градској) средини, а стара (сеоска) средина им постаје недоступна. На тај начин учвршћује се позиција обескорењености, односно немогућности припадања друштвеној заједници и повезивања са њом.

главног јунака која је била чест и битан мотив прозе са краја 19. и почетка 20. века. Осим тога, нема ни додатних појашњења у тексту романа који би пружили сазнање о настанку девојчине хромости. Бела се у роману појављује као хрома, а прве слике девојке и њене *сакатости*, преломљене су кроз поглед главног јунака. Када уђе у кућу у Крунској улици, у којој држи часове, јунак ће, поред просторија и намештаја видети и Белу. Недвојива од Беле, налази се и њена хромост:

Све је то Бела испричала Илићу брзо, без везе, задихано, као да је онај младић Краљ Отац или неки активни политичар, какав фактор тих догађаја, којима ће он дати овакав или онакав ток. Она је била врло весела, отварала јако своја нешто бледа уста, заборављала на своју сакатост, храмала око студента, плјескала рукама... (Ускоковић, 2022: 206)

Такође, остатак приче не рехабилитује Белину девијацију, а њена удаја за Чедомира не може бити компензација и надомештање инвалидности.

Зашто је, ипак, Ускоковићу потребна Белина хромост? Да ли је, онда, ова девијација пренесена са периферије у само средиште приче? Прича о Чедомиру Илићу, не односи се према Белиној инвалидности као прича о Оловном војнику која „стоји у протетичком односу према недостајућој ноzi главног јунака” (Мичел, Снајдер, 2021). У првобитни наслов романа, Чедомировим *идеалима* приписује се Белина *хромост*. Представа Белине инвалидности остаје јак периферни мотив, она је потребна тексту као „концептуална слепа мрља” (Грос, 2001: 21), јер Бела је жена, што додатно компликује њену позицију. Инвалидитет, као и женскост су простори у који је друштво уписивало сопствене страхове и кризе. Ова игра речи назначена у наслову, упућује на немогућност испуњења Чедомирових идеала. Идеали обескорењеног бића се, по правилу, не могу достићи, потребно их је „отелотворити” кроз представе инвалидности. Тако Белино тело остаје простор у који се уписују анксиозности обескорењености главног јунака.

### Слика инвалидног тела

„Тело је склад”, пише Мишел Бле у предговору *Речника тела*. Реч инвалидитет је латинског порекла (*invalidus*), значи невредан, неспособан, нејак, са маном. Шта бива када се у тело као склад „упише” нејакост, неспособност или мана? Говорећи о белезима унутар исте студије, Бернар Андрије пише:

Термином сакаћења, према класификацији истраживача 19. века, уводи се губитак телесног интегритета. Запад, посебно посвећен идеологији права човека, превас-

ходно ће вредновати целовитост самог тела као места где се идентификује субјект, као неотуђиве површине и материје којом се може располагати. (Андрије, 2010: 39)

Тело са инвалидитетом постаје нескладно, некохерентно, оно омета првобитно успостављени поредак. Оно је, затим, и другачије од осталих тела, инвалидност га чини обележеним. Када се Бела појави у роману, о њеној инвалидности сазнајемо готово одмах: „Она је била врло весела, отварала јако своја нешто бледа уста, заборављала на своју сакатост, храмала око студента, пљескала рукама...” (Ускоковић, 2022: 206). Јунакиња је, дакле, у сваком, сем у моменту у ком њом овладају снажне емоције, свесна своје инвалидности. Она пази на кретања свог *хромог* тела, односно брине о слици сопственог тела. Појам *слике тела* увео је Фројдов савременик Паул Шилдер, то је „појавност тела пред собом: термин који такође показује да, иако пролази кроз чула, то није чиста перцепција: и, мада садржи менталне слике и представе, то није чиста представа” (Мадони, 2010: 411).

#### Женско тело са инвалидитетом

У Западној филозофији, женска тела и полност сматрали су се лошим, па је често опозиција мушко/женско довођена у везу са опозицијом дух/тело (в. Грос, 2005: 22). Теорије рода и феминистичка критика увиђају да се патријархална репресија делимично оправдава тиме што жене доводи у много блискију везу са телом него мушкарце, испитујући уписе женског тела у текстуално.

А шта се догађа са женским инвалидним телом? Чини се да инвалидност додатно компликује ову позицију, јер су она изложена додатним „уписима”. На тај начин женско тело са инвалидитетом остаје неисписана белина, док истовремено представља и гротескну слику.

Ово се може објаснити уколико у обзир узмемо теорију мушког погледа (*male gaze*) британске феминистичке критичарке и редитељке Лоре Малвеј изложеној у студији *Визуелно задовољство и наративни филм*. Малвеј тврди да су мушкарци творци значења, они посматрају, док су жене оне које су посматране (оне гледају себе како су гледане). Жене са инвалидитетом су често ослобођене тог погледа, ка њима, због њиховог телесног недостатка упућено нешто што можемо назвати *stare* (зурење, поглед препун чуђења). Ако је нормативно тело еротски спектакл, тело са инвалидитетом је „визуелни шок”. (Гарланд Томпсон, 1997: 26). Бела тај поглед све време осећа, па се њен страх чини потпуно јасан и оправдан, када уочи венчања каже: „– Нећу да ми се свет смеје: хрома млада, хрома

млада! – говорила је девојка мајци гласом у којем је одјекивала жалба и прекор. – Тако ми ружно стоји кад играм! ”. (Ускоковић, 2022: 276)

Инвалидно тело младе и лепе жене не уклапа се у очекивања друштва, она то претпоставља, па зато покушава да скрије сопствену сакатост испред Чедомира, који то примећује („И нашто, оно њено подигравање којим је хтела да скрије своју скатаост пред младићем” (Ускоковић, 2022: 209).

Међутим, Бела није у потпуности изложена овом зурењу. Она је лепа, млада и привлачна и то је јасно назначено већ у првом поглављу романа:

Млади човек погледа госпођицу Матовић. Она је седела до њега и посматрала га весело, готово безазлено и у исти мах несташно. Бела је имала бело лице с кожом која се чинила као постављена једва приметним руменилом. Очи су јој биле мајчине: црне, живе, маслинасте, очи као у неке лепе животиње. Коса, још црња од очију, окружавала је њено лице као талас. Њено данашње одушевљење давало јој је израз пуноће, савршенства. Са заокругљеним раменима, која су се погађала под лаком материјом летње блузе, и нежним лицем девојке, чија хромост није допуштала честе изласке на отворено поље и сунце, она се учини младићу слатка и мека као та вођка коју му је нудила. (Ускоковић, 2022: 209).

Ипак њена телесна привлачност не може се одвојити од њене хромости, хромост је недостатак, али и разлог њене лепоте (она је бледа, јер јој инвалидитет не допушта честе изласке ван куће). Инвалидитет тако остаје сенка Белине лепоте и привлачности, али и белина у коју се уписују значења и жеље главног јунака.

Било да је представљена као привлачна млада жена или хрома девојчица, поглед на њу и њено тело, поглед је на њен телесни недостатак, који разара *еротски спектакл*, али му омогућава и да се око њега конституше.

### Инвалидност и сексуалност

Јунакињина хромост мења и њен однос према сексуалности. Након једног од љубавних састанака са Чедомиром, Бела ће му казати: „– Дођи ми једне ноћи – рече му она између два пољупца.” (Ускоковић, 2022: 209).

Овај позив, али као и њихови тајни састанци у којима је приказан Белин снажан еротски набој непропраћен осећањем кривице типичним за младе жене тога доба које сопствену сексуалану жељу разумеју као огрешење о интернализоване патријархалне норме, указује на различити начин доживљавања сексуалности од друге јунакиње у овом роману – Вишње Лазаревић. После ноћи проведене са Чедомиром, Вишња осећа кривицу, јер не може „да измири домаће васпитање, патријархални морал и норме понашања, те старинско схватање брака и породице са еманципацијом и новим, модернијим схватањима која су била на снази у Београду” (Бајац,

2016: 241), те Вишња у сфери телесног остаје заточених патријархалних норми.<sup>4</sup>

Бела сасвим другачије разуме сопствену телесност, па се можемо запитати о разлогу другачијег поимања сексуалности. Зашто је Бели дозвољено оно што Вишњи није? Разлози за то се могу пронаћи и у другачијем друштвеном сталежу (Бела припада вишој друштвеној класи, Вишња потиче из сеоске породице), као и начину и месту одрастања (град и село, сеоска и грађанска породица).

Ипак, одговор се може пронаћи у самом доживљају инвалидног тела и јунакињине свести о њему. За разлику од Вишње, која се прибојава погледа других („... питала се шта други мисле о њој. Она је знала да је неко од њених суседа морао приметити кад је ушла с Чедомиром у кућу и кад су толико остали насамо.” (Ускоковић: 270)), Бела остаје ослобођена оваквих страхова, јер њено тело због телесног оштећења друштво не доживљава као у потпуности женско, а самим тим ни довољно привлачно. Ово посебно важи за отежано ходање, пише Гарланд Томпсон због везе „између жена и сексуалности и везе између усправног хода и људскости — што значи да сметње у покретљивости имао нарочиту моћ у размишљању о недостатку и размножавању” (1997: 24), па Бела посебно пази на своје покрете и ход када разговара са Чедомиром.

Објашњавајући поредак Бентамовог архитектонског плана затвора, Фуко у делу *Надзирати и кажњавати*, пише о специфичном паноптичком положају куле унутар ког су заробљеници непрестано посматрани. На исти начин, патријархат посматра женска тела и женску сексуалност са жељом да их контролише, тиме личећи на Бентамов модел затвора. Међутим, на питање о сексуалности жена са инвалидитетом, најчешће се одговара негативно, посматрају се или као „само патуљак” или „богаљ” (Гарланд Томпсон, 1997: 22).

Инвалидна тела друштво не перципира као она која могу испунити улоге намењене женама у потпуности, па се за њих користи термин *rolesness* (одсуство друштвених улога). Бела то осећа, те тежи да испуни улогу љубавнице („– Зато што сте ме пољубили – одговори њен глас, а

---

<sup>4</sup> „Своју грешку сматрала је за кривицу. Стид ју је било и од самог Илића, а ради њега ради својих родитеља, она је желела бити најбоља жена на свету. Она није признавала себе за свог господара. Она је заборављала прво правило свога новог васпитања: да млада девојка бира себи мужа потпуно свесно. Она се није предавала пред самом собом, она је губила присуство духа и питала се шта други мисле о њој. Она је знала да је неко од њених суседа морао приметити кад је ушла с Чедомиром у кућу и кад су толико остали насамо. Она је полагала на мишљење околине. Било да се с ким сусретне, било да поразговара, очекивала је из првог погледа подсмех, подозрење, осуду” (Ускоковић: 270).

њена насмејана уста, зајапурени образи, њен ђаволасти поглед понављали су немо, а јасно: „Пољуби ме опет... пољуби, пољуби...” (Ускоковић: 254)).

И Чедомир са жупудом прилази Бели. Он не осећа стид и непријатност као са Вишњом („Цело његово поштење усправи се између њега и девојке. Он се сроза с канабета као кривац” (Ускоковић: 262)). Испред њега ће се, болешљиво и хромо дете, претворити у младу жену:

Тада један уздах издиже целе Белине груди. Она баца увис обе руке. Широки рукави од блузе спадоше до рамена. Голе мишице блеснуше кроз собу. И ово дете, сагато, размажено, претвори се у жену, велику, одраслу, снажну, развијену и потпуну. Илић погну главу и спреми се на плусак грдњи. У том тренутку, девојка полете у правцу њега, пребаци му руке преко рамена и обеси се сва о његов врат. Он осети поново њене усне на својим устима и њене груди утиснуте у његове. Он је стеже снажно, грчевито, не мислећи ништа. Под његовом руком увише се витке слабине девојкине. Он пусти. Кад хтеде да загрли поново тај дивни створ што му се подаје, тог неслућеног анђела који га милује својим крилима, девојка се била већ извила из његовог наручја и побегла к вратима од трпезарије. (Ускоковић: 254)

Говорећи о културном делу амричког фрик шоуа Розмери Гарланд Томпсон наводи пример афричке домороткиње из циркуса која је имала на стотине ожиљака на телу, а сваки од њих је представљао чин прељубе, док је култура из које долази налагала да се сто пети овакав ожиљак кажњава смрћу (в. Гарланд Томпсон, 2012: 63). Перформанс који је изводила представљао је спој лепоте, инвалидности, гротескности и девијантности, а западном друштву служио је „као доказ урођене женске сексуалне изопачености, лењости, телесности и апетита” (Гарланд Томпсон, 2012: 63). Иако пренаглашен, овај пример може указати на друштвена и културна уверења о сексуалности и инвалидности. Са једне стране инвалиди су лишени улога љубавника и љубавница, док са друге представљају неисписану белину за читавање еротских жеља других.

Белина хромост и ослобођена телесност са једне стране потребна је као контраст Вишњиној патријархалности, стида и скромности, а са друге стране функционише као простор у „коме се људи (у овом случају главни јунак романа) ослобађају сопствених брига, убеђења или фантазија” (Гарланд Томпсон, 2012: 64)

### Инвалидност и простор

Већ први описи куће Матовића, преломљени кроз јунакову свест, садрже и описе Беле и њене хромости:

Према постељи, опет до зида, стајала су два скупочена ормана, изолучена при врху, оштећена употребом на неколико места. Углове су испуњавале неколике столице, с



високим правоугаоним наслоном, превучене кожом. Бела приђе прозору и отвори их обадва. Чедомир је сад могао боље видети салон. Примети велику библиотеку, пуну повезаних књига. (Ускоковић, 2022: 208)

Јунакиња је везана за кућни простор због сопствене инвалидности, она се по њему лако креће, кућни простор је „храм за ритуализацију живота, начин да се заузме и добије власништво над местом” (Аурели, Гвидићи, 2016: 105). Бела остаје чврсто везана за простор дома, јер се ретки изласци ван куће виде и у њеном физичком изгледу (Са заокруженим раменима, која су се погађала под лаком материјом летње блузе, и нежним лицем девојке, чија хромост није допуштала честе изласке на отворено поље и сунце, она се учини младићу слатка и мека као та воћка коју му је нудила.” (Ускоковић: 209)).

Говорећи о односу тела и простора, Питер Брукс пише:

Модерни појам индивидуе обухвата и концепцију приватности као места на коме особа може да се ослободи захтева друштва и култивише несводиво индивидуалну личност. Оно што се најчешће јавља као најспорније, најзанимљивије и најмучније унутар тог приватног простора јесте тело. (2000: 267)

Уколико је било које тело „најспорније, најзанимљивије и најмучније”, шта се догађа са инвалидним, непотпуним, осакаћеним телом – телом које друштво види као ненормативно и другачије? Са једне стране, Бела у кућном простору остаје ослобођена зурења (*stare*), упитног знатижељног погледа других и свести да је неко посматра, док са друге стране, свест о телу и његовом нескладу додатно увећава. Тело постаје напорно, па ће Белина за бегом од куће („– Да је и мени да изађем некуд – рече му Бела једног дана кад тако осташе сами. – Тако бих радо побегла од куће”(Ускоковић, 2022: 302)), заправо бити чежња за ослобађањем од инвалидног тела.

### Инвалидност и чудовишност

Постоји велика опасност у изједначавању чудовишности и инвалидности (в. Велисављевић, 2012: 6), иако прво припада категорији људске маште, док друго има везе са друштвеним и историјским контекстом. Описана као лепа и млада девојка, на први поглед се може чинити да Бела у сопственој природи скрива и елементе демонског. Приповедање указује на назнаке зла које постоји у њој („Бела се церила ђаволасто” (Ускоковић, 2022: 252)). И договор око венчања Беле и Чедомира догађа се под необичним околностима:

– Ти га волиш, дакле? — рече меким, поетским гласом. — Ти си сасвим изгубила главу!

– Да; ја га волим... ми се волимо; је л’ те, Чедомире? — одговори девојка узбуђено. Илић осети да је сад дошло оно велико, оно страшно, језиво што је очекивао. Он задрхта јер је то било веће, много теже него што је његова слутња предвиђала. Његов поглед се прошета од Беле ка њеној мајци, па онда паде поново на девојку, а одатле на сто, на зид, на прозорска окна, на затворена врата, као тица која је тражила да се спасе.

– Је ли то истина, господине? — упита га госпа Клеопатра свечано. Било му је јасније него икад да не воли ту девојку, па ипак он превали:

– Да!

Та се реч чу једва; он се напреже и рече поново;

– Да, да.

– Да! — понови фаталну реч још неко у соби.

То је Бела одговарала, мада ју нико није питао, и гледала младића задивљено, угризнуте усне, истурених груди. (Ускоковић, 2022: 252)

Пошто Клеопатра Матовић, Белина мајка, открије да су се њена ћерка и кућни учитељ тајно састајали, венчање ће бити одмах уговорено. Иако то не жели, Чедомир ће ипак рећи другачије („Било му је јасније него икад да не воли ту девојку, па ипак он превали: — Да!” (Ускоковић, 252)). Његову потврду, понавља и неко други у просторији, на први поглед глас зла, који утврђује Чедомирову позицију. Иако се може чинити да Бела одлучује о јунаковој судбини, као и да до његовог суицида долази због венчања са хромом девојком, то ипак није тако. Јунакињина инвалидност за коју браком Чедомир остаје везан само је маска за несрећу и анксиозности обескорењене индивидуе.

Чедомир доживљава Белу као лоше, демонско, као лепо и хромо бића које га одвлачи од његове истинске среће која би се могла пронаћи у љубави и заједничким животом са другом девојком („— Ми бисмо могли бити тако срећни, Илићу, врло срећни... Али Илић, као и сви људи који траже од своје судбине више него што она може дати, бежао је од своје среће, мислећи да трчи за њом. Није прошло ни неколико минута, а он је већ био на улици, сам!” (Ускоковић, 248)).

У њену инвалидност, он уписује сопствене кризе и сопствени доживљај зла у себи и свету:

„Ја често не господарим собом. Ја нисам начисто са собом. Како се то десило?

Ја то нисам хтео. Мене сматрају за мирна човека, али, видиш, ја се питам да ли у мени не живи неки скривени ђаво. Ах, како сам гадан, како сам гадан, боже мој! (Ускоковић, 248)

## Инвалидност као обескорењеност

Када Вишња, јунакиња која је такође заљубљена у Чедомира, дозна да се он оженио хромом Белом, она, тужна и бесна, због изгубљене прилике за оставарење љубави, изговара следеће:

- И Чедомир... чудна ми чуда! За њега и јесу којекакви богаљи. Ју, господина – додаде после гласно, па збаци љутито шал са себе.
- Мустра бечка, богаљ је и сам, богаљ, богаљ, богаљ. Лупну пркосно песницом о песницу и понови:
- Богаљ, богаљ, богаљ! (Ускоковић, 2022: 319)

Реч богаљ употребљена је први и једини пут у роману на овом месту, наместо хромости, сакатости. Овакве речи „истичу различитост оштећеног, неспособног, хендикепираног тела” (Велисављевић, 2014: 5), истовремено „стварају нелагодност при коришћењу ових термина (Велисављевић, 2014: 5). Вишња речју *богаљ* описује и Чедомира, па се можемо запитати: Какав је Чедомиров недостатак? Је ли у томе што није могао волети? Или у томе што се оженио хромом девојком?

Иако изречен у љутњи, овај Вишњин исказ нам може открити и нове слојеве читања инвалидности у Ускоковићевом роману, јер је Белина инвалидност и огледало обескорењености главног јунака. По сопственој природи, инвалидна тела имају природну и онтолошку недовршеност, у њему се биће не може до краја настанити, као што и раскорењена индивидуа не може осећати сигурност у свету. Пишући о немогућности насељавања тела са физичким недостатком Ели Клер каже: „Никад нећу пронаћи дом” (Клер, 2015: 10) На исти начин на који се инвалид односи према телу са недостатком (оно није кућа, није целовито, није насељиво, не припада до краја, оно се понаша на неочекиван начин) на тај начин се онтолошки раскорењен јунак односи према свету. Свет је за њега терор. Белина жеља за бегом од куће слична је Чедомировој жељи за бегом из света. За Белу нема лагодности. Напољу изложена погледима других и свешћу о неприпадању, унутар куће испуњена жељом за бегом, она остаје заробљена, одређена инвалидношћу, као и Чедомир обескорењеношћу. Женећи се њоме, он потврђује недостатак сопственог бића. Белина инвалидност је огледало Чедомирове обескорењености.

## ЛИТЕРАТУРА

Андрије, Боч, 2020: Бернар Андрије, Жил Боч, *Речник тела*, Београд: Службени гласник.

Бајац, 2016: Љиљана Бајац, *Мотив отуђености у роману српске модерне: крај 19. и почетак 20. века*, Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет.

Брукс, 2000: Питер Брукс, „Тело и приповедање”, *Реч*, бр. 57(3), Београд.

Велисављевић, 2014: Иван Велисављевић, *Предговор у Необочна тела*, Градац бр. (182) Београд.

Гарланд Томпсон, 2014: Роузмари Гарланд Томпсон, „Амерички вашар наказа, 1835-1940” у *Необочна тела*, Градац бр. (182) Београд

Гарланд Томпсон, 1999: Rosemarie Garland-Thomson, *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature* Rosemarie Garland Thomson, Oxford University Press.

Грос, 2005: Елизабет Грос, *Променљива тела – ка телесном феминизму*, Београд: Центар за женске студије и истраживања рода.

Клер, 2015: Ели Клер, *Exile and pride: Disability, queerness and liberation*, United States of America: Republished by Duke University Press.

Малвеј, 2010: Лора Малвеј, *Визуелна и друга задовољства*, Београд: Филмски центар Србије.

Мичел, Снајдер, 2022: Дејвид Мичел, Шерон Снајдер, *Наративна протеза*, <https://rizom.rs/2022/05/03/narativna-proteza-dejvid-micel-i-seron-snajder/> (преузето 5.6.2024)

Фуко, 1997: Мишел Фуко, *Надзирати и кажњавати – настанак затвора*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Ускоковић 2020: Милутин Ускоковић, *Чедомир Илић и Дошљаџи*, Нови Сад: Матица српска.

Kristina G. Kljajić

REPRESENTATIONS OF DISABILITY IN THE NOVEL  
*Čedomir Ilić* BY MILUTIN USKOKOVIĆ

Summary

This paper analyzes representations of female disability in the novel *Čedomir Ilić*. Disability serves as a focal point around which the narrative is formed (narrative prosthesis), characterizing the main protagonist and providing the novel's central motivation

(the first version of the novel was titled *Lame Ideals*). In the novel, disability is associated with physical disharmony, monstrosity, uprootedness, isolation, self-awareness, and a freer sexuality. Disability is viewed interdisciplinarily, and much like sexuality, it is considered both contextually and as a construct.

**Keywords:** disability, construct, sexuality, corporeality, uprootedness, narrative prosthesis, *Čedomir Ilić*.



Адријана Д. Цветановић\*  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет, докторанд

Оригинални научни рад  
Примљен: 12. 09. 2024.  
Прихваћен: 30. 10. 2024.

## ПРОЗА СТАНИСЛАВА КРАКОВА: ИЗМЕЂУ ФИКЦИЈЕ И МЕМОАРА (*Ратни дневници, Наше последње победе*)

Дело Станислава Кракова почива на спреси појмова фикције, ауто-фикције и документарности, представљајући тако у наратолошком смислу изазов за тумачење, те тражења одговора на питање у којој мери само дело познаје своју референцијалност. У трима књигама које су у овом раду узете у разматрање проблематизује се њихова формална структура и открива идентитет приповедача/аутора као субјекта који је одређен друштвеном димензијом, социјално-историјским контекстом, чиме се апострофирају теме које одређују и Краковљев јавни и уметнички дискурс: рат, проблем националног идентитета, однос према жртви и другоме.

**Кључне речи:** фикција, аутофикција, документарност, мемоари, дневници.

### Увод

Статус проскрибованог писца, условљен политиколошком дијалектиком супротстављања идеолошки друкчијем, а који је опстао све до почетка деведесетих година двадесетог века, Станислава Кракова, јавну фигуру јасно друкчије политичке стратегије у односу на владајући поредак, скоро је у потпуности избрисао из културне баштине српске књижевности. Није се марило ни за то што је реч о писцу који је својим стваралаштвом суделовао у утемељивању модерних токова српске књижевности.

---

\* [adrijana.sd@gmail.com](mailto:adrijana.sd@gmail.com)

Крај двадесетих и тридесете године су у Краковљевом стваралаштву у великој мери одређени идеолошким и социјално-политичким ангажманом. Остаје питање да ли је природа дела, насталих у том периоду, те њихова доктрина, проистекла из личног револта, незадовољства, или јасно дефинисане жеље државног врха да се не забораве тешки тренуци историјског трајања јужних делова српске земље, што би се потом ставило у функцију остваривања новоформираних политичких и националних циљева. Очито је зашто је национално питање у Краковљевим текстовима насталим у том периоду, у тој мери изражено, узму ли се у обзир сви проблеми југословенске државе тих 1930-их година. Политичка збивања и политички живот југословенске државе тридесетих година двадесетог века, били су, најблаже речено, узбуркани. Обновљена уставност 1931. октроисаним уставом и оживљавање страначког живота нису обећавали никакав период стабилизације, напротив, са оживљавањем страначког деловања, макар и кроз покушај хомогенизације у виду Југословенске радикалне сељачке демократије (ЈРСД) ишло се ка све већем сукобу око националног питања у Југославији (Петрановић 1988: 207. и даље). Убиство краља Александра 1934. у Марсеју додатно је компликовало ионако затегнуте односе између различитих политичких фактора у Југославији, јер се показало да краљева идеја интегралног југословенства заправо стоји на врло климавим ногама (Петрановић 1988: 212, 254, 260). Вероватно најозбиљније питање унутрашњеполитичког живота Краљевине у овом периоду било је решавање тзв. Хрватског питања, односно положаја Хрвата у југословенској држави. Тим проблемом озбиљно се бавио кнез намесник Павле Карађорђевић и било је јасно да је решавање тог питања један од основних задатака новог премијера Југославије Милана Стојадиновића (Петрановић 1988: 266). Ипак, пољуљана снага режима укрупњавањем опозиције и сукоби на релацији премијер – намесник, доводе до пада Стојадиновићеве владе почетком 1939, када је већ увелико идеологија интегралног југословенства доживела свој крах. Још 1937. ствара се Блок народног споразума између хрватске и српске опозиције уперен против М. Стојадиновића, унитаризма и Устава 1931, признајући националне посебности југословенских народа (Радојевић 2014: 163,164; Петрановић 1988: 267).

Нова влада Драгише Цветковића имала је да реши Хрватско питање и то се и догодило у освит новог рата у Европи, 26. августа 1939, стварањем бановине Хрватске. Тиме је држава званично федерализована, измењено је државно уређење предвиђено уставом из 1931, што је изазвало бурне реакције и разочараност српске интелектуалне елите (Петрановић 1988: 297, 299, 305; Радојевић 2014: 187–189). Какви би даљи кораци били и како



би преуређена држава функционисала, није било времена да се покаже, јер ће се Југославија ускоро наћи у европском и светском ратном вихору.

У контексту наведеног позиција коју Краков као писац, сведок једног времена и непосредни учесник у друштвено-политичким, али и ратним дешавањима о којима говори, заузима изједначава се са позицијом критичара, јер као што књижевни критичар указује на одређене проблеме осветљавајући садржај дела, како то наводи Гаетан Пикон (Пикон 1965: 180), тако и он (Краков) пишући о догађањима на тлу Старе Србије опомиње на горуће проблеме историјског тренутка у којем већину својих дела објављује. Текстурални образац који Краков као журналиста, писац и непосредни сведок историјских догађаја о којима сведочи следи у књигама које су предмет нашег разматрања, ослања се на миметично, анегдотско и експресионистички сугестивно приказивање разнолике ратне свакодоневице. На тај начин успоставља се линија повезивања полифону структурираних *Ратних дневника*, *Наших последњих победа* и *Пламена четничтва*. Приповедање о сувише лако заборављеним саборцима, доминантно у свим трима књигама, Краков лично доживљава као потребу да њиме опомене савременике на опасност коју доноси „врхунац на коме смо сада, а ка коме смо одувек стремили” уколико нисмо свесни поука које собом носи „блиска прошлост, која је цела саздана од подвига, страдања, умирања, јунаштва, којој треба баш сада да се окренемо како бисмо разумели величину дела које је за нама” (Краков 1928: 4).

#### *Ратни дневници: хронологија сећања*

Изостанак интересовања за његово уметничко стваралаштво довело је и до занемаривања историјске улоге Станислава Кракова као судеоника или сведока кључних догађаја српске историје прве половине двадесетог века, а о чему су остала писана сведочанства у виду страница његових дневничких и мемоарских записа. Судбину многих документа и рукописа сам Краков расветљава у неколико реченица које пише у двотомној биографији Милана Недића, где цитира речи своје тапте којима му она потврђује да је пред налетом комунистичких агената просто спалила списе који су иза Кракова, већ датог у бег, остали. Ипак, у посебним фондовима, архивама Народне библиотеке Србије у рукопису су остали и до данас сачувани Краковљеви *Ратни дневници*. Тек 2019, након дуготрајног и студиозног рада приређивача Мирка Демића објављени су, приређени, до тада широј књижевној јавности непознати исечци из Краковљевих сећања на период ратова 1912–1916. године. Сам приређивач упозорава

да је у коначној верзији приређених текстова ратних дневника настојао да успостави „логичко-хронолошки след догађаја, како би читалац добио јаснију слику о пишчевом кретању током ратова” (Краков 2019: 5), уз напомињање да је највероватније трајно изгубљен онај део дневника који говори о Краковљевом учешћу у рату 1914. године.

Први део *Ратних дневника* Демић испуњава текстовима у којима Краков говори о свом учешћу у балканским ратовима, рату против Бугара, у којем је учествовао као добровољац, а затим приређује текстове који се тичу догађаја из 1915. године, да би се сведочанство заокружило 24. јануаром 1916, пристизањем на острво Крф. Посебан документарно-историографски куриозитет, својеврсни омаж својим саборцима, али и прилог проучавању страдања српског народа, Краков даје на крају свог дневника сводећи неславни биланс губитака свог вода. Наговештаје уметничке имагинације, виспрености, луцидности и непогрешивог осећања за детаљ који од круте, на моменте и прозаичне, слике ратне свакодневице гради поетски интониране сцене у којима људи показују своје страхе, превласт примитивне свести као одраз народног духа, способност да се насмеју, Краков показује у епизодама из 1912, 1913, 1914. и 1915. године, антиципирајући тиме и поезику својих ратних романа.

Призори из ратне збиље, искуство разарања, виђење рата као дезинтегришуће силе Кракову ће постати и више од књижевне теме у поратним годинама. Како су теме које књижевник одабира за своја дела „обично последица његовог интелектуалног, моралног или политичког интереса, те се тако у старости опет улази у књижевне теме из младости, које су тада биле често последица подсвесних, патолошких наклоности” (Црњански 2017: 69), тако ће рат бити основа идејно-смисленог слоја Краковљевог књижевног опуса, али и подтекст дискурса који је обележио његово јавно деловање у периоду између два рата и на самом почетку Другог светског рата.

Ако је Велики рат утицао на динамику развоја, актуелну поезику праваца, тематику и формалне одлике књижевности и уметности (Јовић 2018: 223–237) неупитан је његов утицај на сваког појединца који је у њему учествовао и који је тиме показао однос историјског тренутка и друштвено-политичких идеја на појединачну егзистенцију која надмашује оквири личног и постаје амблемски пример живота нација. Може се рећи да се Краков, како у наведеном тексту о ствараоцима уопштено говори Бојан Јовић, а ослањајући се на виђења немачких експресиониста и футуриста који постављају тезу да је рат језиво средство до циља- прочишћења Европе, својом литературом, публицистичким радом, јавним иступањима и исказивању подршке одређеној политичкој идеји у времену ревизије но-

вије историје, такође опредељује за револуцију која води измени поретка. Биографско искуство основа је Краковљевог приповедања, чиме у својим приповеткама и романима поетички доспева на саму ивицу аутофикције, али у дневничким бележењима ратне збиље оно је експресионистички интонирано сведочанство на основу којег се може реконструисати део једне историјске епохе. Аутентичност ратних дневника у датом културноисторијском контексту потврђује пишчев наратив који је обојен епохалним искуством урушавања поретка и осећањем обескорењености, али и потребу да се пише сада о ономе што ће касније желети да заборави.

Умесно је на првом месту поставити питање да ли Краковљев *Ратни дневник* у сваком погледу задовољава критеријуме самог дневника као књижевнаучне врсте. Наиме, у овим дневницима моделом аутобиографског прозног дискурса прати се хронологија збивања, догађаја у којима сам Краков као официр учествује. Прецизно се врши датирање, конкретна сећања подупрта су документарном подлогом у виду наредби, телеграма, саопштења, чиме се у потпуности затвара питање историјске истине, веродостојности сведочења.

Формална структура дневника почива на аутобиографском сећању, бележењу тренутака који се претачу у врсту кратких секвенци исповести, у којем се појединачно губи пред општим- ратом. Уколико се осврнемо на природу субјекта текста аутобиографског карактера видимо да Краков у овим редовима управо чини оно што се у таквом тексту очекује. Једина истина на коју текст претендује је она која израста на снази пишевог личног искуства, па се он сам тако пред својом публиком разоткрива. Управо то чини Краков, али у регистру реалистичке нарације и позитивистичког бележења чињеница. Тако када прецизно описује, датира бацање аустријских бомби ( 9. фебруар) он наводи да те бомбе имају мању пробојност због танког омотача, али онда у само једној речи демистификује позицију објективног приповедача и износи емотивно обојену опаску која разоткрива острашћеног и на своју војску поносног војника, јер каже да „ове бомбе имају кудикамо слабије дејство од наших, и морално, и материјално” (Краков 2019: 109).

Ратни дневници су највећим делом екстрoвертне оријентације јер интроспективном тону исповести претпостављају шири друштвени контекст, доспевајући тако до нивоа секундарног историјског документа. Од мемораских оквира, одваја их, између осталог већ наведеног формалног, и фокусирање на аутора као сведока дешавања у микроцелинама, међу рововима, у болници, на железничкој станици, у кафани, без претензија на шири друштвени контекст. Од првих редова Краков се позива на чињенице, чиме и наглашава утилитарну вредност онога што је записано.

С друге стране, својом приповедачком умешношћу Краков кокетира са феноменом аутофикције јер симулирајући живе говорне ситуације, евоцирајући познате хронотопе крчме и пута, у одређеним моментима читаоце жели да увери да говори истину, како би из дате ситуације они извукли поуку, дошли до одређеног сазнања, не постављајући више као примарни циљ изношење историјске истине. Тако говорећи о свом боравку у Нишу 1912, Краков реконструише сцену у кафани, у којој се, поред мноштва официра, војника и комита, појављује Моша Павловић, комита, који израста у приповедача нове приче у причи која претендује да буде аутентично сведочанство једног ратног збивања из којег читалац треба да извуче поуку о карактеру војника са обеју страна: „на Мердарима када се једна наша чета примакла Арнаутима, ови истакну белу заставу, и кад су наши престали да пуцају, изађе један њихов вођа и позове српског официра да му приђе, јер хоће да се преда... резервни поручник Милош Поповић, не слутећи ништа, приђе му и хтеде се са њиме загрлити, али у том тренутку Арнаутин потегне ножем и сјури му га у груди. Наши војници прискоче и убију Арнаутина, али они други Арнаути отворе палбу на наше који су били на 20 метара од њих” (Краков 2019: 15–16). Симулацију живе говорне ситуације Краков употпуњује прекидом приче о превари Арнаута узвиком „Узбуна”, те кратким описом метежа који настаје када официри појуре ка излазу. Након тога приповедање се враћа у оквире личног, у средишту је обичан човек, који се у ратној позадини препушта, као што то чине и јунаци Краковљевих романа, пијанству које га измешта из опаке стварности „ми остали вратисмо се у кафану... сада тек, када су отишли официри, настаде џумбус... војници су певали сваки за свој рачун” (Исто: 16). Ипак, Краков и тада остаје у позицији самоосвешћеног приповедача који слуша сведочанства других војника: „док је Моша комита певао, ја сам седео са војницима из XI пука и из телеграфског одељења и пијучкали смо помало вино. За то време дознао сам за борбу коју је имала једна и по чета XI пука тог и прошлог дана” (Исто: 17).

У својим романима Краков посебну пажњу посвећује феномену простора. Наиме, и код Кракова и код доброг дела писаца српске авангардне прозе који приповедају о рату можемо видети промену концепта простора у књижевности. Од статичког дискурзивног модела простора он се развио у динамички модел социјалног простора, а сходно тематици издваја се простор болнице, која постаје топос ратне прозе, стављен у функцију уобличавања аутентичног уметничког приказивања ратног искуства- оно је архетип борбе (параф. Фуко 2005: 29). Дефрагментацијом ратне слике у Краковљевим делима се потврђује укидање времена и пребацивање

семантичког жаришта на категорију простора (Бојанић-Ћирковић, Младеновић 2015: 12). На исти начин и у *Ратним дневницима* Краков гради бинарне опозиције, значењски супротстављеног, по Фукоовој (Фуко 2005) и Башларовој теорији (Башлар 1969), фронта као спољашњег и болнице као донекле фронту комплементарног парњака у виду унутрашњег простора (према Бојанић-Ћирковић, Младеновић 2015). Међутим, простор болнице сада, у опису једне куршумлијске, нема атрибут интимног у којем доминира фигура болничарке као оличење женског принципа, као што је то сличај у *Крилицама*, већ је она дубоко потресна слика страдалих војника, стања српске војске, која доноси аутентично сведочење о околностима рањавања једног војника, чиме се интересовање приповедача изнова преусмерава на судбину обичног, малог и храброг човека; „пре него што смо хтели поћи уђох да видим рањеника. На патосу по коме беше мало сламе лежало је око педесет рањеника, од којих многи беху превијени само првим завојем. тежак загушљив ваздух беше притиснуо собу... Један од тих рањеника био је при јуришу ускочио у турски шанац и бајонетом распорио турског мајора, но овај смртно рањен опали револвер у лице овом војнику, који у том тренутку тргне главу и куршум му прође поред самих очију, тако да је готово ослепео” (Краков 2019: 19).

За поетику дневника, те проблематизовање њихове садржине као историографско- фактографске грађе, важно је и то што се Краков на моменте поиграва феноменом истине у вестима које погрдно назива „коморцијским”, чиме антиципира однос према документарној грађи и неупитном веровању у сведочења, причања о и у рату, који ће поставити већ у парадокслано насловљеном поглављу свог романа *Крила* (Документ који је појела коза): „ово је било прво село што сам видео да није било запаљено, ваљда су у њему остали становници....кажу да је у једном селу остала једна була, која је, кад су наши војници наишли, пуцала на њих. Истина, то је такозвана коморцијска вест, па јој не треба много вере поклањати” (Краков 2019: 41). Такође, истиче се и феномен гласине која у ратном метежу досеже ниво вести, јер се у полифонији свега изговореног и међу војницима непосредно поставља питање аутентичности, истинитости, као што је то случај са било ким на позицији реципијента, с тим што за војнике вести које долазе значе спас из агоније ратовања и повлачења:

Сваки час се проносе противне вести. Док једни тврде да из најсигурнијих извора знају да ћемо бити укрцани на лађе, други тврде како ћемо сувим за Валону, износећи све страхоте пута, међу којима беше најстрашнија смрт у блату, где се остајало заглибљено до гуше и лагано умирало. (Исто: 211)

Дехуманизацију и бестијалност коју рат доноси човечанству Краков натуралистички прецизно даје у одељку *У Приштини* у којем бележи сведочења свештеника, а које опет можемо видети као обресе сцена раскомаданих тела војника које донсе његови романи: „свештеник причаше грозоте које је нашао. Оба та наша два војника били су потпуно скинути, тако да су на себи имали само шајкачу. Оба двојици бежу одсечени нос и уши, бежу испробадани и искасапљени ножевима тако да су више личили на масу мяса која је лежала у локвама усирене крви” (Краков 2019: 24). У рату војници не страдају само у борби, већ у акцијама које су вођене жељом за осветом која изражава „првенство колектива као целине над индивидуалним агенсом” (Липовецки 1987: 153), и то у микродруштву какво је фронт, а које носи префикс дивљег у којем преовладавају крвни кодекси, где до насиља долази због парадоксалног престижа или пуке освете (параф. Липовецки 1987: 153): „тај официр за кога доцније дознадох да се зове Тихомир Вујовић, и да је из XIX пука, био је тешко рањен у борби и један га пешак понесе из шанца на преврјалиште. Али у томе западну у арнаутску заседу и Арнаути убију тога пешака и још једног коњаника који се ту случајно нашао, скину са њих одело и оружје и потпоручника Вујовића, који је био још жив, исеку на парчад” (Краков 2019: 37). Краков дату сцену заокружује коментаром који је израз дубоког очајања након увиђања радикалне промене рата, који постаје искључиво средство освајања, вођено правом силе: „Сви смо се згрозили на ово зверство Арнаута” (Исто: 37). Краков ниже сцене у којима сведочи о суровости рата који је скинуо покров достојанственог са људског живота. Потврђује се поражавајућа истина да се у великим токовима историје у потпуности губи човек, који је једино и служио као материјал за изградњу путева и циљева великих. Њему није остала ни достојанствена смрт, јер сурова свакодневица суспензује све вредности, а појединца своди на метонимијске знакове који одају његов некадашњи живот, идентитет- одело које су носили, парче хране за којим су посегли:

На све стране гробови ископаних војника. Изгладнели пси ишчепркали су гробове који су плитко ископани и извукли леш једног нашег војника и свог су га оглодали тако да сада на ледини стоји костур: пола лубање са кичмом и бутним костима на којима се види парче беле крпе, остаци од гаћа... на скоро други гроб раскопан и из њега вирин комад сељачког одеа и војничког шињела. (Исто: 107)

Пошто смо прошли једно арнаутско село уђосмо у неке шуме. Свуда поумирали војници крај пута. Могло се видети овде леш, онде два, поред угашене ватре. Како су увече легли поред ватре тако су се ујутру мртви и охладили. заједно са ватром угасио се и живот. Један мртав војник лежао је тако крај угашене ватре држећи у укоченој руци комадић проје... други је још био жив и издисао, лежећи го, само је

преко њега било пребачено једно парче крпе. Арнаути су га још живог опљачкали и оставили да умре. (Исто: 208)

По сличном значењском регистру издвајају се и сцене у којима насиље постаје легитимно како би микрозаједница попут војне јединице функционисала, како би се поштовали одређени кодекси, на које, ма колико апсурдни били, остатак заједнице остаје нем, на које се оглушава и враћа свакодневици- на стрељање сабораца остаје се нем. У том контексту постаје јасно да су „процеси цивилизације и револуције истовремени, те да страховлада настаје у новој идеолошкој конфигурацији проишавши из насиљем успостављеног првенства колективне целине- какве су војска и отаџбина у чију се функцију ставља” (параф. Липовецки 1987: 186). Како би успоставио своју апсолутну моћ појединац који је на позицији власти, у рату или миру, посеже за казном и потказивањем, што се преноси као доминантни модел друштвеног односа, из рата у мир, а што Краков непосредним сведочанством и преноси:

11. фебруара стрељан је један војник из 4. чете нашег батаљона. Он је био оптужен за бекство са бојишта и преки суд га осуди на смрт. Већ је требало да се поведе на стрељање, кад га стражар пусти у нужник где он покуша да се убије, протуривши главу кроз рупу у нужнику и сецнувши је тако да је пао онесвешћен јер је сломио врат. Њега изнесу тако онесвешћеног из нужника и пошто нису могли да га поврате, метну га на носила и понесу на стрељање. На месту одређеном за извршење пресуде, скину га са носила и положи на траву где лежаше без свести... један војник приђе с пуном пушком, нанишани и опали... ископаше му раку и закопаше га, а чете се вратише у своје станове. (Краков 2019: 111)

Потом изведоше оних двадесет војника што су били на суду и командант пука нареди да изађу сви ордонанси пуковски и батаљонски. Командовада се пушке пуне и у том завапише ови војници за милост... Тада се командант пука окрете војницима који су разрогачених очију то посматрали и рече: „Тражим да ми издате све оне који су вас наговарали на бекста, ако то не учините наредићу топовима и митраљезима да отворе ватру на вас, и нека тако тај славни XVII пук заврши срамно. (Исто: 194)

Стања војника у најсуровијим околностима и борби, и повлачења Краков приказује као што чини у својим романима. У основи енциклопедично гради каледиоскоп нецензурисаних стања војника и склапа велики мозаик ратне збиље у којој је приказан апсурд рушилачких подувата и једне и друге стране, немар према духовности која, попут старих богомоља поред којих се пролази, остаје остављена по страни, иако је баш сваки споменик духовности заправо показатељ историјског трајања народа и његове културе на једном поднебљу (на овом месту Краков као да води интертекстуални дијалог са својим путописима по Јужној Србији, јер једном успутном реченицом указује на оно што је централна тема путо-

писа – ходочашће по крајевима у којима светиње показују континуитет трајања народа на једном тлу):

Свуда докле је око могло догледати пукло је Косово поље... села поред којих прођосмо беху већином спаљена. Српска су палили Турци и Арнаути, а турска и арнаутска- Срби... Стигосмо у Липљане. Ту видех поред пруге стару српску цркву, за коју кажу да јој има око 800 година. (Краков 2019: 61).

Поред пруге сеђаху неколико војника и биштаху се од вашију... мртви коњи леже на све стране, грабљивице облећу око њих, а гладни пси налазе ту себи хране..у предејану је било ужасно. У једној кафани на мало сламе лежало је на поду неколико тешких рањеника са пребијеним костима, или рањени у стомак, које нико није преврио а који су ту остављени да умру. (Исто:62)

На станици је био хаос. Све је искидано, исечено, уништено. Мост на Морави, одмах иза станице бачен у ваздух... зима је била толика да војници нису могли лежати под шаторима, већ су по киши, снегу, ветру трчали по пољу, не би ли се загрејали. (Исто: 129)

Парцијална, документарна, али и субјективна, у складу са формом дневника, пројекција судбине појединца у рату окосница је ових записа, али и схватања личне егзистенције. Као непосредни учесник у збивањима о којима говори Краков стиче нови, динамичан доживљај стварности, суочава се са низом стања и призора који нису део мирнодопског поретка и грађанског конформизма. Он иде кроз разрушене градове и сведочи директним последицама рата као рушилачке силе, која бомбардовањем руши зграде, што на значењском плану говори о рушењу поретка који су оне представљале, тековине цивилизације која је и сама разорена; пробија се и сам кроз метеж на железничким станицама које су пуне уплашеног и збуњеног народа, где препознајемо сцене које су предложак почетку романа *Кроз буру*, у којима Краков своју позицију војника- путника од једне до друге тачке фронта уобличава, приближавајући се и овде феномену аутофикције, у лику официра Боре;; и сам бива рањен, и то описује реалистички прецизно бележећи детаље којима саму сцену чини животном, блиском обичном човеку, саборцу или читаоцу, за којег рањеник није пука бројка, већ човек, јединка која се макар садржајем својих џепова открива као аутентична; и сам се суочава са свим недаћама повлачења под различитим околностима, као што је то било пролажење кроз Предејанску клисуру, али и болешћу која га још једном доводи на ивицу смрти; сведочи сценама у којима деловањем пуког „комедијанта” случаја војници успевају да преживе:

Град је уопште много оштећен бомбардовањем. Стан команданта града, ђенералштаб, касарне подофицирске школе и друге зграде, све је порушено. Мали војни музеј сравњен је са земљом потпуно. На све стране рушевине, цигле, малтер, камење и греде... (Исто:115)



Свест о модерној мисли успостављања националистичке идеје, са интенцијама или без, Краков у дневничке белешке уноси епизодама у којима се јасно гради култ личности владара која собом носи идеју о сувереној националној свести, а касније и држави, потребној како би мобилисала политичку вољу, како у ратним тако и у поратним временима:

7 .новембра око три сата по подне уђе у Битољ на аутомобилу престолонаследник. Са обе стране улица кроз које је пролазио била је маса света која је одушевљено клицала... приредили су му грађани овације. (Исто: 63)

Иста идеја конструисања националног идентитета и постављање корена национализма, што у погрешном контексту може довести до стварања парадоксалног идолопоклонства, при чему феномени нације, касније и отаџбине, постају апсолут, који себи подређује живот обичног човека, појединца, који је почастован жртвом коју подноси, провлачи се и у документарним предлошцима које чине наредбе врховног команданта:

Наше сјајне победе на Куманову, Прилепу...осветиле су Косово и доказале напорно јунаштво и величанствено пожртвовање, натчовечанску издржљивост српског народа и његове витешке војске... показали сте како српска војска уме да брани своје огњиште и част своје земље. (Исто: 99).

Међутим, наспрам култа личности и отаџбине као апсолута у свести војника Краков поставља и буђење свести о националном идентитету међу обичним светом, становништвом оних крајева кроз које војска пролази. Сцена са приштинских улица приказ је високо подигнутог етоса херосјтва и националног поноса, на нивоу патоса. Истиче се у истом регистру и судбина дечака који постаје војник. Она пак претендује на успостављање емотивне повезаности са другим са којим традиционално делимо културно- историјске идеале о народу за који се вреди борити и који је управо тим појединачним примерима приказан као изузетан, чији је непријатељ приказан низом антагонистички постављених дискурса, или конкретних сцена суровог понашања. Ипак Краков и у дневничким записима остаје трезвен у поимању националног заноса који може бити погубан уколико му се у потпуности препусти, упркос стварности која га освешћује, као и све војнике. Не изоставља ни субјективно виђење колективног стања војника који када утихну звукови труба и добоша и када се изађе из видокруга оних који у војсци виде једини спас и идеал који их води, одаје дефетистички став оних који су констатно суочени са смрћу. На таквом расположењу,отрежњења од ратом изазваног пијанства ваздуха, без херојског етоса говорења о рату, Краков гради и своје романе:

Српкиње из Приштине биле су изашле пред капије од својих кућа и китиле војнике цвећем... Било је око 11 сати када се улицама крете једна поворка. Напред је ишао учитељ српске основне школе и за њима ђаци који су певали: „Оро се кликће са висине!” Њихови нежни детињски гласови потресли су и душу српскога сељака. Тада сам видео војнике, сељаке који плачу од радости и узбуђења. (Исто: 46)

На моменте Краковљев дневник губи обресе документарног приближавајући се наративном моделу који наликује исповести, чиме се са „наративног прелази на онтолошки проблем” (Епштејн 1998: 11–12). Краков у том моменту постаје свестан предности које собом носи приповедач у првом лицу, али и будуће публике, њеног хоризонта очекивања усклађеног са традицијским корпусом веровања. Појединачна егзистенција сведена је на телесну раван, а сусрет са коначношћу, угроженошћу доводи и до питања бивствовања у ратној стварности, што ће се касније наративно уобличити у Краковљевим романима: „ја сам лежао иза једног камена припијен уз њега да се сачувам колико је то могуће од кише која је пљуштала и дрхтао сам јер је вода пробила мој шињел и при страховитој прасци громава које смо очекивали сваки час да ударе међу нас, у врхове бајонета на пушкама, који су се сијали као пламени мач арханђела Михајла при севању муња” (Исто: 83). Од експресионистичке поетике у дневничким забелешкама препознајемо и неке од типичних топоса, али и доминантно осећање страха, које у ратној стварности постаје егзистенцијална категорија. Страх је интензивирао свешћу о сопственој коначности наспрам виталистичке енергије природе која истовремено задивљује војнике, самог Кракова, и подсећа на своју супериорност. Краков се у тим секвенцама не одаљава од основне линије говорења, лирској импресији првог сусрета са морем претпоставља реалистичким регистром дате околности- празан трбух, који је оно што највише мучи све војнике и микросцена сахране која подсећа да је смрт и даље део и грађанског, а не само војничког света:

Први пут у животу видео сам море. Но, сада нисам имао времена да се дивим, јер празан трбух није марио за природне лепоте, већ за штогод да се поједе... на једном месту видех мртвог човека у грађанском оделу где га полагају у сандук склепан од дасака од сандука са конзервама и пексимитом. Више њега плакала је жена и беше још два, три човека. (Исто: 203)

Поратни критичари су већину прозних дела објављених двадесетих година карактерисали као „уметност која се у свим својим видовима дала на рат, док је рат у свему помакао нагласак с индивидуалног на опћенитост (према: Лазаревић 1937). Међутим, Краков своје романе које објављује управо почетком двадесетих гради на енциклопедијској парадигми приповедања о рату, док се идејно креће између појмова опште

националне и личне, појединачне трагедије и страдања, остављајући по страни херојски патос. У дневничким забелешкама наведено можемо да потврдимо навођењем сегмената у којима Краков бележи епизоде које својом баналношћу, свакодневним колоритом утиру пут депатетизацији ратне епопеје и наговештавају употребу „хумора испод вешала” као оквира приче о страдањима: „одједном из жбуна излете један зец преплашен пуцњавом и јурну на наш стрелачки stroj. Војници спазивши зеца поскакаше и појурише за њим да га ухвате, не обазирјући се на куршуме који су одасвуд звиждали” (Исто: 223). Препричава се и неочекивани сусрет са Арбанасима „који живе у пећини полуодевени као дивљаци”, те децом која гола стрчавају пред војнике и којој они, иако и сами нису имали да једу, од парченцета проје које су имали одламају половину, показујући колико је емпатије и човечности ипак остало у њима. Виталистички дух који је означен као оно што је одржало српску војску Краков је забележио у, могли бисмо рећи, цртицама из рата, те пише како је онесвешћен пред Арнаутима један српски потпоручник непријатељским војницима изгледао као мртав, те су они са њега скинули опрему, чизме, одело па је остао само у вешу, да би се потом, у ноћи, свом воду, тако у неглижеу и блед, учинио као утвара војнику, који га је и видео како пада у боју, па је сироти војник из свег гласа викао да се потпоручник повамперио (Исто: 227). Простодушност и искреност српског сељака у војничким редовима приказана је у краткој сцени у којој војник пред командантом одговара како је спровео заробљеног Арнаутина до команданта пука, те на питање коју славу слави, како би се у њу заклео да је заробљеника заиста спровео куда је требало, одговара са: „Свети Никола, опрости ако Бога Знаш”, на шта се командир насмејао, а сам војник признао да је Арнаутина убио јер му је то било лакше него да га спроводи (Исто: 226).

Хронолошки гледано крај кретања војске јесте њено укрцавање и полазак ка Крфу, те и последње „поглавље” у Краковљевом приређеном дневнику носи назив „Укрцавање”. Прецизно бележећи датуме и дешавања која се тичу јануара 1916. Краков мења наратив и од натуралистичко-експресионистичког песимизма, бунта, крика, долази до полета лирског израза јер се наслућује спас:

Стигосмо у пристаниште, ту се постројисмо и одмах почесмо да седамо на чамце који су нас носили ка лађама... када седох у чамац тек онда бих уверен да је дошао најзад и тај час када је требало да се спасемо свих беда, а ајнпре глади. Срце је било пуно радости... (Исто: 218)

Завршни редови спој су фактографског и романсирано- симболичног јер од описа сусрета са Французима, услова на бродовима, пописа њихове

опреме, рефлектора, телеграфа, топова, веште интертекстуалне везе која се скрива тек у опасци да се на путу ка Крфу пролази поред Итаке, опомене на смрт која и даље вреба јер је леш једног војника спуштен у море, до реалистички јасне слике сусрета са Грцима који се око лађе војника врзмају са чамцима пуним поморанци и другог за јело, што војници купују не питајући за цену, заправо видимо енциклопедично грађену слику завршнице повлачења српске војске. Кинематографски прецизно Краков наставља да бележи први сусрет са маслиновим шумама које за њих значе спас и лирски узвишено завршава своју исповест: „Спашени од смрти, од глади, од куршума, од свију опасности које су нам висиле над главом док смо пролазили кроз Албанију, одступајући из Србије. Наша албанска Одисеја завршена је. (Исто: 219–220)

Први светски рат истински је изменио поредак ствари. „Један читав поредак добио је одмах други изглед. Смрт која је била велики догађај и махом се дешавала у постељи постала је обичан догађај. Све је било под ударцем свеопштег рушења (према: Лазаревић: 1937) и управо то осећање превладава Краковљевим дневником на местима где се лично повлачи пред општим, унутрашње пред мемоарским ја које је окренуто широј перспективи и проговара о националној трагедији: „гледао сам пропаст богатства Србије, гледао сам њено умирање још од Лесковца, али ми је најжалосније изгледало ово издисање...рањеници су остављани по болницама у Пећи... последњи топови су бацани, закопавани...поред мене се вукла бедна створења избеглице-изгладнеле, изнурене, а и војници нису боље изгледали” (Исто: 186). Носећи ознаку сведочанства, као у форми дневника фиксирана и уобличена повест о учешћу у Албанској голготи и борбама које су јој претходиле, ово Краковљево дело немерљив је допринос изучавању страдања српског народа у Првом светском рату. Истинитост свега исприповеданог јемчи сам аутор као непосредни, самоосвешћени, сведок свих дешавања.

### *Наше последње победе: херојски дани славе*

Дуализованим наративним тоном којим се с једне стране гласом непосредног сведока и учесника прецизно реконструишу околности у којима се наша српска војска у другој половини 1918, а с друге, гласом „епског наратора који глорификује успехе” (Опачић 2007: 172) и „јунаштво једне младе дотле непознате и непризнате војске” (Краков 1928: 6) Краков с временске дистанце од свега десет година проговара о надасве колективном искуству рата. Књигом *Наше последње победе*, објављеном 1928. године,

аутор настоји да полазећи од искуствене реалности и ништавила које рат доноси, као што то чини и у својим романима, који само тематизују друге периоде истог рата, како то примећује и Зорана Опачић (Исто: 172–177) непретенциозно дође до архетипских исходишта текста који је сведочанство жртве обичног човека и његове ратне заједнице-чете. Већ по ономе што се наводи у *Предговору* јасно је да ће у случају овог дела мемоарски дискурс у себе интегрисати епско начело слављења јунаштва при чему се, опет као што је то случај и са Краковљевим романима, појединац губи пред снагом колектива, био он амблемска фигура отаџбине или у оквирима новог хомосоцијалног простора формирана заједница под чијим се окриљем он осећа сигурно- чета „човек се изгуби у ноћи као јединка и осећа се снажним само у маси” (Краков 1928: 52). Јасна је интенција аутора да овим делом пошаље гласнупоруку својим савременицима, али и себе опомене на опасност препуштања забораву доскорашњих сабораца, те наводи да „нема намеру да пише историју пробоја, нити да тражи у њој најзначајније датуме и најлепше подвиге, већ жели да оживи историју једне чете пишући историју неколико десетина малих, незнатих људи, војника и добровољаца, великих својим делима, а чија је имена време избрисало из сећања те не може довољно да се одужи њиховој успомени” (Краков 1928: 12).

Прве реакције савременика потврдиле су његова настојања. У тексту *Једна књига о крајњем напору за ослобођење земље* Драган Алексић (Алексић 1928: 6) пише да иако Срби важе за народ који има најјачу ратну традицију, нигде се о ратовима не пише тако мало код нас, као да су сви мишљења да смо свршили рат и сели на посао, те да једино Краков држи добро перо у рукама, и то међу разним која прописаше о победама и страдањима, напорима и заносима наших ратова. Такође, на моменте у маниру импресионистичке критике, па враћајући се на јасан аналитички дискурс, Алексић наводи да после романа Краков више не истиче голу фантастику, већ се „баца на стварност која је у срцима остала као пелен и сумпор, и као нада и као претња”. Истичу се Краковљева умешност да увежбаним кинематографским стилем и лирским секвенцама створи мозаик догађаја, тачније „целину чија је неодређена боја-одушевљење, Солунски фронт с позиције учесника боји утисцима мелодизним, добошарским, меким, грозним, упијајући ту групу у себе као аморфну синтезу сувише пуне чаше стварности.”

Реченице којима нас аутор уводи у низ од девет хронолошки датих сећања на борбе, уласке у градове и сусретање са ослобођеним становништвом повишеног су реторског тона када говоре о „људима које свет

није видео да су са већом радошћу у смрт полазили... без предомишљања, сигурни у своје страдање, али који су прихватили борбу јер је у питању била част народа, јер се почињала она вековима очекивана борба за ослобађање целе нације” (Исто: 7–8), а онда наративно преображене у дискурс експресионистичког приповедања о рату када представљају већ познато оргијастично пијанство ваздуха изазваног заносом ратовања које се осећало већ самом најавом рата „одушевљење је занљо читаву земљу и велике епопеја је почела” (Исто: 4). Можда ненамерно Краков на појединим местима своје сведочење приближава и извесној политичкој дијалектици јер рачуна на реакцију света на оно што је задесило српски народ и начин на који је он то поднео: „није требало да прође ни пола године од тога у историји света најстрашнијег повлачења, јер није одступала само једна војска, већ читав један народ, а борбе на Чегану, епско освајање Кајмакчалана, објавили су свету да ништа не може сломити један народ који је решен да умре или победи” (Исто: 10).

Већ у првом тексту *У очекивању* Краков дневнички непосредно и реалистички уверљиво бележи ситуације које најављују тематско језгро романа-спрегу ероса и танатоса која својом фузионошћу дефинишу живот, али и сведочи о духу бораца своје чете у различитим околностима ратовања и односу према доласку добровољаца. Кинематографски верно представљају се епизоде из ратне свакодневице, попут оних у којима се с неочекиваном мирноћом каже да се у чету враћају писма војницима од којих је половина већ мртвих, те да се војницима јавља да су им сестре, деца или жене отишли код стрица Боже, а стриц Божа је на сеоском гробљу већ десет година, да приликом читања писама у чети нема смеха, чиме се потврђује нека врста свечане атмосфере којом се одаје поштовање према дому, али и то да би се већ у наредном тренутку чета нашла у сред „пакла и хаоса од треска, загушљивог дима и раскинутог гвожђа” (Исто: 3). Бележи се да је војницима најтеже падало искуство рововског рата, као тешко кушање нерава док се гледа увек у исти брег, а сећа на датуме јуриша, прижељкује „покрет и налет који би их приближио кућама” (Исто: 5), те да су у тим тренуцима највећу радост доносили курири који би стизали са фотографијама голих жена и са коњаком, али и добровољци из Америке и Русије, који су долазећи из далеког света, иако у незнатном броју, исцрпљеним пуковима наше војске донели окрепљење.

Фронтovski призори који су испуњени експресионистичким топосима и литерарно уобличени посебно у роману *Крила* у као да своју искуствену заснованост имају у тексту *На пламеноме брегу*. Кратким реченицама појачана реторика доприноси интензивирању слика ратне стварности у

којој се међусобно прожимају дефетизам, равнодушност према смрти, аутоматизам покрета копања ровова, посезања за оружјем: „копали смо ровове, отимали бугарске, све се вратило на старо. Војници су гинули” (Исто: 20). Иако већином овог Краковљевог дела доминира приповедање у првом лицу множине чиме аутор претендује на искуство колектива које као такво треба да остане у сећању, нема обезличавања појединаца и њихових судбина, већ се аутор труди да истакне имена храбрих појединаца, себе прекоревашући јер их и сам заборавља, јер су они пример ратника које нису покретале ефемерне личне жеље већ вера у општи циљ- патос ослобађања отаџбине. Краков наводи да имена заборавља, да је многа из сећања избрисало управо протеклих десет година, а да је пропао и дневник који је тих дана водио, те каже да се сећа свог најбољег добровољца, младог Далматинца који пада баш поред њега, да је приликом испуњења наредбе коју је добио да поведе свега неколико војника из вода, јер су сви били преуморни, и освоји крајњи вис који је био пред њима, упамтио руменог Славонца, скоро дечака, који се звао Марјан Лукић. Док у својим романим суспендује епску вредност и појединачни херојски чин у овим сведочанствима Краков, и сам војник, то баш наглашава, без претензија на високу реторику и славна имена, изнова истичући подвиг малог човека. Тако се издваја сцена у којој ратник, док гранате засипају брег на којем се налазе, покушава својим завојем да свом другу стегне застрашујућу рану из које се виде поломљене кости смрскане шаке, као и она која и овде потврђује феномен хумора испод вешала, где Краков примећује добровољца из Книна који се, иако блед, лежећи потрбушке смеје и свом надређеном (Кракову) каже да му се чини да је рањен: „загледао сам се и видео да је шињел под ранцем сав у крви...шибала је крв у млазевима... неколико шрапнелских куглица разнело му је дебело месо. Он још није осећао болове и смешио се.” (Исто: 28)

У одељцима *Заузеће Велеса* и *Предаја 30.000 бугарских војника код Нагоричина*, *Прелазак преко Саве* приметно је јачање националног етоса и вредносног суда у односу према српским и непријатељским војницима. Издвајају се већ канонизовани ликови сељака који су годинама трпели терор непријатеља чувајући оно за шта су сматрали да су симболи очувања националног идентитета, као што је на пример краљева слика још влажна од земље јер ју је старац ископао како су Бугари напустили његово село, а на коју, сада приковану на вратима своје куће, поносно показује Краковљевом конаданту. Други је пример старца који грчевито стеже Краковљеву руку и јецајући захваљује браћи коју су чекали три године у ропству, чиме изазива сузе у очима готово свих војника, а што Краковљевом нови-

нарском и уметничком оку служи за конструисање сцене дубоког патоса захвалности и емпатичног додира војника са онима које су ослободили: „он је плакао како још нисам видео да се плаче од радости, а у очима свих мојих војника одједном сам угледао сузе. То је био први додир са онима који су три године подносили бугарско ропство” (Исто: 34). Народ на улицама Руме одушевљено је клицао војницима ослободиоцима, лирски тренуци у којима девојке прилазе и љубе војнике надграђени су патосом општег славља и клицања читавог града, но и у тим моментима Краков непосредно наговештава линију политичке позадине датог тренутка јер скреће пажњу да су се одједном чули звуци музике „Хеј Словени,” чиме се антиципира идеја југословенства на овим територијама. Журналистичко-анегдотским стилем јасно се изнова указује на идеал нација који се огледа у наизглед безначајном детаљу, тако Срби из Руме желе да виде шајкачу која је за њих била највише знамење, док су сви српски војници под шлемовима и једва успевају да пронађу једну стару, масну са којом Краков проводи читаво вече на глави. Одушевљење доласком војске уоквирено је општим весељем, док је у једном стану уприличен банкет на коме је Краков једини представљао српску војску и , чини се, уобличио сличну епизоду свога романа *Кроз буру*. Линију између фикционалног и историографског у овим текстовима чини се да Краков (не)свесно тањи не правећи отклон од тврдњи којима велича чојство српских и огољава мане непријатељских војника. Док за бугарске војнике не постоји идеал отаџбине зарад које се ратује, те како доспевају у заробљеништво и предају оружје, тако их напушта и „осећај дисциплине,” тако српски војници, и то они како Краков каже „прости”, мали људи вредни дивљења, чланови Моравске дивизије, сви са поднебља на којима су Бугари чинили највише злочина, макар сада били у надмоћнијем положају не осећају презир, већ сажаљење према бугарским заробљеницима, видећи у њима „само људе које је сада несрећа стигла, и ниједна увреда ни један једини подругљиви подсмех није се чуо из уста наших војника који су ово дефиловање разбијене војске посматрали” (Исто: 44). Вешт приповедач какав је Краков зна да похвала постаје аутентична тек када долази из редова непријатеља, па тако издваја лик заробљеног Немца, старијег човека, који се прелазећи преко набујале воде са осталим заробљеницима пада, а којег, не обазире се на опасност спасавају српски војници, који тада стеже руке спасиоцима не престајући да говори да су Срби најплеменитији народ који он познаје. Оно што је важно како биографско-документарни податак је и то да Краков наводи да је непосредно по ослобођењу Велеса његов вод био замољен да парадно промаршира пред кинематографском секцијом која је била у



ауту са српским официром и чувеним Рајсом. Дакле, јасно је Краковљево одушевљење кинематографијом и даље настојање да се помоћу новог феномена покретних слика очувају сећања на ратне догађаје.

Друга страна рата која значи пораз хуманитета и етичког кодекса дата је из угла сведочења сељака на које наилази војска ослободилаца. Сељаци проговарају о страшним мучењима и бацању лешева у бунар, те катаклизмично закључују да су у читавој Тополици сви бунари били опште гробнице. Сопствена коначност са којом се војници свакодневно суочавају наглашена је и ратним ситуацијама у којима гледавши смрт непријатеља и схвативши да се постојање човека у тренутку сведе на пуку предметност појединаца доживљава психички слом. Ордонанс у току једне борбе Кракову доноси немачки шињел у чијем џепу, закопчавши га он проналази фотографију жене. У тренутку зауставља се оргијастично пијанство ваздуха које доминира сваком сценом Краковљевог приказивања рата и у његово биће продиру потискиване и заборављене емоције, несвесног поистовећивања са страдалим и мисао о онима које губи, помишља како је немачки војник можда ту фотографију последњи пут погледао пред јуриш, предосећајући метак који ће га наћи: „устрчао сам уз пут, нашао крај џбуна леш и оклевајући раскопчао једно дугме његове блузе на грудима и гурнуо фотографију... стезало ме је у грлу, стрчао сам на пут међу војнике јер више нисам могао остати” (Исто: 54).

## ЛИТЕРАТУРА

Алексић 1928: Алексић Драган, Једна књига о крајњем напору за ослобођење земље, *Време*, 24.11.1928, стр. 6.

Башлар 1969: Башлар Гастон, *Поетика простора*, Београд: Култура.

Бојанић Д. Мирјана и Младеновић Јелена, Болница као просторни ратни топос у романима Крила Станислава Кракова и Дневник о Чарнојевићу Милоша Црњанског, *fil.fac.ni.ac.rs*.

Епштејн 1998: Епштејн Михаил, *Постмодернизам*, Београд: Zepet World Book.

Јовић 2018: Јовић Бојан, (Велики) рат у светлу компаратистике, *Књижевна историја*, год. 50, бр. 165 (2018), 223–237.

Краков 1992: Краков Станислав, *Пламен четништва*, Београд: Хипнос.

Краков 1999: Краков Станислав, *Наше последње победе*, Београд: Слободна књига.

Краков 2019: Краков Станислав, *Ратни дневници 1912–1916*, прир. М. Демич, Београд: Прометеј.

Лазаревић 1937: Лазаревић Бранко, Предратна и поратна причања – Огледи, Б. Лазаревић, И. Типико, П. Кочић, Б. Станковић, Београд: СКЗ.

Липовецки 2011: Липовецки Жил, *Доба празнине*, Нови Сад: ИК Зорана Станојевића.

Опачић 2007: Опачић Зорана, *Станислав Краков алхемичар приповедања*, Београд: Учитељски факултет.

Петрановић 1988: Петрановић Бранко, *Историја Југославије 1918–1988*, Београд: Нолит.

Пикон 1965: Пикон Гаetan, *Писац и његова сенка*, прев. Д. Милошевић, Београд: Култура.

Рансијер 2008: Рансијер Жак, *Оилитика књижевности*, прев. М. Дрча, Нови Сад: Адреса.

Радојевић 2014: Радојевић Мира, *Милан Грол*, Београд: Филип Вишњић.

Симијановић 2008: Симијановић Ј, Околности на почетку српске четничке акције, *Баштина*, 25, 2008, стр. 239–250.

Де Ружмон 2011: Де Ружмон Дени, *Љубав и запад*, прев. М. Комнењић, Београд: СКГ.

Фуко 200: Фуко Мишел, *Друга места, 1926–1984–2004, хрестоматија*, Нови Сад, Војвођанска социолошка асоцијација, 29–37.

Црњански 1934: Црњански Милош, Одговор поводом чланка Оклеветани рат – Мирослав Крлежа као пацифист, *Време*, 22.5. 1934.

Црњански 2017: Црњански Милош, *Испунио сам своју судбину*, Београд: Штампар Макарије.

Шешум 2018: Шешум Урош, Планирање српске четничке акције у Старој Србији и Македонији, *Историјски часопис*, књ. LXVII, 2018, стр. 271–286.

Adrijana D. Cvetanović

STANISLAV KRAKOV'S PROSE: BETWEEN FICTION AND MEMOIRS  
(*WAR DIARIES, OUR LAST VICTORIES*)

Summary

The work of Stanislav Krakov rests on the conjunction of the concepts of fiction, autofiction and documentary, thus representing in the narratological sense a challenge for interpretation, and the search for an answer to the question to what extent the work itself knows its referentiality. In the three books taken into consideration in this paper, their formal structure is problematized and the identity of the storyteller/author as a subject determined

by the social dimension, social-historical context is revealed, thereby apostrophizing the themes that determine Krakow's public and artistic discourse – war, the problem of national identity, the relationship to the victim and the Other.

**Keywords:** fiction, autofiction, documentary, memoirs, diaries.



УДК 821.163.41-1.09 Андрић И.  
821.163.41-1.09 Црњански М.  
<https://doi.org/10.18485/godisnjak.2024.19.4>

**Маша Љ. Петровић\***  
Институт за српску културу  
Приштина – Лепосавић

Оригинални научни рад  
Примљен: 15. 09. 2024.  
Прихваћен: 30. 10. 2024.

## ДИЈАЛОГ РАНОГ АНДРИЋА И ЦРЊАНСКОГ: КОМПАРАТИВНО ЧИТАЊЕ РОМАНА *НА СУНЧАНОЈ* *СТРАНИ* И *ДНЕВНИК О ЧАРНОЈЕВИЋУ*\*\*

Циљ рада јесте успостављање поетичког дијалога између Андрића и Црњанског посредством компаративне анализе њихових раних романескних остварења *На сунчаној страни* и *Дневник о Чарнојевићу*. Резултати нашег истраживања показали су да се текстуални дијалог може успоставити захваљујући типолошкој сродности главних ликова и особености приповедних инстанци. Служећи се психоаналитичким методом посебну пажњу смо посветили карактеризацији Томе Галуса и Петра Рајића, разматрајући их у светлу временског тренутка у који су ситуирани, односа према метафизичком и топоса *puer senex*. На одабраним примерима из текста указали смо на сличност вишеслојности њихове нутрине и погледа на свет, односно усмерења ка соларном и целестралном. Такође, нагласили смо сложену наративну ситуацију присутну у овим романима, која подразумева колебање између трију приповедачких облика (*ја, он и ми*) и удвајање приповедних перспектива, сагледавајући је у контексту каснијих приповедних модела оба аутора. Део рада посветили смо реконструкцији слике света, оптерећене искуством Великог рата и његовим последицама, те начинима на које аутори, уз повремену иронизацију и деконструкцију, успевају да осликају атмосферу једног доба. Свесни да разлике у компара-

---

\* masapetrovic01084@gmail.com

\*\* Рад је написан у оквиру научноистраживачког рада НИО по Уговору склопљеном са Министарством науке, технолошког развоја и иновација РС број: 451-03-66/2024-03 од 26.01.2024. године.

тивним читањима често надмашују сличности, покушали смо да пружимо ново тумачење и укажемо колико су поетичке и тематске сродности ових романа важне за разумевање даљег тока српске књижевности и еволуције поетика Андрића и Црњанског.

**Кључне речи:** Иво Андрић, Милош Црњански, рана фаза стваралаштва, *На сунчаној страни*, *Дневник о Чарнојевићу*, компаративно читање, Тома Галус, Петар Рајић, наративни профил романа, експресионизам.

Књижевно дело Иве Андрића и Милоша Црњанског у дугој традицији тумачења проучавано је из различитих перспектива, применом разнородних теоријских упоришта, са разноликим побудама и циљевима, неретко у компаративном кључу и уз жељу да се укаже на сличности и разлике које постоје у њиховим поетикама. Ишчитавањем позамашне појединачне библиографије радова посвећене наведеним ауторима, али и неколицине оних усмерених ка упоредном сагледавању поетика двају аутора наметну се утисак да се ставови проучаваоца поларизују и мимоилазе у аргументацији, те да већина њих посматра Андрића и Црњанског као антипode, као два удаљена феномена српске књижевности међу којима је немогуће успоставити поетички мост блискости. Ипак, присутни су и они малобројни проучаваоци, попут Жанете Ђукић Перишић, Горане Раичевић и Михајла Пантића, који истичу да тематско-мотивске, наративне, естетске и уопште узев поетичке сродности између двојице класика српске књижевности постоје и да се оне имају тражити у њиховом раном стваралаштву. Чињеница да су се „*ovi naši pisci duhovno formirali u istom istorijskom razdoblju, u kontekstu jedne epohe*” (Pantić 1999: 265) била је маркантан знак и подстицај да се именовани проучаваоци упусте у дубље и минуциозније откривање места поетичких подударности.

Вођени њиховим увидима и првобитним компаративним проучавањима раних остварења Андрића и Црњанског, упустили смо се у поновно успостављање и развијање дијалога између њих, са намером да укажемо на једнакости које постоје у раној фази стварања, а које се могу објаснити друштвеним и историјским околностима у којима су стасавали, као и доминантним поетичким узусима експресионизма којима су били окружени и које су и сами оваплотили у својим поетским и прозним записима. Циљ нашег рада, стога, јесте био реактуализовање поетичког дијалога између раног Андрића и раног Црњанског, при чему смо корпус на који је примењено компаративно читање фокусирали на роман првенац Милоша Црњанског *Дневник о Чарнојевићу* (1921), који је убрзо после

првобитних бурних реакција тадашње критичке јавности завредео статус првог српског авангардног романа, изузетно значајног уметничког дела које одражава „нови облик романа” и у којем је „остварен потпуни жанровски, наративни, композициони и стилски преврат наговештен, уочи Првог светског рата, прозом Исидоре Секулић – *Сапутници* из 1913. године, а у европској књижевности остварен у Рилкеовим *Записима Малтеа Лауридиса Биргеа* (1910)” (Петровић 2007: 557–558), и на Андрићев претпостављени недовршени роман *На сунчаној страни*. Могућност да фрагменте прозе о Томи Галусу и његовом тамновању посматрамо као недовршену романескну целину дугујемо Жанети Ђукић Перишић, која је уочила да су прозе о Томи Галусу „међусобно повезане континуитетом радње што упућује на поступак *развијања сижера*” и да „садрже временске координате које се простиру у прошлост и у будућност истог јунака, што упућује на њихову припадност већој целини” (Ђукић Перишић 2017: 8) и приредила прозне фрагменте у романескну целину. Такође, подстицај за проучавање прозних записа о Галусу, објављиваних у периодици од 1924. године, као јединствене целине проналазимо и у чињеници да је писац намеравао да објави ове приче као роман, али је, према сведочењу Лепосаве Беле Павловић од тога одустао, јер је сматрао да је исувише интиман и да не постоји жељени степен дистанце између личног искуства, аутобиографског уплива и фикционалне прозе:

Једног дана, давно је то било, Андрић ми је донео читав пакет тих његових бележака, у ствари исписане цедуљице разних величина – све су се односиле на Галуса. Рекао ми је да их прочитам, и да му затим отворено кажем шта о њима мислим. Прочитала сам их са великом пажњом. „Па то је аутобиографија.” „Чија?”, упитао ме је. „Ваша. Галус, па то сте Ви! Сва сте своја животна болна искуства пренели на те цедуљице”. Нагло ме је прекинуо: „Ето, видите, то сам хтео да чујем и од Вас, да будем сигуран. Знаш да, хтео-не хтео, сваки писац унесе себе у свако своје писање”, рекао ми је смешећи се тужно. „Ако сте Ви текстове тако схватили, то ће и многи други. Човек не сме да говори сам о себи. Ја поготову не бих хтео да откривам своју душу тако јавно. То није у реду. Хвала Вам. Сад знам да нећу никада све те цедуље саставити у један целовит роман. Нешто ћу мало изменити у свакој, па ћу их штампати на размаке, сваку засебно, као приповетке (Павловић 2023: 58).

Оснажени наведеним аргументима стремили смо упоредном истицању комплементарних поетичких и тематских блискости између двају романа и двеју поетика, ослањајући се на теоријске увиде у поетику експресионизма и суматраизма Зорана Константиновића и Радована Вучковића, као и на критичка становишта Михајла Пантића, Жанете Ђукић Перишић, Горане Раичевић, Предрага Петровића и других проучавалаца. Међутим, осим доминантно израженог компаративног читања, приступили

смо и примени психоаналитичког тумачења у интерпретацији карактеризације главних јунака, Петра Рајића и Томе Галуса, вишеслојности њиховог унутрашњег света, односа према рату као извору личне и колективне трауме једног нараштаја, заокупљености јунака метафизичким питањима и проблематизовали удвајање њиховог сопства, које се јавља у појединим наративним деоницама. Тим психолошким и упоредним проучавањем тежили смо поткрепљивању тезе о младом Андрићу као експресионисти, у чијем се стваралаштву поетичка начела овог књижевног правца не препознају само у лирско-медитативним записима *Ex Ponto* и *Немири*, већ и у претпостављеном роману *На сунчаној страни* и у раним приповеткама као што су „Пут Алије Ђерзелеза”, „Мустафа Маџар”, „За логоровања” и др, али и пружању истраживачког доприноса разумевању еволуције поезика двојице аутора и даљег тока српске књижевности.

Тома Галус и Петар Рајић: меланхолични коментатори  
епохе или дубоко трауматизоване индивидуе утамничене  
у историји и свакодневици

Проучаваоци прве етапе књижевног опуса Иве Андрића и Милоша Црњанског рано су увидели типолошку повезаност стожерних јунака романа *Дневник о Чарнојевићу* и *На сунчаној страни* стављајући знак једнакости између ових карактера и актанцијалног топоса младића који центри од студени века (в. Pantić 1999: 269). Истицали су да су за њих карактеристична осећања „melanholičnosti, duhovne malaksalosti, ravnodušnosti pred životom i pred smrću” (Pantić 1999: 268), као и да се у њима веома лако препознају „strah i strepnja decentriranog, nervoznog, mladog intelektualca sa ročetka veka, koji u sebi oseća nepremostivi nesklad između sopstvenih vizija i surove stvarnosti” (Pantić 1999: 270). Доминантна осећања повишене емоционалности, страха, анксиозности код Петра Рајића и Томе Галуса, они су објашњавали духом и дахом прве половине двадесетог века која је, како на националном тако и на европском, политичком и друштвеном плану била збиља изазовна. Не улазећи дубље у слојевитост и рељефност ових карактера, те разгранатост мотивација њихових поступака и унутрашњих дилема, дискусија о карактеризацији јунака завршавала се језгровитим закључцима о ликовима као репрезентима једног времена, закључцима који су рачунали са типолошком универзализацијом, а не са акцентовањем индивидуалних квалитета и особености сваког јунака понаособ.

Вођени тврдњом Жанете Ђукић Перишић, која није искључиво применљива на Андрићевог јунака, већ и на Петра Рајића, а која претпо-



ставља да „Toma Galus nije karakterizacija, personalizacija nekakvog načela” (Đukić Perišić 2012: 31), упустили смо се у психолошко читање њихових карактера и изналажења аргумената на основу којих можемо тврдити да ови јунаци пробијају границе и надмашују укалупљеност личности која је подразумевана већ поменутиим топосом. Окретањем ка прошлости јунака и тумачењем појединачних епизода, које нам саопштавају Галусов приповедач и Петар Рајић, запажамо да мотивацију за њихова осећања и поступања током боравка у тамници, учествовања на фронту, лечења у болници и повратка у завичај имамо тражити у детињим и младићким страховима од полиције, смрти вољених особа, болести и искуствима студирања, одлазака од куће, путовањима и откривањима нових светова, какво је у Галусовом случају искуство откривања афричког континента, културе и начина живота у складу са природом и климатским условима, односно Рајићево студирање у Бечу и сусрети са студентима различитих култура и животних судбина.

Иако се о Галусовој прошлости приповеда изразито мало, а Рајић о својој пише нерадо уз константно дистанцирање од тог некадашњег, прошлог, детињег ја и садашњег не-ја (в. Петровић 2007: 574), приметно је да је она била у знаку трауматичних искустава која су својом силином нарушила пређашњи начин поимања света појединца и у њему пробудила осећај угрожености и беспомоћности, који се онда у сусрету са новим траумама садашњости изнова активирао и преживљавао. То је веома учестао образац понашања, будући да многа трауматизована деца „nisu imala s kime da obrade svoje traume, pa su traume ostale negde u njima neobrađene, neuklopljene i učinile da i kasnija iskustva ne uspevaju da obrade, odnosno integrišu” (Stefanović Stanojević et al. 2018: 8). У том светлу маркирања траума које су обележиле детињство јунака индикативним местом у наративу можемо сматрати унутрашњу дескрипцију Галусовог ирационалног страха од полиције, коју, што опажамо у редовима који следе, приповедач квалификује епитетима необјашњивог, измишљеног и патолошког:

Još u detinjstvu Galus je imao bolestan strah i nerazumljivu odvratnost od policije. [...] Tako je dete živelo pod tom uobraženom pretnjom, kao u stalnom iščekivanju udara koji može odnekud doći. To je bio nelogičan, ničim opravdan ali istinski strah, kome misao nije ništa mogla i koji se lečio jedino zaboravom (Andrić 2017: 59).

Страх од извршне власти са којим се у детињству није изборио, који је само потискивањем, као механизмом одбране (Vaillant 1992: 3–28), похрањен у дубине Галусове психе, оживљава и испољава се у тренутку његовог интернирања, попримајући екстензиван карактер и трансформишући се у осећања забринутости, туге, меланхолије, духоклонућа.

Са друге стране, трауматично језгро у Рајићевом детињству може се препознати у сусрету са мајчином смрћу, са губитком породичног ослонца, приликом којег јунак *Дневника о Чарнојевићу* развија њему необјашњив и веома интензиван страх, како сам вели, сећајући се тог периода:

И док сам сав тежак и подбуо лутао по кући, осетио сам, као на заповест из мртвачке собе, да је све било спремно. То ме је испунило лудим ужасом. Стајао сам крај прозора загледан у кровове, у зид цркве, велике и празне, и стресао сам се [...] почео ме је хватати неки сулуди страх (Црњански 2019: 31).

Тај сулуди страх који је Петар осетио, чини се да га никад није напустио, да је био приметан и трансформисан у његову парадоксалну наклоност према болестима и боловању (в. Црњански 2019: 10), будући да је то био период у којем је осећао бригу, пажњу и људску топлину својих рођака и суседа. Он веома отворено приповеда о томе, недвосмислено признајући да га је туга рано обузела, да је била присутна не само током детињства, него и у студентским данима проведеним у аустријској престоници, које именује синтагмом „учмао живот без сржи и бола” (Црњански 2019: 17). Из ових изјава јунака видљиво је да није дошло до суочавања са извором трауме и тужних, меланхоличних осећања, већ да је прибегло фортификацији као механизму одбране (Vaillant 1992: 3–28), што је резултирало нагомилавању меланхоличних осећања и продубило унутрашње раслојавање у сусрету са свим околностима, догађајима и променама које је са собом донео Први светски рат.

Проничући у прошлост двојице јунака и означавајући преломне тренутке у тој раној фази развоја њихове личности, проналазимо извориште психолошке мотивације њихових некадашњих осећања и поступања и успостављамо оквир за разумевање садашњег тренутка, понашања и размишљања јунака, тренутка у којем затичемо јунаке на почетку наративне целине романа. Тому Галуса најпре дочекујемо у тршћанској луци, у осећањима струјања и ковитлања набујале виталистичке енергије, типичне за портретисање унутрашњег света експресионистичких јунака (в. Вучковић 2011: 146–150), који се суочавају са унутарњим криком и интернализованом ватром:

Unutarnji plamen ga obuze celoga. Sve oko njega poče da se koleba i meša. Sunce mu leže na samo lice. Prelomiše se katarke, nakriviše kuće, izmešase se boje sa zastava, krovova i ženskih šešira: oblivala su ga krupne suze. Grč mu steže lice i grlo (Andrić 2017: 38).

Распламсавање унутрашњег пламена убрзо добија нови импулс, јер Тома бива лишен слободе. Постаје снажније и иницира поменути реактуа-

лизацију дечијег страха од полиције и других институција закона и правде. Од тог тренутка затварања почиње разгранато приповедање о његовом богатом унутрашњем животу, који се доживљава некаквим продужетком или прецизније природним следом негдашњих дубоко потиснутих психолошких процеса, те о мислима, ставовима, односу према тамничком свету и другим затвореницима, али и вањском свету и другим људима. Јунакова исповест и наративни сентименти који су јој посвећени, немају само вредност у разумевању и раслојавању карактера јунака у Андрићевом делу, напротив, они потврђују да су јунаци прозних остварења насталих двадесетих година двадесетог века изгубили јединство и целовитост спољашњег идентитета, због чега се тежиште преместило на њихову нутрину, на „приватну сферу човековог живота” (Петровић 2007: 561).

Сродна наративна и карактеризацијска ситуација јунака који гори у пожару властитих мисли и осећања присутна је и на почетку *Дневника о Чарнојевићу*, будући да се упознајемо са модерним Одисејем, јунаком који по доласку у завичај, након бивствовања на пољским фронтима и у болници, пламти од рационалних и ирационалних страхова, од набујалих и усковитланих мисли, које спајају временске димензије прошлости, садашњости и будућности у једну безизлазну затворену кружну структуру и оптерећују дубоко трауматизовано биће. Оно пати од осећања бесмисла, испразности, узалудности живота и смрти, од тежине постојања унутар баналне скаводневице и окружења које не разуме субјекта који је прошао кроз кланицу историје. Стога, у њему постоји потреба да пише и остави траг о сопственом сусрету са злом, да опризори своја размишљања и осећања, да кроз писање као терапеутски чин (Pennebaker 2014: 24–30) поново пронађе смисао животу и изнађе модус да настави, колико је то могуће, уобичајен, свакидашњи живот. Видевши својим очима страдање невиних људи, жена, деце, гашење живота својих сабораца, бруталне нападе непријатељске војске, нехумано, зверско поступање човека, Рајић осећа да је дошло до прекида веза између њега и света, да не може више бити активан учесник тог друштва, јер је његов поглед на свет дијаметрално супротан и обојен осећањима узнемирености, страха и туге.

Доима се да кулминативну тачку јунаковог унутрашњег света можемо препознати у следећем исповедном фрагменту, у којем јунак сведочи одвајање сопственог живота и бића, издизање субјекта изнад живота и оксиморонски поглед на живот као на какав предмет који је могуће поседовати, држати у рукама: „Страховито, уплашено, пажљиво, ја гледам живот и држим га рукама које дрхте, и гледам око себе шуме и путеве и небо” (Црњански 2019: 27). Такав поглед на егзистенцију омогућава јуна-

ку, како то констатује Петровић, „очишћење од свега што је одређивало његов дотадашњи живот” (Петровић 2007: 571), а што јунак артикулише на следећи начин: „И тако сам се ослободио и одродио од свега. И ништа ме више не везује, ни за добро, ни за зло” (Црњански 2019: 26). У ослобађању и одрођавању јунака уочавамо његову динамичност, тежњу ка промени и измештању из стања датости, што само још једном потврђује да Рајића не можемо уоквирити топосом меланхоличног младића који пати од бремена свога времена.

То је случај и са Галусом. Као што је „рат урушио Рајићев идентитет и разорио све његове моралне вредности, при чему је његово писање покушај да успостави своје ново ја које би се што више приближило идеалном ја” (Петровић 2007: 573), тако је и тамница и претња од Постружника, шпијуна и продужене руке власти, разорила Галусово ја и испољила сав динамизам његовог карактера. Наиме, у тамници, након шока, збуњености и настојања да спозна сопствену кривицу, Тома се затиче у ћелији са ђаволом, са принципом зла, оличеном у лику Постружника и, како приповедач вели, осећа немоћ, неспремност за борбу и потребу да посегне за ескапистичким начином понашања, за бегом, што је очито у редовима који следе:

Tu je mladić došao prvi put u dodir sa zlom, sa zlom kao takvim, izdvojenim, oličenim u jednom čoveku i svemu onom što on radi, misli i govori. Galusovo zaprepaštenje bilo je ogromno kao svet i neopisivo kao čudo. Nemogućnost za ma kakvu borbu. Želja da se beži, što brže i što dalje. I u isto vreme potpuna uzetost (Andrić 2017: 64).

Самим тим што је бежати немогуће, јунак се упушта у борбу и доживљава сопствену трансформацију, сазрева, мења своје погледе на свет и одлучује да преузме контролу над ситуацијом, да осмисли начин на који ће надмудрити својег противника:

To je bio drugi čovek, sazeo pre vremena, ne po iskustvu i godinama, nego na patnji, kao nezrela trešnja na plamenu, nov čovek koji je gledao novim očima i sad već mirno ulazio u nejednaku borbu bez smisla, bez izgleda i slave (Andrić 2017: 63).

У тим изазовним тренуцима унутрашње борбе, али и борбе против спољашњег зла, у којима јунак губи појам о простору и времену и спознаје колико је срамно и изазовно бити човек у свету у којем влада зло, у којем је човек човеку непријатељ, у којем постоје људи помућених сексуалних нагона и они спремни да служе као продужена рука власти, Галус се окреће писању. Реч је за њега знак живота, својеврсна божија или нека друга ознака више силе у борби са ђаволом, што ће Андрић као идеју довести до врхунца естетске и хуманистичке вредности много касније у

свом кратком роману *Проклета авлија*. Приповедач читаоца подробно упознаје са начинима на које Тома води свој дневник и указује на насушну вредност коју он има за јунака:

Glavno je da je on neumorno, gotovo pod moranje, ređao te rečenice, kao što primitivno čovečanstvo ređa oko onog što pripada i što želi da zaštiti svakojake belege, gatke i čarolije. To su bili dokazi da još postoji, jedini vidni znaci da se nije izgubio ni pomešao sa Postružnikom (Andrić 2017: 90).

Стога остаје жал, што за разлику од *Дневника о Чарнојевићу*, где имамо прилику да читамо Рајићев запис, Галусов запис остаје ван нарративне целине романа.

Жеља за борбом и за проналажењем новог смисла код јунака обојице аутора рађа истоветне обрасце понашања, а то су потреба за писањем и спознаја свог другог ја. Петар Рајић се осећа ослобођеним оног тренутка када спозна нови суматраистички аспект свог идентитета (в. Петровић 2007: 571), што критичари веома детаљно проблематизују апострофирајући прецизно моменат у којем је Рајић у суматраистичком надахнућу открио у себи двојника који је „његова идеална, утопијска пројекција која не припада материјалном свету, него једном метафизичком простору” (Петровић 2007: 569). Рајићев двојник оличен је у измаштаном лику извесног Чарнојевића, песника, далматинског ждере, који носи морнарски капут са само једним дугметом (в. Црњански 2019: 58). Његов посебан квалитет огледа се у заступању суматраистичких становишта и погледа на живот, захваљујући којима је у стању да превазиђе сва трауматична и болна искуства ратовања и да без обзира на све негативне околности на живот гледа са ведрином и осмехом, са утехом да негде на свету, у некој удаљеној тачки земаљске кугле живот одиста одише смислом и вредан је живљења. Говорећи о Чарнојевићу, Рајић проговара о свом идеалном ја које се асимилије са својим окружењем тако што се у мислима измешта у друге пределе и умирује сопствену узаврелу психу, што је опазиво и у следећем пасусу:

Све што је било око њега презирао је; све то беше узалудно и смешно, а очајну би радост будило у њему оно што је било далеко. И био је миран и благ (Црњански 2019: 67).

Могућност да у задатим историјским и личним датостима, као Чарнојевић, осети мир, стишавање својих меланхоличних емоција и насмеје се животу ослобађа Петра Рајића све тежине његовог идентитета и допушта му да настави свој свакидашњи живот у завичају.

Са друге стране, Тома Галус се осећа ослобођеним од зла које га је мучило, од страшних и силних негативно конотираних емоција које су га притискале, у оном часу када проговори као револуционар, када пригрли свој нови идентитет припадника младобосанског револуционарног покрета. Он тада заступа новог себе, али и друге чланове тог покрета, који се етнички изјашњавају као Срби и верују да ће доћи тренутак у којем ће показати великим силама своју снагу, своје право лице и загосподарити територијама аустријског царства, што опажамо и из Галусових речи:

[...] mi Srbi smo u temeljima ove Carevine. Tu mi kopamo, a to možemo jer smo mali. I jednog dana, kad bude sve gotovo, samo ćemo dati znak, znak koga osim nas neće niko čuti ni videti, i sva će se carevina sru-ši-ti, srušiti – da, sru-ši-ti! – zajedno sa svojim parazitima i žbировима. Jedan neće izmaći. A mi, mi ćemo na njenim ruševinama zidati, bolje, lepše, junačkije, plemenitije (Andrić 2017: 88).

Након ишчитавања ових редова намећу се питања због чега је значајно рађање Галусовог револуционарног ја, да ли и шта оно говори о промени његовог карактера, те у коначници да ли доноси неке промене у његовом даљем животу. Узимајући у обзир да писац није завршио свој роман, због чега даља судбина јунака није позната, не чуди што ранији проучаваоци Андрићевог дела нису промишљали о знаковитости рађања Галусовог револуционарног двојника, већ су штуро констатовали да, без јасне свести о сопственој позицији, Галус својим ангажованим иступањем тоне у личну пропаст (в. Перишић 2012: 32) или су, пак, инклинирали томе да у Галусовом другом ја увиде елементе суматраизма. Стога не треба пропустити рећи да рађање Галусовог револуционарног ја, без обзира на све потенцијалне реперкусије које са собом носи, манифестује динамичност његовог карактера и открива колико је он превазишао топос младића који цепти од студени века и приближио се неким другим авангардним јунацима, какве срећемо у прози Растка Петровића, Станислава Винавера и других аутора овог периода (в. Вучковић 2011: 181–201, 251–268), јунацима који заступају становиште о Србима као најбољем народу који ће вратити достојанство Европи, који ће живети слободно и испољити сопствени словенски гениј. Такав Галус открива нам другачијег Андрића, оног експресионистичког, авангардног, који ће у деценијама које следе стишати себе и окренути се другачијим, мирнијим стваралачким поступцима и креирању другачијих литерарних карактера.

Ко приповеда у романима *На сунчаној страни*  
и *Дневник о Чарнојевићу* – наративни профил  
романа Андрића и Црњанског

Како смо у уводном делу рада сугерисали, претходни тумачи претпостављеног романа *На сунчаној страни* и *Дневник о Чарнојевићу*, истицали су сложену наративну ситуацију присутну у овим романима, приметивши да је заступљено колебање између два основна приповедачка облика (*ја* и *он*). Наглашавали су да је Андрић већински тежио употреби трећег лица јединине, као приповедној маски иза које би сакрио слој аутобиографског искуства очитованог у романескном наративу (в. Ђукић Перишић 2012: 31), док се Црњански одлучио да као посредника у приповедању узме субјективну наративну перспективу свог јунака и меандрира између двају модела приповедања, непосредног дневничког, временски блиског писању и повезаног са приповедном инстанцом ја-сада и аутобиографског, свезаног са ја-некада и временски удаљеног од чина писања (в. Петровић 2007: 567). Такође, потцртавали су да Андрићево треће лице није еквивалентно објективизујућем наративном гласу, да су примесе доживљеног говора и субјективне перспективе јунака, али и самог писца, више него очигледне. Наведена тврдња опазива је у готово свим деловима романа, али је посебно упечатљива у деоницама романа, које су фокусиране на тело јунака, на приповедање о његовим унутрашњим физиолошким сензацијама, деонице попут следеће, у којима је очигледно колико је приповедна перспектива блиска самом Томи Галусу:

Dugo je slušao šum u svojim ušima. Izgledalo mu je kao da to zujanje jača i raste, i na mahove mu se pričinjalo kao da će se ono pretvoriti u određen zvuk, možda u ljudsku reč. Pažnja je bivala sve napregnutija, očekivanje sve življe, i kad je već izgledalo da je došlo do vrhunca i približilo se ostvarenju, odjednom bi onaj šum padao ponovo u jednolično beznadno zujanje koje ne kazuje ništa (Andrić 2017: 52).

Са друге стране, проучаваоци су увидели да Црњански када посегне за трећим лицем то чини како би представио унутрашњи свет Чарнојевића, Рајићевог двојника и смисаоно подигао наративни и сентиментални хоризонт на вишу лествицу, а што је све последица измењене поетичке авангардне самосвести о променама које су довеле у питање смисао и одрживост дотадашњих наративних норми (в. Петровић 2007: 558). Оваквих места у роману није много и она лако могу промаћи читаоцу запретеном у асоцијативни ток свести Петра Рајића који скоковито преплиће предратна, ратна и повратничка дешавања и временске планове, но, истичемо их јер у њима читавамо и значајне суматраистичке елементе:

Он није хтео у Полинезију. Не, није више знао шта је добро, а шта зло, нити је знао зашто говоре толико о животу, није се мешао у препирке, и није више веровао ни у шта, до у неке плаве обале, на Суматри. Осећао је: да је његов живот само румене једне биљке ради, на Суматри (Црњански 2019: 69).

Овако сажето представљен наративни профил романа *На сунчаној страни* и *Дневник о Чарнојевићу*, сагледан из перспективе пређашњих тумача и обогаћен приповедним деоницама за које смо сматрали да ваљано репрезентују суштину наративне динамике остварене из пера Милоша Црњанског и Иве Андрића, ипак није потпун. Наиме, у прошлим истраживањима ових романа мало пажње је посвећено трећој приповедној инстанци, колективног приповедача оличеног у првом лицу множине. У *Дневнику о Чарнојевићу* она је уочљива у средишњем делу романа, када Рајић приповеда о данима проведеним у бечким локалима и биртијама, где се скупљала махом словенска омладина. Реализована је у готово дијалогској структури, при чему се, евоцирајући успомене, Рајић обраћа замишљеним окупљеним сународницима и познаницима, и указује на то колико су као једна генерација која је стасавала у освит Првог светског рата били несвесни улога које ће им доделити живот и историјска прилика. У њему, као приповедачу, постоји потреба да унутар своје исповести проговори и у име других, да себе ситуира унутар ширег колектива једног нараштаја и да се онда дистанцира од њих тадашњих, да их назове смешним и покаже колико су били наивни и безбрижни:

Сећате ли се, мене су сви мрзели, осим вас Далматинаца, а ја сам вас све волео. Имали смо малу кавану кад сам вас упознао, и свако вече смо се састајали да пробанчимо ноћ. Ах, сећате ли се како смо били смешни? (Црњански 2019: 56).

То *ми*, у цитираном одломку, у функцији је својеврсне универзализације личне судбине јунака, демонстрирања да исприповедано није само лична прича једног издвојеног и изолованог појединца, већ да је то прича читаве генерације, прича свих оних којима је Велики рат прекинуо младост, скратио студентске дане, обукао их у војничке униформе и натерао да погледају смрт у очи. Такође, то је и несвакидашњи позив читаоцима свих времена за емпатију према том поколењу, у којем је утиснута идеја да ће се и потоњи нараштаји суочавати са сличним искуствима и да ће у овим редовима проналазити некакву утеху.

Колективни приповедни глас огласиће се и пред крај романа, у тренутку необичне искричаве катарзе Петра Рајића, када ће он спознати да је будућност која је пред човечанством светла или барем светлија у односу на ону која је његову генерацију сачекала. Стога ће изнова посегнути за



обраћањем својем нараштају и иступањем у његово име. У себи ће препознати снагу колектива и изрећи следеће:

Ми треба да нестанемо, ми нисмо за живот, ми смо за смрт. За нама ће доћи боље столеће, оно увек долази (Црњански 2019: 91).

У роману *На сунчаној страни* већ на самом почетку, у одељку „Занос и страдање Томе Галуса”, сусрећемо се са приповедањем из првог лица множине, али је оно у функцији успостављања конекције између читалаца и приповедача, односно инсистирања на томе да приповедач и читаоци припадају генерацијама којима је Први светски рат изменио поглед на свет:

Ми danas, rastrzavani i napaćeni svak na svoj način, ne možemo više ni da zamislimo mir, vedrinu i bezbrižnu slobodu s kojom je čovek još u letu godine 1914. mogao da putuje i da – živi (Andrić 2017: 32).

У овим редовима примећујемо да је приповедач, као и Петар Рајић, настојао да искаже једну универзалну истину о историјским околностима које су утицале на писца, читаоца, приповедача и ликове, те да покаже да су блискости између фикционалног и стварног света мање него што би се читаоцу то чинило.

Потом у одељку „На сунчаној страни” треће приповедно лице бива смењено првим лицем множине, како би се сажело искуство свих затвореника интернираних у тршћанском затвору. На том месту код приповедача постоји потреба да се судбина једног јунака сагледа у светлу колектива, да се укаже на његову припадност једној заједници, да се истакне колико су за све њих заједнички и карактеристични одређени обрасци понашања, какви су ишчекивање жене на прозору и сањарење о љубави и потенцијалном односу са њом. Осим у таквим фрагментима, колективни глас присутан је у одломку који се тематски везује за Галусово иступање као револуционарног члана младобосанског покрета, те рађање Галусовог револуционарног двојника. Ово *ми* има за циљ да легитимише тачност и разложност идеје коју јунак износи, да његове речи представи као део општег јавног мишљења, а њему додели улогу гласноговорника и борца за права вековима потлачиваног српског народа. Такође, дојми се и да је ово један позив читаоцу, попут оног Рајићевог позива, да и сам промисли о положају Срба у аустријском царству, да пробуди своје родољубље и из другачије перспективе сагледа борбу српског народа за ослобођење и наду у колективни просперитет.

Када упоредно сагледамо издвојена места на којима Црњански и Андрић усложњавају наративну структуру и уводе и прво лице множине, долазимо до закључка да су то тренуци у којима провејавају поетички

импулси и струјања експресионизма, тренуци у којима је важно нагласити колектив, а не појединца, или барем представити појединца делом колектива. Сличних приповедних ситуација можемо изнаћи у стваралаштву Станислава Кракова, Станислава Винавера и Растка Петровића, јер оне одражавају дах једног времена и начина размишљања, а самим тим писања и креативне трансформације стварности у наратив. Због тога нам је било важно да ове наративне секвенце осветлимо у делима раног стваралаштва Андрића и Црњанског, како би смо још једном нагласили њихову блискост експресионистичкој и, шире узев, авангардној поетици. Таквих приповедних ситуација у каснијим остварењима двојице аутора готово да неће бити, већ ће се углавном доследно одлучивати за прво или треће приповедно лице, што потврђује чињеницу да је ово била почетна етапа у развоју, етапа експеримента након које ће уследити чвршће наративно усмерење.

У коначници, треба рећи да у овим романима находимо три типа приповедача: „*sosptevnog ja, zatečenog u svetu*”, „*histori-fiktora*” и „*ripovedačamitotvorca*” (Pantić 1999: 267), који су, барем у нашем погледу на Пантићеву типологију и констатацију, били полазна тачка у развоју приповедних форми присутних у каснијем опусу како Андрића тако и Црњанског. Захваљујући оваквој перспективи, наративни профил анализираних раних романа двојице писаца се може сажети као кретање од приповедача првог лица једнине тј. трећег лица једнине који репрезентује *ja*, заточено у свету и историјским дешавањима, ка поступном и повременом преласку на приповедача који је одређен историјом, који пати од утицаја ратне катаклизме, што у роману *На сунчаној страни* примећујемо у првом лицу множине које се оглашава на почетку романа, односно у Галусовом иступању пред Постружником. Код Црњанског, пак, овај тип приповедача видан је у ретким описима рата и снажној антиратној пропаганди, коју овај роман репрезентује својом целином. Завршни стадијум у том претпостављеном смењивању приповедних инстанци био би прелазак на приповедача-митотворца који проговара из ципела свих људских „ја” у историји под звездама. У романима *На сунчаној страни* и *Дневник о Чарнојевићу* ова приповедна инстанца везује се за наративни глас генерације која је стасала у време Великог рата, али и свих генерација које стасавалу у ратним временима, што је готово универзална нараторска позиција, уколико узмемо у обзир и данас актуелне ратне околности. Касније стваралаштво обојице аутора биће у знаку готово потпуног напуштања првог типа приповедача и присвајању перспектива истори-фиктора, посебице у романима *Сеобе*, *На Дрини ћуприја*, *Травничка хроника*, односно приповедача-митотворца,

најизраженије у *Проклетој авлији*, али и у другим приповедним остварењима обојице писца.

Буја ли живот или смрт – слика света у романима  
*На сунчаној страни* и *Дневник о Чарнојевићу*

У тумачењу ликова Томе Галуса и Петра Рајића, као и у сагледавању наративног профила романа *На сунчаној страни* и *Дневник о Чарнојевићу*, већ су напоменути елементи експресионистичке поетике у вези са удвајањем јунаковог сопства, преузимањем новог суматраистичког, односно револуционарног идентитета, те појављивањем треће приповедне инстанце, колективног приповедача једне генерације, оличеног у тексту у првом лицу множине. Међутим, ваља истаћи, на трагу критичке поставке Михајла Пантића и Горане Раичевић, да су поетичке карактеристике овог правца приметне и у сликању јунаковог проблематичног, у најмању руку морално посрнулог окружења, у призорима ратне хистерије, али и свакодневног живота човека на селу и у великој медитеранској луци, каква је Трст. Поменути критичари, нису исувише детаљно продирали у анализирање појединачних елемената на којима је изграђена таква слика света, него су тежили утврђивању разлога због којих је она готово истоветна у раној фази стваралаштва Иве Андрића и Милоша Црњанског. Тако међусобну блискост представљених слика света Пантић објашњава резултатом њихових погледа на људску егзистенцију и њен онтолошки статус у задатом историјском времену почетка и трајања Првог светског рата (в. Рantić 1999: 265), док Горана Раичевић стреми ужој контекстуализацији и проговара о духу времена који је обликовао поетичка начела двојице аутора, али и других њима генерацијски блиских писаца и песника (в. Раичевић 2022: 18). Сагласни са ставовима претходних тумача, овај део рада конципирани смо као једну врсту рекапитулације закључака о слици света и окружења јунака, коју прати аналитичко-синтетички приступ одабраним фрагментима и истицање елемената на којима писци темеље сценографију романескних збивања.

Већ почетни редови романа *Дневник о Чарнојевићу*: „Јесен, и живот без смисла. Првео сам ноћ у затвору са неким Циганима. Вучем се по каванама” (Црњански 2019: 5), осликавају атмосферу једног времена, у којем се као доминантан хронотоп издвајају затвори и кафане, места масовног окупљања људи и сусрета различитих прича и људских судбина. У сличном знаку постојања великог броја људи на једном месту и осећања интензивности њихове енергије, која са једне стране инклинира

ка похотном еротичком и виталистичком принципу, а са друге стране нагиње тамном принципу танатоса, свеопштег бесмисла живота и смрти јесу редови посвећени опису батаљона и војних ровова. Метонимијски приказан батаљон се креће кроз мокра, блатњава поља и стрњике, што је типичан експресионистички пејзаж који треба да асоцира на духовно срозавање јунака, на њихово свођење на телесну, анималну егзистенцију. Њему су контрастно постављене слике „малих ватри од цигарета” које „су се љуљале” (Црњански 2019: 14), што, ако узмемо у разматрање да су претходно наведени елементи опризорене слике повезани са негативном, антивиталистичком, готово хтонском енергијом, указује на присуство ове друге, живототворне енергије. У изградњи ове романескне слике јунаковог окружења важан елемент јесте нагомилавање дисонантних звукова лупања, звецкања, псовки и уздаха војника, који осведочава пулсирајућу атмосферу у којој се реализују најразличитији и најсложенији преплети звучних сензација, блиски ритмичкој екстази, како је дефинише Црњански (в. Црњански 1975: 5–67).

Описи живота и умирања у рововима наглашено инсистирају на екстензивним призорима дима, јурњаве, масовног убијања које је крајње дехуманизовало човечанство и свело га на ниво животиње, сурове звери, како сам приповедач истиче у следећим редовима:

Наведени редови остављају утисак експлозије неспутане виталистичке енергије и сировог живота сведеног на телесне, хедонистичке потребе, живота изван институционалне и цивилизације. „Лево од нас горело је село страшним димом, који није могао да се дигне са земље. У шуми се грозно клало. Дотрчавали су људи задихани, страшни – хоће да беже. Ми се укопавасмо баш пред шумом. [...] А око мене куља велика лудорија рата, све се ломи пода мном и ја смешећи се гледам те руље и идем од града до града. Руље пустих жена, руље хуља трговаца, руље радника, руље болесних и руље мртвих. Грдне градове, шуме и поља; тамне, хладне станице. Децу и жене. Пијану хрпу оних који се сад богате (Црњански 2019: 16, 25).

ацијским оквирима наметнуте етичке глазури, живота какав се приказује ликовним стваралаштвом чланова сликарских група *Плави јахач* и *Мост* (в. Константиновић 1967: 67–74).

Експресионистички елементи присутни су и у поповским причама, које нам Петар Рајић, преламајући их кроз сопствену призму, препричава. У њима се као доминантни стилски поступци препознају елементи гротеске и ироније, будући да се људи из различитих друштвених слојева и разноликог животног доба свде на карикатуралне наказе предимензионираних нагих тела. Тим наративом доминирају описи њихових телесних излучевина и деформитета, сталног покрета и особених модела понашања, за која можемо рећи да су раблеовско-дионизијска:

Тада би се у мраку вртели и газили ти јадни сељаци, у лудим гомилама, голи и пијани. Трчале испребијане жене са сухим опалим дојкама, крезубе и смрадне од зноја. Оне се превртаху и превијаху у мукама порођаја или лежаху кржаве јаучући од мука, по земљи; кидаху се од бола због разних лекова против зачећа. Под прозорима би лежали крвави трупови закланих драгана у сјајним чизмама. У мраку би се сијала њина сребрна пуцад на прслуцима; а иза пећи седеле би јадне, смежуране баке, са крвавим загнојеним очима, босе и сухе као грање и крпе (Црњански 2019: 38).

Као и у претходним сликама живота на фронту, бивствовања у затвору и кафани, примећује се тенденциозно приповедање о одступању од очекиваних норми понашања у одређеним околностима тј. о нарушавању ратничког достојанства и части, о дехуманизовању човека и свођењу његових потреба на задовољавање примарних телесних нагона. Из опцртаних слика света закључује се да Црњански са намером успоставља такве проблематичне слике, како би показао да је дошло до распада света тј. дотадашњих друштвених и духовних поредака, да су пробијени сви хоризонти очекиваног, напуштени сви цивилизацијски оквири и да се посегнуло за оним што је анимално у људској индивидуи.

За истоветним ефектом посеже и Андрић, када на самом почетку романа осликава атмосферу тршћанске луке у коју је Галус допловио. Та иницијална слика у знаку је бујања живота, топлоте, мноштва људи који струје градом, светла и звукова:

Luka u koju je brod to veče stigao odgovarala je vrelinom, šarenilom i naročitom živošću, potpuno raspoloženju koje je brod doneo. Bilo je vreme dozrelih vrućina kada se dan i noć gotovo ne razlikuju, samo što mesec smeni sunce, a u svako doba dana i noći podjednako se radi, šeta, jede i peva. [...] I sada, dok se pred njim pružao Trst, u velu dima i prašine, prožete sjajem sunca koje je zašlo, sa svetlima koja se pale kao neočekivane girlande, sa muzikama koje se ukrštavaju, iščezavaju, pa opet javljaju, kao po planu neke igre, njemu dođe sve to prosto i razumljivo, kao posve prirodan nastavak svega što mu se dosada dešavalo (Andrić 2017: 31, 35).

Она је позитивно конотирана и у њој се виталистичка енергија не препознаје као каква претња човечанству, као корак ка колективном стању ишчашене свести, већ као бенигни вртлог живота, у којем се јунак веома лепо и добро сналази и који доживљава као наставак искуства проживљеног на афричком континенту. Ипак, јунаково интернирање промениће такав став приповедача и слика света ће попримити песимистичне ноте, блиске онима које су изашле из пера Црњанског у *Дневнику о Чарнојевићу*.

Затворска атмосфера изједначена је са представом пакла, а људи који су затворени са животињама, при чему постоји разлика између оних који су невини утамничени, попут Галуса, и оних кривих, у којима се препознаје оличење ђавола, попут Постружника. Стога је затворски свет

приказан као позорница на којој се води непрестана борба између добра и зла, између малих и немоћних животиња и крволочних звери, при чему остаје нејасно ко ће на крају однети превагу у тој борби. Такве дескрипције јасно очитују експресионистичка начела у идеји свођења човека на анималну представу која се бори са другом, моћнијом и физички јачом од себе, при чему испада смешна, као каква марионета која нема контролу над сопственим телом и покретом. Чини се да бисмо њих могли примити и као облик разумевања духа једног историјског времена, човековог позиционирања и сналажења са свим препрекама које му живот изазивачки поставља. Оне су и знак распознавања атмосфере фикционалног света раног Андрића и Црњанског, атмосфере каква се неће више сусретати у њиховим каснијим и сасвим позним остварењима.

## ЛИТЕРАТУРА

Вучковић 2011: Радован Вучковић, *Поетика српске авангарде*. Београд: Службени гласник.

Ђукић Перишић 2017: Жанета Ђукић Перишић, *Кавалер светог духа: О једном недовршеном роману Иве Андрића*. Нови Сад: Академска књига.

Константиновић 1967: Зоран Константиновић, *Експресионизам*. Цетиње: Обод.

Павловић 2023: Лепосава Бела Павловић, „Сећања на Иву Андрића” у: *Ко је био Иво Андрић? (сећања савременика)*. Нови Сад: Академска књига, стр. 39–62.

Петровић 2007: Предраг Петровић, „Где су гробови старих романа” у: *Летопис Матице српске*, година 183, књ. 479, св. 4. Нови Сад: Матица српска.

Раичевић 2022: Горана Раичевић, *Добра лепота*. Нови Сад: Академска књига.

Црњански 1975: Милош Црњански, „За слободни стих” у: *Писци као критичари после Првог светског рата*. Нови Сад: Матица српска, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Црњански 2019: Милош Црњански, *Дневник о Чарнојевићу*. Београд: Вулкан издаваштво.

Andrić 2017: Ivo Andrić, *Na sunčanoj strani*. Novi Sad: Akademska knjiga.  
Bogdanović, *Strah je najgore mesto: studija o traumi iz ugla afektivne vezanosti*. Beograd: Centar za primenjenu psihologiju Crnjanskog i „romana” *Na sunčanoj strani Ive Andrića*” у: *Modernističko pripovedanje*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Đukić Perišić 2012: Žaneta Đukić Perišić, *Pisac i priča*. Novi Sad: Akademaska knjiga.

Pantić 1999: Mihajlo Pantić, „Dva lica istog (Uporedno čitanje Dnevnika o Čarnojeviću Miloša Pennebaker 2014: James Pennebaker, *Expressive Writing: Words that Heal*. Bellingham, Washington: Idyll Arbor.

Stefanović Stanojević et al. 2008: Tatjana Stefanović Stanojević, Milica Tošić Radev, Aleksandra

Vaillant 1992: George Vaillant, *Ego Mechanisms Defense. A Guide for Clinicians and Researchers*. Washington, D.C: APA Publishing.

Maša Lj. Petrović

THE DIALOGUE OF EARLY ANDRIĆ AND CRNJANSKI:  
A COMPARATIVE READING OF THE NOVEL ON THE  
SUNNY SIDE AND THE JOURNAL OF ČARNOJEVIĆ

Summary

The aim of the paper is to establish a poetic dialogue between Andrić and Crnjanski through a comparative analysis of their early novels *On the Sunny Side* and *The Journal of Čarnojević*. The results of our research showed that a textual dialogue can be established thanks to the typological affinity of the main characters and the peculiarity of the narrative instances. Using the psychoanalytic method, we devoted special attention to the characterization of Toma Galus and Petar Rajić, considering them in the light of the time moment in which they were situated, their relationship to the metaphysical and topos puer senex. On the selected examples from the text, we pointed out the similarity of the multi-layered nature of their interior and world view, i.e. orientation towards the solar and celestial. Also, we have emphasized the complex narrative situation present in these novels, which implies the vacillation between three narrative forms (I, he and we) and the doubling of narrative perspectives, considering it in the context of the later narrative models of both authors. We devoted part of the work to the reconstruction of the image of the world, burdened by the experience of the Great War and its consequences, and the ways in which the authors, with occasional irony and deconstruction, manage to portray the atmosphere of an era. Aware that the differences in comparative readings often outweigh the similarities, we tried to provide a new interpretation and show how important the poetic and thematic affinities of these novels are for understanding the further course of Serbian literature and the evolution of the poetics of Andrić and Crnjanski.

**Keywords:** Ivo Andrić, Miloš Crnjanski, early creative phase, *On the Sunny Side*, *The Journal of Čarnojević*, comparative analysis, Toma Galus, Petar Rajić, narrative profile of the novel, expressionism.





**Милица Т. Ђесаревић\***  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет, докторанд

Оригинални научни рад  
Примљен: 10. 09. 2024.  
Прихваћен: 30. 10. 2024.

## ТРАГИЧНОСТ ФАТЕ АВДАГИНЕ

Трагичност главне јунакиње осмог поглавља Андрићевог романа *На Дрини ћуприја*, Фате Авдагине, посматра се кроз три кључна питања – трагички сукоб, трагичку кривицу и позицију трагичког јунака, док се посебна пажња посвећује феномену судбине. Будући да су начини испољавања претходно наведених категорија условљени обележјима епохе у којој аутор ствара, у раду се инсистира на сталном компаративном односу са класичним наслеђем. Распон постављеног проблема се продубљује поређењем судбине ове трагичке јунакиње са друга два женска лика из Андрићевих приповедака – Аником (*Аникина времена*) и Маром (*Мара милосница*), а потом и у оквиру ширег књижевног корпуса – у релацији са главном јунакињом Станковићевог романа *Нечиста крв*.

**Кључне речи:** Иво Андрић, *На Дрини ћуприја*, Фата, трагичко, антика, сукоб, кривица, јунак, судбина.

*Смрт је најтежи залог.*  
(Иво Андрић, *На Дрини ћуприја*)

Трагичко као интегрални чинилац фикционалног  
света

Три су вршне тачке пресека у поредбеном промишљању класичног и модерног односа према појмовима трагедије и трагичког. Реч је на првом месту о трагичком сукобу, потом о трагичкој кривици и најзад о

---

\* mcesarevic96@gmail.com

трагичком јунаку, при чему све три одреднице као заједнички именилац наткриљује питање судбине. Говорећи о суштинској одређујућој карактеристици трагедије Шелинг ће истаћи „стварни сукоб слободе у субјекту и нужности, која је објективна”, те њихову савршену изједначеност без преваге у разрешењу (Шелинг 1984: 27). На истом трагу Шлегел ће потцртати да се пуноћа трагичког сукоба постиже кроз контраст унутрашње слободе и спољашње нужности која јој поставља захтеве који стоје у „ужасној супротности са жељама и потребама” њене чулне природе (Шлегел 1984: 76). Слично је и Адорново схватање, који трагично сагледава кроз сукоб фатализма неразрешиве тешкоће спрам људске чврстоће, при чему је неизбежан исход патња, виђена као „објективност која притиска субјект” (према Козак 2010: 172). Истакнутим схватањима треба додати и захтев трагичког у сукобу да „обе противничке стране, узете за себе, *јесу у праву*”, али су специфично у стању да своју вредност потврде или испоље „само као негацију и *повреду* оне друге исто тако оправдане снаге” (Хегел 1984: 44).

Посматрајући прва три погледа на трагично, приметимо да се трагички сукоб у његовом класичном поимању „одвија на релацији човек – свет и није примарно везан за јунаково преиспитивање самог себе. Конфликт је увек спољни и не постоји унутар самог јунака јер он никад није подељен између међусобно супротстављених принципа”. (Несторовић 2007: 10) Међутим, ако се осврнемо на Хегелово становиште, који у својој теорији трагедије остаје веран успостављеном класичном облику ове форме као идеалном, приметимо извесну флексибилност, која нам допушта могућност да се трагичко сагледа и ван оквира античког наслеђа, те испољи и као квалитет модерног осећања.

У том смислу речи, Хегелова дијалектика моралности, која судбину не посматра као нешто додељено човеку, већ као иманентан, иако неоргански, део његове природе, оставља простор за постојање модерне трагедије. Дакле, ако „судбина није ништа ‘страно као што је казна’ која подлеже страном закону, него је ‘свест о себи самој, али као непријатељској’” (Сонди 2008: 189), а двобој и расцепљеност, настају управо препознавањем тог неорганског у себи и бивају смештени унутар бића, долазимо до значајне додирне тачке са модерним осећањем, заснованим на наглашеном субјективитету и индивидуалитету. Управо тај наглашени примат субјективног у модерној књижевности представља њено основно дистинктивно обележје спрам античког поетичког обрасца, на шта ће скренути пажњу и проучавалац Хегелове мисли, Ендру Бредли, истичући да је „сваки духовни сукоб који подразумева пропадање духа трагичан”,

те да је величина модерне уметности управо у томе што је „трагичност показала у тако многобројним и разноврсним ситуацијама” (1984: 70).

Питање трагичке кривице и трагичког јунака неодојиво је једно од дугог, јер по речима Ђерђа Лукача „јунак и његова судбина припадају једно другоме и пошто су се једном срели, не могу се опет раздвојити” (1978: 86), а проблем судбине најочигледније се разазнаје управо кроз питање трагичке кривице. Шелер трагичку кривицу види као кулминацију трагичног, указујући да се „трагична судбина јунака не састоји у његовој смрти, или каквој другој несрећи, већ у његовом ‘паду у кривицу’” (1984: 157). Притом је важно нагласити да овај тип кривице излази из оквира моралног престапа и, сходно томе што не почива на самом чину избора, већ на сфери избора, представља недужну кривицу. У том смислу она јунаку неизбежно долази кроз могућност „грешног чина или исто тако грешног одустајања од тог чина” (Шелер 1984: 156), чиме се питање ‘ко је крив?’ нужно оставља без одговора.

С тим у вези, компаративна линија посматрања трагичке кривице и јунака који у њу упада, од античког ка модерном обрасцу трагичког, подразумева препознавање извора из којег произлази страдање. У првом случају реч је о „неусловљености радње искључиво карактером”, при чему се „у самој радњи налази нека примеса страдања” (Кјеркегор 1984: 96). Насупрот томе, у модерној трагици, обележеној субјективитетом „промишљеним у самоме себи”, односно преминацијом карактера и ситуације, „јунак у целини зависи од својих поступака” (Кјекегор 1984: 96, 97), док се тензија у радњи пребацује са „исхода” на „ход”. Као највећи изазов модерној трагици тако се поставља питање – како постићи ефекат трагичког у својој двосмисленој невиности незгрешене кривице, а остати у домену естетичких категорија и не склизнути у етичко-моралну погрешку. Одговор проналазимо у двама основним условима трагичког у сукобу – принципима неминовности и неразрешивости.

Античкој трагедији је за остваривање неминовности био неопходан делатан јунак који „се мора борити против зле коби”, испољавајући своју унутрашњу слободу, и који мора „бити побеђен у ономе што је подређено нужности”, те „слободном вољом испаштати и за ту – судбином намењену – кривицу” (Шелинг 1984: 29). Међутим, савремени „трагички јунак који спознаје себе као субјекат потпуно се предаје размишљању” (Кјекегор 1984: 97) и по природи ствари не може одговорити античком захтеву делања. Напетост неразрешивости тако произлази из мисли одн. рефлексije о одлуци, а неминовност се манифестује као нужност исхода тј. пада без обзира на јунаков одабир. Притом, важно је рећи, не долази до одступања

од основних постулата трагичког, јер „без обзира на јунакову активност или пасивност, драмска ситуација је неразрешива онда када ју је могуће довести у ред само одстрањивањем једне од сукобљених страна” (Козак 2010: 176), чиме се поново враћамо Хегеловом становишту с почетка као основи трагичког осећања. Његову срж, дакле, чини обостана оправданост сукобљених страна, које свака за себе служе некој супстанцијалној вредности, која управља њиховом вољом односно делањем (било у активном или пасивном чину), а у трагичку грешку упадају кроз једностраност и узајамну негацију.

Сматрајући да „трагично ипак увек остаје трагично” (1984: 93), Серен Кјеркегор ће, правећи дистинкцију између античке и модерне трагедије, повезати појам трагичке кривице са осећањем туге односно бола. У том кључу, бол, као последица рефлексије о патњи и промишљања своје туге, постаје *differentia specifica* модерне трагедије, док античка трагика, нудећи осећање дубоке туге, која не зна за рефлексију, бива ближа Хегеловом захтеву супстанцијалности. Међутим, да би трагично и даље остало одржива категорија, модерности се поставља захтев да ограничи своју рефлексију на ону меру која неће угрозити темеље на којима почива трагичка кривица – колебање између грешности и невиности. Кјеркегор ту проналази решење у зебњи и тајни.

За њега је зебња, иако настала из рефлексије, „аутентична трагична чињеница” (1984: 106), преко које „субјект усваја тугу и поистовећује се са њом” (1984: 105). Ово осећање у потпуности одговара модерном сензибилитету и његовој форми, илуструјући узглобљеност модерности у делотворно дејство времена, јер зебња као таква бива покренута дијалогом у који субјект улази са прошлошћу или будућношћу. Супротно томе, антика остаје сва у садашњости, која је одређена предисторијом као чињеницом и „телеолошки обележена снажном тензијом усмереном ка крају” (Клоц 1995: 32). Осим тога, наместо наследне кривице из античке трагедије, модерност уводи питање тајне наслеђа, а дијалектика хтења сели сукоб супстанцијалних вредности из спољашњег у унутрашњи простор.<sup>1</sup> Наслеђе, тиме речено, од спољашње чињенице и потврде фатумске неумитности, постаје унутрашња саморазарајућа сила.

<sup>1</sup> За Кјеркегора то је последица наглашеног индивидуалитета, који ништећи наследну кривицу, укида и објективну дијалектику „која повезује јединку са родом и породицом” и на њено место устоличује субјективну, која дату везу укида и „искључује јединку из ње” (1984: 109). Међутим, како би апсолутна изолованост довела до укидања трагичног у ма ком облику се манифесовала, неопходно је да јединка поунутрашњи део „принудне патње” рода, те „у тим природним везама види додатни фактор своје праве судбине” и „учествује у кривици” (1984: 110).

## Трагичко и Андрићева лепа бића

Како бисмо и примером илустровали начине испољавања трагике у модерној књижевности издвојићемо повест о Фати Авдагиној из романа *На Дрини ћуприја*, једном од Андрићевих изузетних бића „која природа издвоји и уздигне до опасних висина” (Андрић 1963: 108). Повест о овој антологијској јунакињи, која се плете између одбране бића и психолошко-социјалне условљености, између свога „не” и не-туђег „да”, набој испољава кроз низ елемената који носе обележје трагичког. Основни трагички сукоб који се препознаје у овој епизоди Андрићевог романа може се предочити на следећи начин – Фата Османагић, кћи чувеног Авдаге Османагића, изузетна по лепоти и мудрости, по свему одраз лика свога оца, смело и несмотрено изазвавши судбину гласовитим одбијањем Наилбега, покреће питања *hamartie* и *hybrisa*, те доспева у безизлазну ситуацију, стављена наспрам очевог неповредивог „да”. Даљи ток радње предочава промишљање безизлазности сопственог положаја у сукобу обострано оправданих сила унутар Фатине свести, све до коначног разрешења у њеном прихватању и надилажењу кроз измирење, али не и хармонију. У том контексту сасвим јасно је уочљив специфичан вид безизлазности засноване на једноврсности и једностраности, о којој говори Хегелова теорија. Трагика обостране оправданости у овом, као и у сваком трагичком сукобу, препознаје се кроз чињеницу да „поштовање једне нужно повлачи огрешење о другу” (Бредли 1984: 62) вредност.

Такође, овако постављен сукоб поред тога што илуструје основну промену са спољашњег ка унутрашњем, коју доноси модерна књижевност, поставља и питање противника. Када посматрамо нпр. Софоклову *Антигону*, јасно нам је између кога или чега се води битка. На једној страни стоји државна забрана која повређује природни (божански) закон, оспољена у лику Креонта, на другој стоји Антигона, која, поштујући захтев свога бића, који произлази из божанског закона и оданости породици, свесно и вољно крши државну забрану, док се све то на дубљем плану додатно усложњава питањем наслеђене кривице и деловањем фатума кроз њу. Код Андрића је ситуација комплекснија. Поставља се питање ко је или шта је Фатин противник? Да ли је то отац, патријархални и историјски поредак или пак она сама? Или можда све то заједно као „однос према другом” и „сукоб са самим собом” (Глишић 2013: 316)? У овако разложеном конфликту уочава се како долази до померања интереса од радње према личности, кроз коју се радња прелама и из које се радња ствара. Дакле, „уместо да субјект представља само једну страну у конфликту, он интериоризује сукоб и пројектује се на такав начин да постаје поприште

за све сукобе”. (Козак 2010: 123) Уз то можемо увидети и како Андрић Фатин усуд мотивише кроз његову унутрашњу „подударност са нечим у самом јунаку” (Бредли 1984: 65), што више не може долазити као нека спољашња сила предестинације.

Поред тога, на овом месту препознаћемо и један вид контекстуализације моћи са становишта трагичког према коме се, по Бреретону, људска природа доживљава као потенцијално опасна, како за њене носиоце тако и за оне са којима долази у додир. (према Несторовић 2007: 13) Исти принцип запажамо и у концепцији друге Андрићеве јунакиње – Анике (*Аникина времена*), с том разликом да се у датом случају активира роматичарски образац *femme fatale* и покреће питање привлачности негативног јунака, те проблематизује могућност трагичког у контексту постојања згрешене кривице и моралне оправданости страдања<sup>2</sup>. Насупрот томе пак стоји потпуно опречан образац „драме вере” (уп. Вучковић 2014: 48), остварен у приповеци *Мара Милосница*, у оквиру којег се сакрализује невина жртва позитивног јунака – Маре, која незаслужено страда, немоћна пре свега да разуме, а потом и да се супротстави надирућем злу и спољашњим околностима. Читалац ту стоји у сред света у коме влада „[т]олико зло и толика патња, и још се све, на сваком кораку, може и расплођује” (Андрић 2017: 63) и кроз вишеструке сижејне линије прати драму несреће женског рода у царству бруталног насиља и зла, обележеном одсуством сваке милости. Када говоримо о феномену трагичког у контексту јунака, овај пример показује нам да несрећа и страдање не представљају довољан услов ње-

<sup>2</sup> Извесна двосмисленост у случају Крнојелчеве кћери када говоримо о питању трагичког тиче се управо трагичке кривице. Аника својим „развијањем барјака” и пропратним обесним дивљањем, демонстрирањем моћи и дрскости, евидентно чини *hybris* и покреће питање кривице. Међутим, како „морални тип кривице почива на погрешном делању упркос могућности да се дела на начин томе супротан” (Несторовић 2007: 316), те чини страдање јунака непроблематичним, њена повест испољава пре драмски потенцијал него трагички. Ипак оно што читаоца и тумача доводи до тога да у извесном смислу опрости негативном јунаку јесте чињеница да се „неморалност злочинца, искупљује [...] неморалношћу жртве” (Милошевић 1965: 7). Ако ставимо знак питања на Аникову моралност, истим не може остати неокрзнута ни моралност свих осталих јунака са којима она долази у сукоб и који се условно могу посматрати као жртве њене игре. Такође, Радован Вучковић ће истаћи да је „сила с којом Аника наступа у својој блудничкој улози у паланци одређена [...] тежином осујећене љубави” (2014: 43), те да је и „поред тога што је до грла утонула у порок, ипак чист и моралан лик младе жене” (2014: 47). Треба додати и то да Аника, иако „свесна своје изузетности, са ње и горда до охолости”, све „док у тој гордости није повређена”, „не повређује никога, па ни себе” (Стојановић 2012: 103). Њено развраћење и самоскрнављење не може се сагледати изван чињенице да бива покренуто љубавном раном неоствареног односа у који се „сва егзистенцијално улаже” (Стојановић 2012: 99). С тим у вези, према нашем суду питање трагичког у случају ове јунакиње ипак треба оставити отвореним за даља разматрања.

говог постојања и испољавања.<sup>3</sup> На том трагу прича о Фати Османагић, по својим одликама позиционирана на средини између ове две јунакиње, остварује идеалну меру трагичког и пружа нам подробен увид у начине на које модерност комуницира са класичним наслеђем.

Градећи лик Фатиме, Андрић неће напустити концепт судбине нити трагичке кривиче која потиче из наслеђа и рода, али ће је у духу свога времена на другачији начин мотивисати. Његова изузетна јунакиња потиче од лепог соја „људи осетљивих и поносних на своје порекло” (1963: 106), од оца срчаног и плаховитог човека, „оштре речи, широке руке и смела срца” (1963: 107), на кога је била „не само ликом и изгледом него и бистрином и речитошћу” (1963: 108). Као такву запамтила ју је и овековечила песма – „*Мудра ли си, лијена ли си, / Лијена Фато Авдагина!*” (1963: 108) Управо из овог наследног комплекса, који јунакињу издваја и чини изузетном, произлази и њена трагичка грешка несмотрене речи. Несмотреност речи, обавијена пркосом и достојанством, одлика је и њеног оца – Авдаге Османагића, за кога ће наратор рећи:

Такав је у свему па и у трговини, иако често на своју штету. Он доста пута једном смелом речи обори или подигне цену шљиви или кукурузу, и кад то није у његову корист, само за инат некој сељачкој кукавици или неком трговцу драмосеру. (1963: 107)

У том кључу трагични имплус добија значајан интензитет, јер „једна те иста сила која помаже нечему да оствари високо позитивну вредност [...] у току свог деловања постаје узрок уништења управо онога што је носилац те вредности” (Шелер 1984: 146).

Коб тако остаје у роду, али добија психолошко упориште у наследном генетичком материјалу. Долази из, фројдовски речено, оне сфере несвесног одговорне за вредности и морал – из структуре идеала ега или супер-ега, форме која по психоаналитичкој теорији настаје „из идентификације са оцем узетим као узор” (Фројд 2006: 120). У вези са структуром супер-ега нуди нам се и прецизнији увид у разлоге наше немогућности јасног разграничења противничких сила трагичког сукоба у чијем средишту се налази наша јунакиња. Наиме, психоаналитичка теорија разликује индивидуално и колективно несвесно, смештајући у прво комплексе,

---

<sup>3</sup> Како Љубиша Јеремић, промишљајући особеност трагичког осећања у Андрићевим приповеткама, истиче – „Судбина Маре милоснице по себи није трагична, она је само несрећна” (1992: 369). Међутим, иако у приповести не сусрећемо трагичког јунака као таквог, то не значи да се у њој не испољава нека врста трагичког осећања, а оно се управо ишчитава кроз, песимистички и нихилистички интонирану, „трагичку свест о неуништивости људске потребе за вредностима” (Јеремић 1992: 369), неостваривим и неодрживим у том и таквом свету.

док другу категорију настањују наслеђени обрасци, према Јунгу названи ахретиловима. Специфичност идеала ега јесте у томе да обједињује обе категорије – с једне стране реч је о наследној форми Едиповог комплекса, која се обликује из ега, али с друге стране тај процес остаје под утицајем искустава која припадају Иду и ослањају се на садржаје минулих времена наталожене у њему. (в. Фројд 2006: 99–103)

У том смислу речи, тешко је поставити прецизну и чврсту нит условљености Фатиног делања, те и границу сукобљених вредности. Да ли је реч само о судару „индивидуалног бића и социјалних окова” (Радовановић 1987: 294), на чему се у критици најчешће потенцира, или је ипак друштвени контекст позорница за дубоко индивидуално суочење са собом кроз идентификацију са Другим? Међутим, у тој релацији граница сопства и другости постаје веома порозном. Где почиње Фатино „не” и где се завршава очево „да”, можда се само на први поглед чини непроблематичним.

Позиција другог значајна је примарно као фигура пројекције уз помоћ које кћер конституише сопствену личност, огледајући се у оцу, а посредно и у читавом предачком наслеђу, које јој обезбеђује ванредност и изузетност. Секундарно, ова категорија прераста себе као психолошки конструкт, добијајући своју надградњу у виду друштвене конструкције, која ће обликовати представу сопства у патријархалном духу потчињености, инфериорности и зависности женског бића. Управо на тој диспаратној основи се гради интензитет трагичког сукоба унутар јунакиње – она стоји у власти онога против чега се бори. Било да је реч о немогућности повреде поретка или очеве речи, у оба случаја, кроз извесну хиперморалност свог супер-ега, Фатима носи, брани и осећа као своје исте те вредности, које јој предодређују пад:

*То је њен драги, моћни, јединствени бабо, са којим се осећа једно, нераздељиво, слатко једно, откако зна за себе. [...] Истина, то су та уста која су казала <да> тамо где је она казала <не>. Али она је у свему једно са њим, па и у томе. И то његово <да> она осећа као своје (исто колико и своје <не>). (1963: 113, истцања М. Ћ)*

Несрећа се тако препознаје као нешто што јунаку долази изнутра, она се подудара са нечим у њему, а величина племените и узвишене врлине – бити човек од речи – која, унутар истог тог социјалног механизма који кажњава, има повлашћено место, показује своје субверзивно лице.

Увид у Фатин трагички сукоб остварује се праћењем сазревања мисли да „ту, на мртвој тачки, између свога *не* и очевог *да*, између Вељег Луга и Незука, ту, на најбезизлазнијем месту треба тражити излаз” (1963: 114). Поред тога што се још једном потцртава доминантна усмереност на унутрашње просторе свести, а у Фатином случају важно је истаћи и



тела, уочава се и неколико значајних формалних промена. Док антички образац нуди доследну сукцесивност у линеарности радње, модерност тежи кружности<sup>4</sup>, која је у складу са поменутиим затварањем јунака у просторе своје мисли. На тај начин, преко принципа кружења, потиरे се груба граница између мисли, односно јунака као њеног носиоца, и радње, те сама мисао постаје радња.

Слична промена дешава се и са простором, који ће остварити своју делотворну моћ у свој својој пуноћи. Он на првом месту има значајну симболичку функцију. Позиционирање куће Османагића спрам куће Хамзића, мост и његова капија као позорница трагичног исхода, набујала река која избацује наго тело јунакиње – све су то тачке у простору које симболички комуницирају са митским обрасцем и етнологским кодом. Поред тога, остварујући свој карактеризујући потенцијал, спољашњи простор у виду пејзажа дира душу јунакиње и извлачи на површину нешто у њој дубоко скривено, али и задобија облик њене душе. Потом, простор ступа у дијалог са телом јунакиње кроз тактилне везе. Коначно, и само то тело, посматрано као простор, почиње да говори. Неколико пута ћемо у тексту уочити да се снага Фатиног „не” препознавала пре у покрету него у речи, док ће кулминациона тачка овог принципа бити управо у опису сазревања одлуке, у ком доминантно учествује сваки део тела јунакиње.

У вези са питањем одлуке долазимо до проблема несреће у трагичком. Према теоријском полазишту Фридриха Шелинга, у тренутку одлуке трагички јунак у својој узвишености стоји изван простора среће и несреће, одбацујући подједнако обе. Несрећа је утолико присутна уколико се „воља пред нужношћу још није одлучила и испољила”, а чим јунак јасно сагледава и без сумње прихвата своју судбину, он „у том тренутку највећег трпљења доживљава [...] највише ослобођење и највише нетрпљење” (1984: 30).

Ако пратимо линију осећајности Андрићеве јунакиње, приметимо да је сазревање мисли о безизлазности сопственог положаја лишено пропратне срџбе и прекора. Њена мисао, иако интензивна, бујна, одлучна, тешка и неумољива као време које неумитно тече, заједно са свешћу да „једном речено остаје непорециво, а обећано неизбежно” (1963: 113), оставља утисак хладне смирености и узвишене помирености. Овај утисак

---

<sup>4</sup> „Тај комадић пута прелетала је њена мисао без престанка с једног краја на други, као што чунак лети кроз ткање. Од мешћеме, преко половине чаршије, па преко пијаца до краја моста, али отуда би се одмах враћала као од понора, преко моста, пијаца, кроз чаршију, до мешћеме. И све тако: напред-натраг, напред-натраг! Ту се ткала њена судбина. И та мисао која није ни могла да стане ни умела да нађе излаза, све се чешће заустављала на капији [...]” (1963: 144)

нарочито је снажан у тренутку када не само у мислима, већ и у стварности стане наспрам своје судбине, лишена сваке наде и прижељкивања да је ипак могло бити другачије<sup>5</sup>. Као што је у традицији тумачења већ учено, Андрићева јунакиња показује „здивљујућу снагу човека да без страха уочи беду свог положаја” (Радовановић 1987: 295), градећи у свом целокупном бићу „мисао и одлуку коју може једино сачувати када се одрекне наде и спаса” (Радовановић 1987: 296).

Узмемо ли пре свега у обзир мишљење да се дискурзивна уобличеност трагедијског јунака реализује управо ћутањем, које на језичком плану репрезентује осамљеност индивидуума, која је апсолутна када говоримо о класичном трагичком обрасцу, и томе као аналогiju додамо специфичну тишину модерничког филозофског субјекта (Козак 2010: 40), драмски и трагички потенцијал лепе Авдагине кћери постаје значајно уочљивији. Такође, Фата у својој издвојености и сингуларности, која условљава сам сукоб унутар јунакиње, истовремено припада и оној скупини јунака коју бисмо назвали контемплативним. Специфично, драмски набој њене мисли говори „о несвакидашњој сензуалности и чулној осетљивости која у себи садржи знатан удео *аутоеротичности*” (Брајовић 2015: 176), и која потврђује истакнуту сингуларност субјекта, афирмишући кантовски „космополитски унуверзалан индивидуалистички морал”, „необавезан и неретко опониран захтевима средине” (Брајовић 2015: 178). Истакнута еротска уобразиља у својој бити носи обележје субверзивности, јер се на рачун ње јунакиња додадно и на једном метафизичком нивоу издваја изван социо-културолошких граница.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> „Било је тврдо, стварно и обично, готово лакше него у мислима”. (1963: 115)

<sup>6</sup> Апсолутна осамљеност и онемелост у додиру са сензуалним и еротским уочава се и у концепцији Аникиног лика, и то специфично представљена као (над)телесна објективизација у оку кајмакама Алибега:

Откако се закопала касаба и откако се свет рађа и жени, није било оваквог *тела* са оваквим ходом и погледом. *Оно се није родило и израшло у вези са свиме оним што га окружује. Ово се догодило.* [...] Цело то велико складно тело, свечано у свом миру, спору у покретима као да је *замишљено само о себи, без жеље и потреба да се равна према другима*, као богата царевина: *довољно само себи, нема шта да скрива и нема потребе да ма шта показује, живи у ћутању и презире туђу потребу за говором.* (2017: 156, истицања М. Ћ)

Чини се као да једна линија трагичког и у овом случајну израста из тела и телесности јунакиње. Међутим, оно што заправо отежава прецизније и јасније сагледавање датог феномена у *Аникиним временима* у вези је са чињеницом да је тешко пронаћи у тексту место „које би се могло читати као приповедно фокализовано „залажење” у њену психолошку, менталну, доживљајну или бар чулно-перцептивну визуру”. (Брајовић 2015: 193) Што је свакако необично, како и Брајовић запажа, с обзиром да је реч о изузетно самосвесној јунакињи, а ми

Са аспекта сукоба ова наглашена имагинативност губи своју мирну надмоћ пред продором реалности у просторе свести и то кроз једну једину „мисао која није могла да стане ни умела да нађе излаза” (1963: 114). Та мисао која се „све чешће заустављала на капији” (1963: 115) и неизречена, а наслућена одлука која је сазрела иза тог све чешћег и све дужег заустављања на добро познатом месту, чинила је да Фатина примисао „ужаснута од таквог излаза” лети „као уклета поново са једног краја пута на други” и „не нашавши другог решења, стане поново на капији” (1963: 114). Ови редови на најбољи начин одсликавају трагичку несрећу као последицу дијалектике хтења у сукобу и воље која се још увек колеба пред нужношћу. Оног тренутка када се Фатима и просторно суочила са понором своје судбине, а не само на нивоу рефлексije, када се дословно нашла на граничном месту између понора смрти – хучне зелене реке – под собом, и понора срамоте – стрмог прелаза са моста на камени пут који води у Незуке – пред собом, нестају и сензуализована имагинација и колоплет несмирених мисли. Ова слика предочава нам саму срж субјективитета јунакиње, а ризик лиминалне ситуације поставља питање трагичне жртве и то, помало парадоксално, кроз реконструкцију субјекта односно његов пад у смрт као спасоносни лет или кроз његову деструкцију односно живот у паду.

### Смрт, прича, измирење, без хармоније

Може се рећи да самоубиство као акт носи у себи извесну узвишеност и зазорност истовремено, што није стран доживљај ни трагичком осећању. У тумачењу Жанете Ђукић Перишић самоубиство у Андрићевом делу се остварује као доказ најиндивидуалнијег делања које се припремало у скрајнутости и тишини бића (2008: 429) и као „тренутак човекове побуне против неподношљивог живота лишеног достојанства, а некад и извесна одбрана једног модела вредности, личног интегритета и идентитета” (2008: 430). У том смислу речи, овај чин поништења субјекта зарад потврђивања сопственог субјективитета, неизбежан је резултат претходног темељног конституисања психолошког портрета јунакиње, са акцентом на осведочењу њене вишеструке ванредности.

Уколико и на овом месту призовемо паралелу са Аником и Маром, запазићемо да се понешто од датог становишта може довести у везу и са Крнојелчевом кћери, која као да припрема *mise en scène* за сопствено

---

бисмо додали и о јунакињи која из чежње за самосвојношћу поступа на начин који је води самодеструкцији. Оваква позиција јунака није далеко од трагичког доживљаја.

убиство. На другом крају, упркос помисли „на неки дубок вир у ком би је нестало” (2017: 34), Мара неће одабрати пут потврде самосвојности друге две јунакиње, што се може сматрати додатним аргументом Вучковићевој тези да Андрић у овој приповеци гради драму вере<sup>7</sup>, а не чулности (в. 2014: 48). Опредељење за самоубиство показује се као заузимање *трагичног става* Фатиме и Анике, што значи да свест о трагичном постоји и да управо она постаје основ њихове самосвести (в. Јасперс 1984: 239). Из тога произлази и још један одговор на питање зашто Мара, иако дубоко несрећно биће, није и трагичка јунакиња. Реч је о недовољности патње и смрти као таквих.

За праву свест о трагичном човек мора да „властитим деловањем проузрокује, прво, своје падање у замку, а онда затим, кроз неизбежну нужност, своје властито уништење” (Јасперс 1984: 240). У причи о Мари, турској милосници, нема места за потврду субјективитета кроз трагичку самосвест, јер нема ни трагичке погрешке. Суочење са „светом као потпуно и у сваком погледу злим” (Стојановић 2012: 35) и једновремени о(п)станак у њему показују се немогућим за крхко и незлобиво створење без икакве чврсте животне потпоре, притом вишеструко оптерећено укрштајем срамног наслеђа, инфериорног социјалног положаја и непојамних историјских превирања. Сходно оцртаним околностима, читаоцу је дато пре свега да прати трагове опредмећивања женског бића, које почиње Вели-пашиним деиктичким упућивањем на своју наложницу у средњем роду<sup>8</sup>, наставља се у опису његовог одласка, наративно упризореног преломљено кроз Марину перцепцију<sup>9</sup>, а завршава у болном вапају напаћене душе упућеном Госпи<sup>10</sup>. Међутим, могуће је поставити питање о природи Мариног исклизнућа из здраворазумског оптрајавања у свету након последње повреде њеног бића у изговарању те непроболне речи – *милосница*. Остаје отворено да ли је лудило као раскид са светом као царством злих

<sup>7</sup> О асоцијативном премрежавању текста приповетке хришћанским појмовима и представама врло упутно говори и Љубиша Јеремић (в. 1992: 367–369).

<sup>8</sup> „Оно ће у идућу недјељу, кад вам буде молитва, да дође опет; и не буде ли мјесто и дочек као и за свако друго женско...” (2017: 19)

<sup>9</sup> У Мариној визири паша одлази, срамота остаје, те у том прелому свести долази до поистовећивања свога бића, јер он „Одлази – оставља” (2017: 19), са срамотом која остаје. Као кулминаторна тачка, са (само)валоризујућим предзнаком, у том опису издваја се реченица – „Води коње и слуге и псе, а њу оставља” (2017: 29).

<sup>10</sup> „Покриј ме, Госпо драга, не дај! Заклони ме од свих, од свих... Свукуд су ме водили, код Турака и код наших. Свуда су ме гонили. Ништа не знам. Нисам крива. Не дај ме!” (2017: 61) Мара се показује као инструмент туђе воље у туђим рукама, у духу Андрићевих речи из есеја *О причи и причању*, бачена у океан постојања, а немоћна да издржи све непредвидљиве и непредвиђене сударе ван сваке мере сопствених снага, а још теже своју мисао свему о томе.

обрета и губитак власти здравог разума, уједно и покушај успостављања власти над својим целокупним бићем, у посведочавању његове једине и трагично болне истине.<sup>11</sup>

На другој страни је пак трагички неспоразум на релацији Аника – Михаило, који је попримио егзистенцијално угрожавајући карактер у својој неразрешивости и немогућности надилажења. Аника, у субјективној перцепцији ствари већ погаженог поноса, као „горда душа ће радије узвратити тако што ће игнорисати норме културе, прекршиће моралне забране и пркосити осудама због саблазни, чак ће те осуде тражити – изазивати их, само да не окрњи свој понос” (Стојановић 2012: 111). Аутодеструктивни потези у игри *цизлије вишеградске* (2017: 157) срачунати су тако са свесном мишљу или подсвесном слутњом о одсуству сваке могућности опроштаја себи и(ли) ономе који је ту сурову игру љубави и мржње својим троструким одбијањем иницирао.

У овом светлу долазимо до најузвишенијег принципа трагедије – смрти. Поетички постулат трагичког каже да јунак „мора пропасти, али у катастрофи бити дивнији но икад раније; несрећни крај мора бити неизбежан”, а пропаст „неминовна ма за шта се јунак определио” (Кауфман 1989: 238). Међутим, за саму срж трагичног феномена „није неопходно да страда сам човек, својим постојањем, или животом”, већ да нешто у њему буде уништено: „какав план, какво хтење, снага, добро, вера” (Шелер 1984: 142). Овај концепт најоучљивији је у контексту модерне трагедије, у којој према Сузан Лангер, драмски лик „кад досегне границу менталног и емоционалног развоја, долази до пораза, било у смрти или, [...] у очајању, које је једнаковредно са смрћу”, репрезентујући смрт јунакове душе (према Козак 2010: 181). Управо овај квалитет неизбежности и неразрешивости понела је лепа Авдагина кћи, осетивши „у себи сву страхоту смрти и сав ужас живота у срамоти” (1963: 114). Да у својој мисли није подлегла трагичној заблуди, потврђује нам судбина Фати умногоне сличне Станковићеве јунакиње – Софке ефенди-Митине (*Нечиста крв*).

Повест ове јунакиње, упрошћено посматрано, плете се око исте окоснице – између болног „не” и необоривог „да”. Иако „од страсти устрептало биће”, Софка је, као и Фата, „у исти мах и биће чијом вољом управљају [...] породични и морални обзири”, и чији се поступци „не мотивишу помоћу једног, него помоћу два реда различитих, па и супротстављених побуда” (Петковић 1988: 128). Међутим, специфично, трагичка стилизација у овом роману сплетена је са поступком лажне мотивације (в.

<sup>11</sup> „Викала је кроз плач и на сав глас. А глас јој је био *измијењен*, однекуд из грла, *јасан и одлучан* какав *никад дотад није имала.*” (2017: 61; истицања М. Ћ)

Петковић 1988: 89) и условљена трагичном заблудом у коју Софка упада верујући да отац продаје кућу, а не њу. Једновремено, контрастивна линија покреће и питање избора и трагичне жртве. Станковићева јунакиња, неће као Фатима своју слободну вољу потврдити у самоубиству, већ у другом виду самодеструктивне побуне – свесном жртвовању себе поретку и породици у животу, што у бити није ништа друго до смрт само у свом мучнијем и свирепијем облику<sup>12</sup>. Читајући последње редове *Нечисте крви*, постаје потпуно уочљиво да је, без обзира на избор, исход неминовно исти.<sup>13</sup>

Уз претходно речено, треба имати на уму да трагичко, представљајући биће у неуспеху, не нуди представу изгубљеног телоса, већ управо супротно – до краја осећаног и доживљеног (в. Јасперс 1984: 239). У тренутку свог највећег страдања, које истовремено представља самопотврђење и самопоништење, и Софка и Фата нуде слику величанствене узвишености човека у поразу<sup>14</sup>, доказујући да „победа није у ономе што потврђује живот, већ у оном ко подлеже” (Јасперс 1984: 244). Ту и јесте суштинско образложење Хегеловом ставу да трагедија у коначници носи измирење, али не и хармонију. Измирење се примарно дешава у самом јунаку кроз суочење са граничном ситуацијом и прихватање коби као своје истине, а потом и као спољашње осећање катарзичног очишћења масе, која сведочи нечему изван уобичајеног профаног поретка ствари, јер „*нема трагике која би била без трансцедентности*” (Јасперс 1984: 239). Хармонија мора изостати, нарочито у модерном осећању, јер поредак вечите правде не бива потврђен страдањем изузетног јунака, већ у човекову душу бива уписана меланхолична запитаност над судбином сваке лепоте у свету ужасних неспоразума.

Природу трагичног (са)осећања које се јавља пред неминовношћу страдања изузетног бића најбоље предочава Ћорканово држање. Као је-

<sup>12</sup> Тога да „том својом жртвом толико *убија себе*” (Станковић 1970: 127, истицање М. Ћ), свесна је и сама јунакиња. У том кључу, посебно је значајно једанаесто поглавље романа у ком се предочава трагички набој Софкиног промишљања сопствене жртве и потврђивања личне самосвојности и ванредности кроз њу.

<sup>13</sup> Треба истаћи и да се Андрићево и Станковићево трагично осећање додирује са историјским и социјалним контекстом. Они показују да „жене у оваквим заједницама живе животом који свако може да присвоји. Једино што жени припада у овоземаљском животу јесте смрт” (Глишић 2013: 316). Она на Балкану, у патријархату, без верског ексклузивитета, једину власт над својом судбином може остварити кроз смрт и жртву као две највеће трагичке супстанцијалности.

<sup>14</sup> Како Новца Петковић истиче, говорећи о трагици Софкиног *силаска*, а што се речју може приписати и Андрићевој јунакињи, „жалосна судбина, уосталом, не би се ни могла дати као трагично интониран пад у један груб и суров (сељачки) свет кад њена [Софкина] чула и емоције не би били од вишег реда”. (1988: 153)

дини одговор на ружно љубопитство света „чији је живот празан, лишен сваке лепоте и сиромашан узбуђењима и доживљајима” (1963: 116), нуди се опрезно снебивање, одмерено ћутање и сјај у оку онога ко је сведочио нечем вишем и од себе и од трагичне судбине дављенице. Нимало случајно Андрић ову повлашћену улогу прибавља свом „лутајућем” јунаку, чија се наративна биографија уобличава фрагментарно кроз низ књижевних остварења.

Салко Ћоркан је, како ћемо из каснијег приповедног тока сазнати, јунак који у односу на грубу касабалијску површност показује, иако деградирани својим маргиналним социјалним статусом, изузетну осетљивост и пријемчивост за садржаје више вредности. Његов ход по залеђеној огради, који прераста у магичну игру са онтолошким симболичким предзнаком, један је „од блиставих тријумфа слободе духа над опскурним диктатом чаршије и касабе” (Брајовић 2015: 169). Он је такође јунак који ће се загледати „у девојку која је играла на жици” (1963: 205), што је изузетна метафора Ћорканове способности да интуитивно снажно осети, разуме и проживи тзв. стања „на прагу” и њихову дубоко угрожавајућу, али и животодавну моћ. У контексту његовог држања пред прекомерношћу несрећног удеса Фате Авдагине, препознаје се катаризично дејство трагичког. У херменеутичкој филозофској поставци Ханса-Георга Гадамера то дејство се остварује као „пристајање на трагичку сету”, која се „не односи на трагички ток догађаја као такав нити на праведност судбине која сустиже јунака, већ значи метафизички поредак бивствовања који важи за свакога” (2011: 186). Трагичка афирмација коју Ћоркан осећа постаје вид надилажења дисконтинуираног трајања сваког бића у „смисаоном континутету у који он себе смешта” (Гадамер 2011: 187) пред монументалношћу увида у транседентно.<sup>15</sup>

На формалном плану класичног античког обрасца, у контексту поменутог смиривања и разрешења тензије у херојској пропасти онога који је морао пасти, значајну улогу за себе прибавља идеализовани посматрач у виду хора, који представља „трајно средство ублажавања и поравнања,

<sup>15</sup> Издавање јунака коме се прибавља позиција повлашћеног, представља једно од општих места у Андрићевом стваралаштву. Исту функцију препознајемо, нешто мање развијену, у лику кајмакама Алибега из *Аникиних времена* или, сасвим успут назначено, у лику Маријана из *Маре милоснице*. У извесном смислу речено и слушкиња Јела (*Мара милосница*), са својим виталистичким стоицизмом, који пркоси личној и колективној несрећној судбини жене у свету суровог и свирепог насилништва над њом, и сажима се у сазнању да „од ријечи нема користи ни од људи помоћи” (2017: 63), стоји на повлашћеном гносеолошком полазишту, с том разликом да њено „више знање” не произлази из загледаности у транседентно, већ из чистог и тврдог искуственог реалитета.

које је гледаоца водило мирнијем посматрању и у неку руку му олакшавало осећање бола” (Шелинг 1984: 35). У модерном обрасцу ће, на примеру Андрићевог и Станковићевог романа, ту повлашћену позицију поравнања задобити уметност – кроз реч завештану вечности у песми „о девојци која лепотом и мудрошћу сја изнад свега, као да је непролазна” (1963: 116), односно кроз запис о себи у виду шаре на чистом и меком пепелу као траг нежних потеза руке оне које више одавно нема<sup>16</sup> (в. Станковић 1970: 242–243). Имајући у виду да хор као фигура симболичког представљања укида сваку произвољност и случајност приказаног, интересантно је приметити како се у истом кључу додирују прича и историја у модерном обрасцу, што је посебно значајна тема Андрићевог поетичког проседеа. Реч, песма, прича са својим митским исходиштем у додиру са историјом остварују захтев да „индивидуална и интимна перспектива буду универзалне” и да у свом досегу обухвате целину конструисаног приповедног света (Јерков 1999: 192). Такође, приметно је како се на ободу Андрићеве приче често сусрећу у извесном смислу заборав, немост и смрт са причом као животодавном егзистенцијалном силом, док је у самој сржи одраз набоја *речи која убија* и *речи која живот значи*. Несмотрено изговорена реч окидач је удеса Фатиме, Анике и Маре, а прича која остаје иза прве две јунакиње гарант одржања неког вишег поретка ствари, док на другом крају пресечена реч о Марином животу носи назнаку оног питања које ће се симболички реализовати у роману *Проклета авлија* – оног које „више није има ли живота после смрти, већ има ли живота пре ње” (Јерков 1999: 193).

#### Закључна разматрања: трагичко као испит с(а)вести

Напоследку, из свега претходно реченог недвосмислено је уочљиво да је модерност трагичком доделила нов квалитет кроз питања субјекта, индивидуалитета промишљеног у себи и психолошких преокупација, те да је у читавом том процесу морао бити изгубљен један део непосредног суочавања са поретком ствари без икаквих накнадних „тумачења”, који је нудила класична трагедија. Сходно томе неминовно је дошло до померења унутар темељних појмова трагичког – извора трагичке радње и природе трагичке кривице, услед чега је део, антици својствене, неизмерности и дубине туге, морао уступити место модерном осећању бола. На темељу тог померања мотивације коби ка психолошким упориштима и унутрашњим

<sup>16</sup>За детаљан увид у симболички и смисаони значај како истакнутог сегмента из романа *Нечиста крв*, тако и осталих аспеката изградње Софкиног лика за остваривање континуита модерног српског романа в. Петровић 2020.



просторима (под)свести, као значајни појављују се и аспекти перцепције сопства спрам другог, субвезивности позитивног концепта личности, као и дискурзивне уобличености јунака кроз тишину. У вези с тим препознаје се и значајан симболички потенцијал сусрета приче и смрти, те егзистенцијалне вредности коју уметност себи прибавља унутар фикционалног света. Ипак, имајући у виду истакнуто, све упућује на закључак да, иако поетички концепти модерних епоха и појединачни стваралачки кредо мењају, и по природи ствари морају мењати, рухо трагичком концепту, све док остају живи и неповредиви њени основни темељи, на које смо више пута указивали, трагичко надвладава сваку свест о рушилачком протоку времена, барем дотле док у себи имамо толико естетске осетљивости да га препознамо и доживимо.

### ИЗВОРИ

- Андрић 1963: Иво, Андрић, *На Дрини ћуприја*, Београд: Просвета.  
Андрић 2017: Иво Андрић, *Приповетке: Српска књижевна задруга, Београд, 1931*, прир. Зорица Несторовић, Београд: Задужбина Иве Андрића.  
Станковић 1970: Борисав Станковић, *Нечиста крв. Коштана*, Нови Сад, Београд: Матица српска, СКЗ.

### ЛИТЕРАТУРА

- Брајовић 2015: Tihomir Brajović, *Groznica i podvig*, Beograd: Geopoetika.  
Бредли 1984: A. S. Bredli, „Hegelova teorija tragedije”, u: Zoran Stojanović (prir), *Teorija tragedije*, Beograd: Nolit, 58–74.  
Вучковић 2014: Радован Вучковић, *Ликови жена у Андрићевом делу*, Београд: Свет књиге.  
Гадамер 2011: Hans-Georg Gadamer, *Istina i metod. Osnovi filozofske hermeneutike*, Beograd: Fedeon.  
Глишић 2013: Наташа Глишић, „Трагика лика и контекст историјског дискурса”, у: Branko Тошовић (ur), *Андрићева Српска*, Graz: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität; Banja Luka: Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske; Beograd: Beogradska knjiga, Svet knjige, 313–324.  
Ђукић Перишић 2018: Жанета Ђукић Перишић, „Самоубиство у Андрићевом делу”, у: Миро Вуксановић (ур), *Дело Иве Андрића*, Београд: САНУ, 427–440.  
Јасперс 1984: Karl Jaspers, „Tragično znanje”, u: Zoran Stojanović (prir), *Teorija tragedije*, Beograd: Nolit, 232–248.

Јеремих 1992: Љубиша Јеремих, „Трагично виђење у Андрићевим приповеткама”, *Књижевна историја. Часопис за науку о књижевности*, год. XXIV, св. 88, 353–370.

Јерков 1999: Александар Јерков, „Неизрецива мисао смрти и неизменљиво у *Проклетој авлији*: смисао Андрићеве поетике”, *Свеске Задушнице Иве Андрића*, год. 18, св. 15, 185–229.

Кауфман 1989: Valter Kaufman, *Tragedija i filosofija*, Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.

Кјеркегор 1984: Seren Kjerkegor, „Odras antičke tragike u modernoj tragici”, u: Zoran Stojanović (prir), *Teorija tragedije*, Beograd: Nolit, 93–113.

Клоц 1995: Folker Kloc, *Zatvorena i otvorena forma u drami*, Beograd: Lapis.

Козак 2010: Jozef Kištof Kozak, *Privlačna fatalnost: subjekt i tragedija*, Beograd: Službeni glasnik.

Лукач 1978: Đerđ Lukač, *Istorija razvoja moderne drame*, Beograd: Nolit.

Милошевић 1965: Nikola Milošević, *Negativni junak*, Beograd: Vuk Karadžić.

Несторовић 2007: Зорица Несторовић, *Богови, цареви и људи: трагички јунак у српској драми XIX века*, Београд: Чигоја.

Петковић 1988: Новица Петковић, *Два српска романа: студије о „Нечистој крви” и „Сеобама”*, Београд: Народна књига.

Петровић 2020: Предраг Петровић, „Станковићев роман о лепоти”, *Књижевност и језик*, LXVIII/1, 27–40.

Радовановић 1987: Miroslav Radovanović, „Fatalno prevazilaženje apsurda. Antropološki esej o junakinji romana *Na Drini ćuprija*”, *Izraz: časopis za književnu i umjetničku kritiku*, god. 31, knj. 62, broj 9/10, 292–300.

Сонди 2008: Петер Сонди, *Студије о драми*, Нови Сад: Orpheus.

Стојановић 2012: Драган Стојановић, *Лена бића Иве Андрића*, Београд: Филолошки факултет.

Фројд 2006: Sigmund Frojd, „Ego i id”, u: Sigmund Frojd, *Psihologija mase i analiza ega: izabrani spisi*, Beograd: Fedon, 75–125.

Хегел 1984: G. V. F. Hegel, „O tragediji”, u: Zoran Stojanović (prir), *Teorija tragedije*, Beograd: Nolit, 38–57.

Шелер 1984: M. Šeler, „O fenomenu tragičnog”, u: Zoran Stojanović (prir), *Teorija tragedije*, Beograd: Nolit, 138–157.

Шелинг 1984: F. V. J. Šeling, „O tragediji”, u: Zoran Stojanović (prir), *Teorija tragedije*, Beograd: Nolit, 27–37.

Шлегел 1984: A. V. Šlegel, „Suština grčke tragedije”, u: Zoran Stojanović (prir), *Teorija tragedije*, Beograd: Nolit, 75–84.

---

Milica T. Česarević

TRAGEDY OF THE AVDAGA'S DAUGHTER FATA

S u m m a r y

In the paper we read the eighth chapter of Andrić's novel *The Bridge on the Drina* [*Na Drini ćuprija*] in the light of the poetics of tragedy. Tragic aspects of the narrative about the main heroine of the chapter, Fata, are observed in the range of three crucial questions: tragic conflict, tragic flaw, and position of the tragic character, while special attention is devoted to the phenomenon of fate. Since the depiction of these elements is conditioned by the stylistic currents of the epoch, we pay special attention to comparative insight into the various modern responses to the heritage of antiquity. In addition to achieving a broader insight into the introduced problem, another important comparative line is established by observing two more of Andrić's female protagonists: Anika (*Anika's Times* [*Anikina vremena*]) and Mara (*The Pasha's Concubine* [*Mara milosnica*]), but also the main heroine of Stanković's novel *Impure Blood* [*Nečista krv*].

**Keywords:** Ivo Andrić, *The Bridge on the Drina*, Fata, poetics of tragedy, antiquity, conflict, flaw, character, fate.



**Александра Р. Михајловић\***  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет, докторанд

Оригинални научни рад  
Примљен: 22. 09. 2024.  
Прихваћен: 30. 10. 2024.

## ЛОГОРСКА ПРОЗА МИЛКЕ ЖИЦИНЕ: РОМАН *САМА*

У раду се анализира роман *Сама* Милке Жицине. Ова ауторка има изузетну и пионирску улогу у књижевној прози на тему југословенских логора за информбироовце. Ухапшена је 1951. године као зрела педесетогодишња жена, нашла се у београдском затвору Главњача, одакле стиже у женски логор Столац у Босни и Херцеговини, где борави од 1952. до 1955. године. У роману *Сама* износи се сведочанство о седмочесечној истрази и патњама. Објављен је постхумно, 2009. године, као последње дело Жицине, а написан је седамдесетих година. Прозу Милке Жицине Михајло Лалић је упоредио са *Записима из мртвог дома* Ф. М. Достојевског.

**Кључне речи:** Милка Жицина, српска књижевност, роман, аутобиографија, аутофикција, логорска проза, левица, феминизам, поезика.

### Партијски монолизам

„Свима вама, драги моји,  
Људска глава добро стоји”  
М. Жуборски

Партијски монолизам своје моћи је исказао и на судбини Милке Жицине, која је пред Други светски рат најпре слављена да би јој потом судили – њој аутентичној комунисткињи, и много пре него што је у мају

---

\* mihajlovicaleksandra@hotmail.com

1948. године примљена у Партију, без обзира на апсолутну посвећеност марксистичкој идеји којом су обојени и њен живот и њена међуратна дела. На крају, казнили су је на осам година тешких логорских мука, које су преиначене у *само* четири. Упркос свему, она остаје доследна у свом идеолошком, социјалистичком и феминистичком опредељењу, без осцилација у ангажованости и размишљањима чак и у најтежим данима. У њеној биографији остаје помало загонетно зашто није учествовала у Другом светском рату. Те *беле странице* она и њен супруг Илија испунили су илегалним боравком и четворогодишњим активизмом, а највише помагањем угроженим породицама и едуковањем деце. Сва грађа која је покушана да се нађе из *банатске* ратне фазе животе, безуспешно је тражена. Очигледно због успешно мењаних и скриваних идентитета којима су се њих двоје, као брачни пар, служили. Потрага по Панчевачком архиву била је залудна, премда се, засигурно, зна да су боравили у селу Долово. Након рата брачни пар се сели у Београд, обоје успешни, доследно лево орјентисани и ништа није указивало на Голготу која их је чекала.

Повратница из логора постаје 1955. године, што надаље бива њена идентитетска одредница, осим што је анатемисана из друштва постаје и скрајнута књижевница. Први њен послератни роман *Друго имање* (1961), окарактерисан је као превазиђен, писан застарелим неореалистичким стилем. И она је заћутала, барем што се објављивања тиче, све до романа *Село моје* (1983). Али није престала да пише, напротив. Период 70-их година, када *јавно ћути*, био је, у ствари, литерарно најплоднији. Тада пише логорску прозу – романе *Сама* и *Све, све, све...*, *Записе са онколошког*, и, на концу, *Село моје*, поетски нов, садржајно посве другачији, модернистички роман, да би потом прешла у постмодернистички дискурс, у постхумно објављеним делима, која су скривана, из идеолошких разлога, без икакве назнаке да ће моћи икада да се објаве.

Документарист, поигравање с библијским мотивима, цинично обраћање Богу, демаскирање логорских тоталитарних метода и постмодернистичко поигравање са историјом, Жицина претвара у иронично сагледавање четворогодишње историје логорске репресије и идеолошке манипулације. У логорологији Милке Жигине језичким механизмима изражава се сва немоћ кажњенице, уз живу интертекстуалност и цитатност. Особито се у оба дела позива на Достојевског и његову судбину затвореника, потом се поиграва с Гетеовим *Фаустом* и продајом душе ђаволу, као и Сартровим егзистенцијализмом. У оба романа може се приметити и карневалска изокренутост када се у меморијском дискурсу након петнаест година од преживљених патњи Драгица Срзентић, у роману Гиња, и

ауторка присећају најгорих сцена, почињући неконтролисано да се смеју, сетивши се батина испод *шпалира* и слике оне друге, изубијане, кржаве и модре, коју су једино и могле да сагледају. Статус стварности у тексту је удуплан двоструким временом, приповедним и приповедачким који артикулишу најинтимније тренутке. Милка Жицина у романима *Сама* и *Све, све, све...* није, нажалост, по библиотекама проучавала документарну грађу. Она нуди сведочанство и расправу о необоривој истинитости сопственог документа-записника, нуди жив дијалог, у различитом времену, да би данашњи читалац преузео расправу о тексту, о истинитости и поетској презентацији. Јер читалаца дуго није имала. Ћутња око њеног живота и рада је потрајала, а романи, новинарски рад и политичка ангажованост, којима се афирмисала пре Другог светског рата – увелико су били заборањени.

### Виктимизација и Киновоз

У свом циклусу *логорске прозе* Милка Жицина је попут вандала који руши не само оно у шта је веровала, већ и оно што је сама представљала. То рушење није проистекло из њене воље или хтења, означило је само пут оне која се суочила с механизмом *власти* коју су спроводили они у које је највише веровала. Доследно, до краја, објашњавала је да то није ствар система, већ појединца који је заглибио у дехуманизацију и неморал.

Розу Луксембург, коју је умногоме идеолошки следила, убили су у 47. години, а Жицину су, четири године старију, убијали, ухапсивши је и отеравши на Голготу, чије је страдање физички преживела, али сваки вид другог преживљавања био јој је одузет. Премда су се обе бориле против неједнакости, политичке догме, заслепљености, конзервативизма и сексизма, Жицина нема Розину оштрину у осуди, нема мржњу, нити освету. Жицина се труди, након свега, да изнађе барем зрнце разумевања. То је особени вид хуманизма, вере у човека, јер не оставља отворено питање, већ тражи дубоко разумевање иреалног трпљења и сажимања боли, која није била заборављена. Чини се, након проучавања њеног живота и рада, да је највећи утицај на њу оставио рад у *Жени данас* и визије које су се шириле у тим круговима – антиратне, пацифистичке и феминистичке, али у духу активизма и борбе против наглог таласа фашистичке идеје, без радикалних мисли, без виктимизације, ширења песимизма и огорчености.

С друге стране, сараднице часописа *Једнакости*<sup>1</sup>, биле су оштрије у изношењу својих ставова, славиле су совјетски модел и писале чланке о његовом ширењу. Истовремено се ширио и појам о виктимизацији жртве у револуцији. *Осветничка* револуционарна реторика Розе Луксембург, која је обухватила и *унутрашње непријатеље*<sup>2</sup>, у то време попримила је интернационални карактер. Тако сарадница *Једнакости*, у једном чланку, пишући о женама у Италији, описује пример једне која није хтела да се уда за богатог вереника, због презира према буржоаским вредностима, док је друга отровала мужа, јер је отишао на посао, а није подржао протест руских пролетера, као што је било договорено. Наводећи то као похвалу, јер, како се вели, показује колико је оснажила свест италијанских радница, правда се *неизбежна жртва* у име идеје, по чему се може *обрачунати* с противницима, уколико се неко окарактерише као издајник. Према томе, појединац, као носилац револуције, мења свет, али се и лишава одговорности ако чини зло *у име револуције*. Таква употреба виктимизацијског дискурса, може се назвати поетиком злочина (Бараћ). Мало доцније, 1920. године, часопис *Једнакост* је забрањен.

Идеолошку и друштвену прогресивност читавог социјалистичког система у Русији приказивао је и совјетски режисер Александар Медведкин осмисливши филмски експеримент, тадашње чудо, под називом *Киновоз* (Кинопоезд 1928-1932). Он је окупио тридесет и двоје људи и воз с четири вагона, као особену ватрогасну бригаду, која гаси пожаре, према речима самог аутора. Читав експеримент је тема и документарног филма *Воз у покрету* (*Train en marche*, Francuska, 1971), Криса Маркера, који представља *modus operandi* Медведкиновог експеримента.

*Киновоз* је пратио све шта је учињено током прве петолетке, од 1928. до 1932. године, заустављајући се и анализирајући затечене ситуације у селима, или фабричким комплексима, који су прошли колективизацију. Тридесет и двоје људи радили су све скупа, јели, спавали и снимали. У првом вагону се живело; други је био, истовремено, и лабораторија и служио је за монтажу; трећи беше за анимацију, додавање текста, служио је за новине и памфлете; четврти вагон је превозио бицикле, чак и аутомобиле, да би се екипа могла брже кретати.

<sup>1</sup> Димитрије Туцовић покренуо је часопис *Једнакост*, орган жена социјалдемократа у Краљевини Србији, 1. октобра 1910. године, по угледу на истоимени часопис у Немачкој, који је уређивала Клара Цеткин.

<sup>2</sup> У чланку поводом 10-годишњице од њеног убиства аустријски лист *Die Arbeiterin* истакао је *мржњу* Розе Луксембург према свим социјалдемократима који су одустали од радикалних захтева.



Вођени слоганом *Снимамо данас, приказујемо сутра*, на првом путовању, које је трајало 292 дана, произвели су 72 филма. Сваки је трајао, отприлике, 15-ак минута, отприлике по два филма недељно. У прва три месеца 1931. године имали су 105 пројекција, са више од 35000 гледалаца (они који би били снимани обавезно су и гледали), да би доцније, у наредним годинама, ти бројеви нарасли (Widdis 2005: 24). Сви су радили све, без строгих ограничења, ширећи аматеризам, подстицани идеологијом Карла Маркса да сваки појединац има право да се искаже. Истински ангажман, као мото читавог система, имао је оправдање и у томе што их није пратило Пропагандно одељење Партије. *Киновоз* је сагледавао и недостатке у колективима, каткада и именујући лоше раднике. Путовања су праћена ликом, посве надреалним, названим *камила срама*. Она је имитирала оно што је лоше, као одсуство с посла, лењост, пијанство, неспретност и нестручност, често је убацивана сатира, док би камила својом незграпношћу и карикирањем изазивала смех код гледалаца, подвлачећи затечену лошост.

Животни пут Милке Жицине могао би се поистоветити с идеолошким *оправдањем* виктимизације и са *Киновозом*. Јер њен пут јесте најпре био само воз, успављивала се и будила уз пругу, слушајући како долазе и одлазе возови, живела је и она у том првом вагону, који је јурио, мислила је, напред и обилазио најпре националне градове, а потом и европске. Онај други био је за лабораторију и монтажу, за коју врло често није знала да се тако брзо може склопити у сцене, трећи где је требало додати текст био је, најчешће, онај илегални, а четврти с превозним средствима, да би се брже кретала, симболично су представљале њене сталне селидбе, што добровољне, али много чешће принудне и изнуђене. Читав њен живот био је *Киновоз*, с истом жељом и опредељењем – да се докаже идеолошки и социјални напредак и сопствени, али и свих који се приклањају напредној, хуманој идеји. Нажалост, живот Милке Жицине у четири вагона, са *камилом срама* која се свему изругивала, с осетном незграпношћу и карикирањем, био је немилосрдан. Две деценије након снимања *Киновоза*, она је преточила све виђено у Главњачи и Стоцу, са истом идеолошком обојеношћу и горком запитаношћу. Интересантно је да су и у филму учествовали аматери и натуршчици, као што је и Милка Жицина била аматер-натуршчик у књижевности, али онај који је, у то време, постигао више од многих звучних имена на тадашњој књижевној сцени. Била је у једном таквом *возу*, који је путовао по крајевима на којима се пожар њене револуције разбуктавао. Нажалост, она је веровала попут Александра Медведкина, али се њен воз, доцније се испоставило, кретао у супротном смеру, кадрирајући невидљиве пејзаже.

Након изречене казне, која је носила дух радикализма и реваншизма, њена проза постаје есенцијалистичка, дисконтинуирана, апострофирајући, у дегенеративном смислу, сву заслепљеност поданика, који беспрекорно и беспоговорно извршавају наредбе у име нечијих принципа и предрасуда које су проневериле све хуманистичке вредности.

### Сама

Роман *Сама* (2009) последњи је постхумно објављен роман Милке Жицине. Њено страдање се прати линеарно, хронолошки, јер са романом *Све, све, све...* (2002) који је изашао седам година раније, ови романи представљају, једну, двотомну целину. У њима ауторка тематизује трпљење и трауме, (не само сопствене), и метафизички испитује механизме власти и беспоговорно извршавање наредби, али и вољу за спровођењем моћи оних при дну тоталитарног система, сагледавајући ликове и њихове судбине без патетике, чак и без осуде, сводећи их на људску меру у свом њиховом психолошком плурализму.

Милка Жицина је била ухапшена 1. јуна 1951. године, пред поноћ, на улици када се враћала из позоришта, а у роману *Сама*, исписује болно искуство о истражном поступку и боравку у самици, о горких седам месеци у Главњачи, од трена хапшења до одласка у Белу Цркву (потом је премештена у Пожаревац, да би главну казну издржавала у логору Столац, о чему говори у роману *Све, све, све...*). Након кратког суђења, у суботу, 12. јануара 1952. године у тадашњој југословенској штампи осванула је пресуда власти. Војислав Срзентић је био главноосуђени, а за све остале писало је да су пошли *путем неперижатељске агитације и пропаганде*.

Живот Милке Жицине се наставио, мукотрпан једнако као што се живот девојчице, доцније девојке Каје наставља, у прва два романа *Кајин пут* и *Девојка за све*, који, такође, представљају једно дело у два тома. Једна од најчитанијих и најпревођенијих српских књижевница 30-их година, унижавана и повређивана, осуђена без кривице, на ветрометини политичких промена, заокружује свој приповедачки циклус, и у две различите, посве самосталне књиге, оставља нам аутопоетичке записе, на почетку и на крају свог стваралаштва, два двотомна романа о себи и метежима у којима се наша.

Славица Гароња је приметила да се у оквиру неколико дорђолских улица одвијао цео београдски круг живота ауторке. У *Девојци за све* су трагови Јованове пијаце, код Студентског трга, где је била ондашња берза рада, а у истом кварту је служила и као собарица (о чему је говорено у

првом делу рада). Потом је радила у Македонској 21, у Задружном коначишту и писала *Кајин пут*, с којим је, као Нолитова ауторка, добила књижевни идентитет. Нолит се налазио у Добричиној 6, где се дружила с ауторима левичарског опредељења, док је живела са супругом Илијом Шакићем у Доситејевој 12, све док није доспела у Главњачу, на углу Симине и Вишњићеве, наново тик до старе Јованове пијаце, премда се тада радило о некаквој сасвим другојачијој берзи. Након повратка у Београд она и Илија живели су у Добричиној 36, а тамо је и умрла 28. фебруара 1984. године. Дорћол је био њено *литерарно и егзистенцијално упориште* (Гароња), у граду који је волела, у коме је одабрала да живи, у коме се борила, активно, и пером и делом, и у коме је поднела и највећу жртву.

Те ноћи 1. јуна 1951. године одведен је и њен супруг, а у Главњачи среће и Војислава Срзентића, свог пријатеља, тада помоћника председника Привредног савета савезне владе, који је био ухапшен неколико дана раније, као и пет пријатеља.

А Главњача, негдашње средиште градске полиције и затвора, налазило се у згради данашњег Хемијског факултета, у самом срцу града између Вишњићеве и Симине улице, с погледом на Студентски трг. Две собе су биле нарочито озлоглашене – мања беше тзв. Ћорка, а она већа Главњача. О тој великој, у сваком смислу, говори Милка Жицина у овом делу. Јер Главњача је служила као политичка казнионица за све који су се усудили бити против власти између 1864. и 1953. године, дакле успешно је трајала као најозлоглашенија установа кроз пет режима. У бомбардовању Београда незнатно је страдала, а након Другог светског рата вратила јој се намена злогласног затвора. Но, од 1945. до 1954. године, када је изграђена зграда Хемијског факултета, користила ју је Озна, односно Удба. У њу су се приводили оптужени, свакодневно *саслушавани* и није се либило од примене сваког другог метода како би *кривци признавали* своје грехе. Главњача је скривала ону другу историју Београда, подземну, тамну, нерадо причану.

То чвориште, пупак заумних збивања, јаму у коју су многи упадали, били малтретирани, трпели од ауторитарног смутног система Жицина оживљава јеком својих мисли. Археолошким ископавањем сећања бранила се од суочења с наличјем људске природе, лативши се детаљног претресања свог Мртвог дома, а у гробној тишини непријатно је бучала Ја-форма.

Роман *Сама* почиње *in medias res*. Али она не тражи од богиње да пева о срцби. У овом делу нема такве богиње, ни богова, нити бога, чак ни у најтежим тренуцима Он и даље у оном богоугодном, хришћанском смислу, сходно идеолошком опредељењу, не постоји. Срцбе нема, зачудо. Жицина и даље остаје верна свом убеђењу, својој вери у правду,

једнакост, социјализам, комунизам и бива бачена с оне стране, у тмину, док представници свега тога, чувају и њу и тај систем, и виде и ходник (који она не види) и излаз, и сунце и улицу. Она не види и нема ништа друго до своја четири зида, али има питања, гротескног, карикатуралног и бурлескног – *Шта има ново?* Тако започиње роман *Сама* о књижевници Милки Жициној у самици, то је прва реченица, када униформисани чувар *гурне мандало – ррк.*

На тим првим страницама, као ситан вез, кроз густо ткање горке приповести уметнута су и поређења чувара с манекеном, или ливрејисаним портиром, који годинама имају исти осмех, исти климоглав, све по аутоматизму, и то не ради подсмеха „јер за подсмех треба активног учешћа у тој јутарњој опходњи” (Жицина 2009: 20). Службена љубазност се *улизала у лицу, осмех се похабао у кежење*, превише се професионално увежбао. Тај осмех је постао као стари новчић на коме се више не распознаје ни писмо, ни глава. *Шта има ново?* – молски се слаже са рктањем врата, тек отворених, јер најпре *гурне мандало – ррк*, дајући симболичну оноματοпеју.

Чувар-робот је у фокусу, нараторка га проницљиво гледа из самице, разлаже сваки његов гест, кретњу, титрај. Он је једино људско биће, премда иде с познатим звуком, синестезично, он је прва и једина сцена тога дана, као и свих других, њен пролог и епилог.

Да он то мене пита то је сасвим сигурно, јер, прво: питајући гледа у мене, и друго: сем мене никог другог овде и нема. А затим, он не само да гледа у мене, гледа и у зид иза мене (Жицина 2009: 20).

Чувар има осмех робота и поглед оштар, који жеже, пржи, пришива лице за поставу, прави тај „повезујући бод: материјал и постава, зид и особа испред зида” (Жицина 2009: 20). Он гледа кроз њу, чинећи је невидљивом, непостојећом, али види зид. Анализирајући, тражи и налази оправдање за њега уз мало, и даље, идеалистичке семантике, тек да изнађе разлог његовој амбивалентности. Иако се не понаша људски, она се труди да га оцрта хуманистички. Знак да је прошли дан протекао је наређење „На умивање!”. Тај дан који је нестао, избегао, значи, са једне стране, олакшање, а с друге, мука јер исти такав почиње.

Све је сценично, она је у позоришту, у публици, у мраку, на сцени је он, обасјан једва, но довољно да се види, довољно да буде заслепљен. Чувар-робот се појављује у виду гласника с радосном вешћу да је претходни дан нестао, али и трагичном, да исти почиње. Он је њен прозор у свет, њен сат, он је сема-знак да се још увек може видети неко, ико, било ко, да она може видети човека, па макар заувек остала непримећена. То је

монодрама у којој не учествује посматрач-реципијент, који нема никакве алузије, нема алегорије. Жицина се не бави историјском темом попут Андрића у *Проклетој авлији*, али да – затвор се приказује као свет, пише се о тоталитарном систему, има завере, власт одистински шаље жртву тамо, приступа се реализацији већ готовог сценарија. Ћамилов *случај*, постаје и *случај* Милке Жицине. Оба јунака су уживљени у књиге, с тим што Ћамил, на неки начин, постаје Џем-султан, а Милка Жицина, од *Кајиног пута* до романа *Сама* остаје Милка Жицина, с незнатном фикционализацијом у Кају, која је тек пројекција. Но, Жицина не завршава тиме своју судбину, она је наставља. Андрић је *Проклету авлију* објавио 1954. године, у време највеће социјалистичке репресије, када је она увећано делила Ћамилову судбину, тзв. *случај* у столачком логору.

У самици Главњаче званичник *испуни цео оквир*, јер је оквир прављен тачно за њега. Да се више не може видети. Он је носилац тужних мисли и идеја, дискурс његовог сагледавања света и живота тим оквиром је ограничен, у њега сабијен, скучен. Професионално је, вероватно, превише увежбан, сваким јутром показује своју *фигуру фотографију*, али и поред тога, она схвата како је велика ствар рећи и чути *добар дан*.

За време првих дана боравка у затвору Главњача јунакиња прво окреће своје мисли према садашњини и рутини, схватајући да јој недостају баналне радње везане за њих, на пример кад се каже „добар дан”... Вредност обичног поздрава схвата тек тада, када нема никога коме би могла да га каже (Тачињска 2015: 57).

Подрумски простор потиरे темпоралну нит, те се олако клизи из једног времена у оно друго које обухвата успомене. Сећа се своје познанице, с којом је шетала, када је непознатом човеку рекла *добар дан*, с образложењем да су сви људи један другом род, па треба да се поздрављају, а њен чувар је то заборавио, пренебрегао. Ређају се оживотворене апстрактне именице којима *овде* није место – благост и подсмех, али се, с друге стране, удобно сместила мржња, која господари.

Помно проучавање јединог лика који је посећује иде до пажљивог анализирања сваког детаља, боје гласа, остатка дневне светлости на његовом лицу, коју је заборавио скинути уласком, *игра се* надевајући му особине, размишља какав је код куће, на улици – чуди се да улица постоји. Ономатопеја тог *ррк* симбол је да „самичара (живог покојника) стављају у непријатан живи однос према месту и људима”, (Жицина 2009: 20), према њој, *лицу сатераном у мали зазидани простор*, према несталој особи. Затворена, без ваздуха, Жицина пореди себе са сеоском стоком, јер се на селу баш тако затварала стока, уз *ррк*, што дефинише разлику – напољу и *овде* унутра, мотив располућеног, замењеног света,

утопијског и дистопијског, без присуства стварности која би требало да је негде између.

### Издржати – онтолошка спознаја о немогућности промене

На зиду, изнад асуре за лежај, било је урезано: *Издржати!*, са узвиком. Личило је на плакат, попут моралне подршке, који је неко ко је био јак, оставио свима, попут ње, слабима. Цинично, подругљиво, искушенички то *издржати* мутило јој је ионако мало здравих мисли.

У тој речи, клаустрофобично померене свести, видела је само синоним у дрвеном клину који ју је све време мамио, а можда се и сам угурао у потклубучени малтер – хоће ли издржати то тело, руке и празну главу, једино се то питала, реторски, јер то последње је тако близу, пре *оног* покрета.

Живота уопште више нема. Нити се мисли, нити осећа, никога нема, ничега нема, потпуна празнина, а има само журна устремљеност да се нестане... Никога и ничега тада нема, као да ничега и никога никада није ни било. Потпуно помрачење са само једним протуживотним покретом” (Жицина 2009: 26–27).

*Сама* је роман тока свести, борба са мислима којих нема, „нема ни страха, ни храбрости, ни хоћу, ни нећу, само празно летење у празнини”. Неодређене заменице и глагол имати у одричном облику, у безличном 3. лицу само потврђују обезљуђеност, празнину и апсурд ситуације у којој се нашла, дајући јој нову, потпуно непознату димензију сопствене личности. Реторско питање шта издржати – да се не полуди, да се не поједе сав ди-ди-ти прашак за буве у соби без прозора, упућено је никоме и ничему, празном простору, у коме нема места за мисли. Монтажни ефекти кинематографије, унутрашњи монолог, у првом делу с одсуством нарације, све своди на чулне опажаје и асоцијативно повезивање најпре с чуваром, а потом са зидовима, те чини да Жицина постаје тек регистратор узалудно манифестованих радњи и кошмарних мисли. Живот се претаче у смрт када угледа клин као спасоносно решење, с којим дискутује о његовој јачини, али клин није издржао, покушају самоубиства нико није сведочио. После обамрлости живот се појавио и изненадио је.

Након тога, наново жива, следи сцена у којој језички и значењски сажима и мисаоно обликује обрачунавање с писцем плаката *Издржати!* Она се окреће сопственом животу, изгубљене сате о размишљању да све оконча поставља у видљив оквир, па напетом, уз неколико понављања, особито у почетку, опетује *Издржати!* као основну мелодију у цез ком-

позицији, материјализује неправду о сопственом страдању. Она стоји један-на-један с њим-плакатом, стоји испред њега, свађа се, виче, луди. Њено *ти* одјекује, сажима сав бол, сву узалудност, и, на концу, свој монолог артикулише у крику.

Ко си ти? И шта је иза твог узвика? Шта си све довукао са собом на овај лежај? Немам је ништа са тобом, да знаш, нећу да имам и зато – *ћути!* (Жицина 2009: 27)

Тај ропач, изнемогао, а пун снаге, болан, из неког другог је света, он је изговорен на крају времена, јер је све време одавно истекло, а своју неартикулисаност и онтолошку спознају о немогућности промене, о константи која потиरे постојање, сажима у том обрачуну, с тим ти – *Немам је ништа са тобом*, на његов узвик одговара узвиком. Императив *ћути!* упућен имагинарном њему, у ствари, упућен је сопственим унутрашњим гласовима, мислима, враговима који је не остављају.

Халуцинативне слике се ређају, не разликује се шта се збило, шта се у мисли уоквирило. Све делује као мета-емпиријски жанр, онеобичавање које произилази из алтернативног језгра, оног унутрашњег, фројдовског алтер-ега. У *Девојци за све*, кухиња у којој је Каја са судоперама била 12 сати заточена, без могућности да отвори врата и да пије воду, јер ће *поцркати* поред толике топлоте и испарења, била је за њу острво, далеко од копна. У самици је Жицина већа слушкиња него игде до сада, заглављена, с ескапизмом, фундаментално дисфункционална, субверзивна луђакиња. То не-место где се налази није удаљено, није на острву или негде далеко, напротив, оно је ту, у средишту галаксије, земље, подземног митског света, са, само каткада, присутним неким небићима, у времену које је, само историјски парњак, мрачни дупликат оног другог времена спољашњег, такође за њу непостојећег.

Аутентична егзистенцијална криза прелази у егзистенцијалну језу тог *издржати*, не само за Жицину, која све преживљава и приповеда, већ и за читаоца. И он се, такође, измешта у тај далеки, прерушени свет, у ту корелацију са паралелношћу, пуну ноћних мора, двадесетчетворочасовне борбе за опстанак без сунца, у ту вечну ноћ, у ужасавајућу чињеницу уткану у социо-политичку патологију остварену у тој мртвачници. Контракултурна пракса у једном тоталитарном социјалистичком систему организована је на реалном пројекту који се остваривао у Главњачи, без алтернативних форми, док је Жицина само извештач, чудни сведок, коме су показали сав плурализам коришћених метода.

Подрумски топоним, доње *царство*, тај *Врли нови свет*, изолован, мемљив, буђав, у средини са рупом, без прозора, без ваздуха, само са чвором, јединим *пријатељски* настројеним, с високим плафоном на коме

ретко гори сијалица, јер „органу у ходнику органски наврне да заврне сијалицу” (Жицина 2009: 30), остављајући све у паничном мраку, густом, као што и приличи гробници. То није никакво не-место, оно је, итекако, место, немапирано, смештено нигде, с дистинктивним обележјем у односу на било какву топографску карту, не може се наћи, нити се тражи, али постоји као „средство за саопштавање стварности, чинећи да она изгледа могућом, не немогућом” (Сарџент 1975: 138). На жалост, подрум није алтернатива постојећем поретку – он је поредак, синоним аутоматизма власти, успешно спроведен, опасна визија (*dangerous visions*)<sup>3</sup>, где се изводе само тривијалне изведбе. Ауторка напомиње да увек у подрумима борави сиротиња, наглашавајући подрумски политички, социјални и психолошки наратив, уколико треба да се граде те гајбице, напомиње, нека се граде на таванима, тамо барем не смрди. Синестезично су укључена сва чула: мириса – да би се осећала запарљеност и смрад, слуха – само да би се чуло ррк, ррк, ррк, то је једина *мелодија* дана, а вид – он је обузет, најпре, чуваром, па длаком светлости и мраком, мрклим мраком који се зауставља на зидовима.

### Зидови: Мефисто, Бог или Маркс

У покушају проналажења смисла и хуманизовања простора, жеље да све добије било какво значење, Жицина, окружена с четири зида, осмишљава имена за њих – Велики, Званични, Злобник и Службени. Она их персонификује, претвара у свет пун контрадикторности, очовечује их и прича с њима. Тај антропоморфизам, присутан још од Гилгамеша и Хомера, еволуирао је кроз *хуманистичку* историју – од богова, смештених на узвисинама, до зидова у подруму самце тачно половином 20. века, у једној социјалистичкој земљи због њеног раскола с СССР-ом.

Жицина бежи из паничне усамљености, те ту гробницу „почиње да преображава снагом сопствене имагинације (и језичког исказа)... То чудесно откриће „многих збивања, слика на зиду”, претвара се у својеврстан литерарни поступак уметање текста у тексту, брисања границе фикције у фикцију...” (Гароња 2017: 153). Сlike јој врло живо промичу *на платну* зидова који су стално с њом, она би да се спријатеље, а он-Злобни непријатељски се односи, ругајући се *сама, сама, сама*, које одјекује. Они постају четири особе, посве различите. Први је потпуно пуст, равнодушан,

<sup>3</sup> Термин потиче од Харлана Елисона, писца научне фантастике, који је под тим насловом саставио антологију кратких научнофантастичних прича, које су утицале на дефинисање Новог таласа, покрета у оквиру научне фантастике.



миран, незаинтересован, ненаметљив – Велики или Мирни зид, иза њега је Симиња улица, он се саосећа, утишава све колико може, да не ремети унутрашње мисли. До њега је зид Број Два – Подлица, Злобница, прави Мефисто. Насупрот је улазу, нема прозора, он је првокласни мајстор осећања ужаса, синоним за гробницу. С њим-Злобником се највише расправља, каткада му се обраћа са Ти, понекад удаљава, па постаје Он, њега за све криви, он замеће пакосне мисли, изругује се надама и идеалима, он гуши, режи, цепидлачи, цичи.

Он је, Злобни, овде у ствари жандар, цандар, оружник, сержар, пандур, полицајац, стражар, агент, орган – све најгоре света овога. Прави се мирним у свом службеном ставу, у својој притајеној, притуљеној агесији, даје себи вид непристрасности, подлац! (Жицина 2009: 29–30)

Обрачун с њим је обрачун са извршиоцима тзв. закона, са тмином, с онима који се крију иза униформе. Упереног погледа и мисли ка сабирању и набрајању његових особина, јер се неко гуши од његовог вршења дужности, од антиљудских поступака, незаконитих, премда он тачно зна шта јесте и није закон, спроводи га принудом и *може бити за-кон, и но-но*, саркастично га назива наивчином, јер је попут ратних злочинаца који о својим злочинима ништа не знају.

Трећи зид је Званични, приглуп и радан<sup>4</sup>. Унутрашњим монологом она с њима комуницира као с јединим другарима и сталним непријатељима. У бунилу самоће их истражује, докучује њихове намере, они су „до тупости презасићени вајкадашњим батом и стењањем главничким” (Жицина 2009: 29). Улазни зид, онај Број Четири је Службени, брутално нехајан, и премда и у њему господари пакост, не може се поредити са зидом Број Два.

Роман *Сама* полази „од интроспективног усмерења на само Биће, његову егзистенцијалну угроженост”, при чему се развија „чудесан механизам постојавања у чувању свог људског и личног интегритета, најзад успостављања нове, чак уметничке егзистенције, као оног што је једино преостало” (Гароња Радованац 2012: 370–371).

Разговор Великог и Званичног зида о Богу и веровању једна је од најуспелијих сцена апсурда, аутентична, бекетовска, у којој се не мења место, али свима изгледа да се крећу, заборављају да су приковани, да

<sup>4</sup>Премда се мора приметити да се у том бунилу набрајања каткада мешају они са трпним придевом – Званични и Службени (можда би стога било ваљано да се при следећем издању још једном уреднички прође кроз текст), очигледно сматрајући их лицем и наличјем система, па се на страни 28. каже да је четврти Званични, а већ на следећој страни да је четврти Службени, да би се потом усталили у називима и бројевима као на цртежу.

нико одатле никамо не може. Води се дијалог о вери и јеретичима. Злобни је споменуо реч јеретик, а Званични, који све потврђује искрено и малоумно, прича о *символу вјере*. На духовиту примедбу Злобног да је то Вукова ијекавштина, Званични му рече да се тога остави, јер је овде реч о овцама, а не о вуковима. Трећи глас, глас Жицине одјекује циничним питањем да ли треба да се помоли и верује у творца и сведржитеља у *име човекољубља* који *сведржи* ову гробну таму у мемли. Парафразирају се библијске реченице: *Опрости јој, Господи, јер не зна шта говори*, шеретски одговара Злобни, овога пута без негације, минуциозног исказивања беса и подсмевања. Расправа тече полифоно, не као молитва, јер она подразумева покајање за чин сагрешења, ово је *разговор* у који су укључене све њене дилеме и дезинтегришуће мисли. Представљајући све типове људи-нељуди са којима се среће и од којих зависи, игра у мраку се наставља, са намерно угашеном сијалицом изнад њене главе, јер је необјашњива, недокучива и ничим контролисана *воља* човека који се храни осујећењем и загорчавањем нечијег живота.

Врхунац парадигме је закључак да је, по једној причи, дух надградња, а син божји *једна од основних спорних догми* и узрок раскола вере. У дугој је *он*, по казни, отишао да ради у фабрици. Роман *Сама* није само нијансиран аутобиографским дискурсом, хроничарским збивањима и променом тренутног политичког става власти, већ сагледава хуманистичке последице насталих метежа, поистовећујући религију и комунизам. Јер, онај врховни, за кога се пита ко је у ствари – и у једном и у другом случају мирно дозвољава сулуде патње. „Ништа, ништа – рече Број Два – све иде по плану. Зато и јесте помрачина” (Жицина 2009: 50).

У роману *Сама* документарна подлога подлегла је удаљеној темпоралној интервенцији, али преживљено, са чврстим историјским оквиром, оживело је сећање на бол, тескобу, мрак и недостатак ваздуха, а временска и просторна тачка ње која пише и ње која све преживљава се стапају с оквиром сведочења.

Једину утеху у самоћи, упркос батинама и потреба за пријатељством оличена је у чвору, на петој дасци. „Вараш се, Мефисто, нисам сама, са мношћем је чвор” (Жицина 2009: 51). Чвор је нудио уточиште, све је остало била константа, а од дијалектике марксизма остала је само дијалектика силе која вуче у подземни свет пун свађе с Мефистом, кога убеђује и покушава да детронизује понављањем, попут рефрена, увек истог – *вараши се, Мефисто*.

Вараш се, Мефисто. Ето, теби за инат: ово је самица без прозора, у средини патоса ископана је рупчага да би било језивије... У овај опис спада и оно рндање тешким

вратима – ррк-ррк – кад нас редом и појединачно пуштају! – Брже! Трком! – у оно одељење с чесмом – Готово? Готово! Трком! – па то одмандаљавање и замандаљавање подсећа на прилупљивање врата и вратница на стајама и оборима... (Жицина 2009: 25)

Драги чвор је „лепо усјајан у средњој дасци, проглашен украсом јер је лепши од свих” (Жицина 2009: 98), он је мио, говори јој нежно да се одмори, једино се он може осмехнути својим сјајем.

Кријући сажалење, да ме не увреди, он неће да каже: није то ништа, није то страшно, јер неће лажне утехе. Он је само нежан, исказује само своје саосећање. А он има своју историју, тај мој друг Чвор. – Да ти је кажем? – пита. (Жицина 2009: 98)

У свом сновиђењу и размишљању Жицина сједињује Бога и Маркса, закон о људским правима, који и није закон јер никога и ништа не обавезује, набрајају се сва понижења, води се разговор са четири зида, са Господом Богом и са самом собом. У том гробу без звука и светлости, простире се само танка длака светлости у дно ходника попут злобе, може живети само црв, који једини може брзо да се престроји оним неодузетим. Хомодијегетички приповедач и њено ушкопљено, доживљено ја, вапи за алтернативном стварношћу, за другачијом причом која једино чини да се осећа живом. Јама безданица зјапи испред ње, а временско-просторна парадигма исцртана у тами води читаоца до јунакиње у подруму, без вида, без покрета, с теретом слуха, с осећањем коначне згажености, смождену, уништену, унижену, са одузетим достојанством и могућношћу трајања, избезумљену надом, омамљену глађу, у лудници господњој, без ваздуха.

У обамрлости комунисткиња прича са Богом: „Ако се у оном густом мраку пакленом, опрости ми Боже, слава ти, досетиш да је све то само једно одељење луднице господње...” (Жицина 2009: 35). Призивају се сви великомученици не би ли објаснили овај паклени круг који ни Данте замислити није могао. Сви ти мученици су добили само један дан у календару, а колике ли су само муке и њихове и Исусове биле, али шта је са сваким даном који треба, који мора проћи. Она понавља, махнита да су добра само божја дела, сва друга су јерес, а мирис измирне уноси, заноси и – разноси. Она поје, док глас пети пева *велика су дела твоја*, а он, у сјају, одмара се седми дан и *не загледа се у јестаство архангела својих*, који лепећу крилима око његовог престола.

Током свести, у потрази за ваздухом, она излази, прекорачује Велики зид и чује девојчицу и маму на углу Симине и Васине, како *баца светле лоптице свог гласића*, и чује како њен брат вежба клавир. Види њене

веселе машинице, моли за незвукове и први пут се, искрено и скрушено, помоли *Господу помолимсја*.

### Осамнаестица

Роман *Сама* може се читати и као расправа о етичком питању, о људском праву, или као анализа владајуће идеологије и историјског контекста, но првенствено је парадигма постмодерног аутора-историчара-активисте-сведока који је наративно уобличио један важан тренутак, срамне странице историје, како је истакла Жени Лебл, записане због будућности, да се не би поновиле. Ауторитативан глас власти дат је алегорично у њему-Зиду, наравно Броју Два, неприкосновеном, мирном, устоличеном у том мраку, црнилу мисли, идеја, прегањању живота у неживот.

Да буде мрак! И би мрак. Да буде без очију и покрета. Да буде царствије његово. А он стоји испршен, непокретно, таман, раскорачен, с прекрштеним рукама на грудима, циничан, и погледима својим као теговима притишће. (Жицина 2009: 37)

Са свога трона говори мирноћом свог зиданог држања о премештању у Осамнаестицу, одражавајући зазиданост свега и свакога. Приступање прошлости, свим трауматичним искуствима, преко самице води у још злогласнију собу за мучење. Јер, ако се негде иде из пакла самице, онда се иде у још црње – у *Осамнаестицу*, метафору за мистично, рационално необјашњиво зло, топоним свих најстрашнијих збивања.

На поду, превија се жена под ударцима: привлачи колена бради, одбацује их у наглим трзајима, сукња јој се сва увукла уз потпуно плаве бутине, рукама заклања главу и груди, клупча се и испружа, грчи и превија – према ударцима каиша, и штапа. (Жицина 2009: 39)

То је било место где су их мучили, свако вече пред спавање, тукли до тренутка када се више нису могле исправити, када су постајале црви који се само превијају, а не ретко се морало читаву ноћ стајати уза зид с рукама подигнутим у вис. У полилогу њих петоро, четири зида и Жицине, иронични коментар Зиди подучава како да буде лакше – упореди се *то* са још тежим стварима које су се преживеле и одмах буде лакше. У тој тачки сусрета са оваплоћењем зла, са хијерархијом моћи, с *неманима које мрскају и тело и разум*, где се чују само јауци, развија се поређење жртава увучених у ту бездањицу с пауком што увлачи муве, па се добија перфидни систем који уништава вољу и мисли. Мефисто, велемајстор у стварању психозе и панике, и даље стоји без стида, правећи се да о томе ништа не зна.

Још је Аристотел записао да треба одвојити стварне догађаје од фикционалних, описаних у књижевности. Међутим, токови хуманистичке историје су доказали њихову испреплетаност и неодвојивост. У роману *Сама*, историјске чињенице су, нажалост, непобитне. Премда историчар проучава, а научник образлаже, Жицина и проучава и образлаже, јер је емпиријски спознала оно што се у многим фактима пренебрегло. Странице на којима су описане батине које су кажњенице добијале, изазивају не само неверицу, већ и запитаност о колективном националном идентитету кроз историју и преиспитивање данашњег тумачењу тога периода. Портретисање представника силе, њих три које бију, бестелесно изгледају и посматрају, које не желе да верују да после тешких батина не може да се устане и истрпи још, бесно их називајући симулаторима, само продубљују разлику светова којима припадају.

Оно што је било најјезивије, то је изглед поживинчених извршилаца, то је што у облику људи није било људи, него наказа без разума. (Жицина 2009: 39)

Зверски, сваке вечери, понављало се истоветно млађење по прозивци, пред спавање. Индивидуално сећање преузима колективну тачку гледишта, уланчавањем сцена батинашица које су тукле каишом, највише по листовима ногу, занемарујући боли. Жртва само сме гледати преда се и главу окренути лево, не десно, док надљудским напором покушавају да дишу, не посустану и не нестану сасвим. Жицина их назива сподобама, сваку детаљно описујући. Нижа пребацује каиш преко рамена, риђа узима штап на пола, трећа поправља фризуру, буљећи у врата *као у огледало*. Оне туку док се црв на земљи потпуно не умири, некога штапом, некога каишем, некога и штапом и каишем, а онда седају, задовољне, као да уништавају сопствено зло искаљујући из себе нешто мрачно што гази изувјано тело на поду вапећи за још понижења.

Да не постоји књижевни наратив, наравно, не само овога романа, ма како субјективно изречен, тешко да би се такви детаљи нашли у појашњењу југословенског периода ИБ-а. Жан Франсоа Лиотар, француски теоретичар, објашњава да су историографски списи врло често служили и за позакоњење и давање легитимитета власти и њиховим одређеним потребама (Лиотар 1990: 35–36), те је и из тог угла неопходан удео литературе.

Фрагментарно сведочанство Милке Жицине, описивање судбина неколико десетина жена, продубљује слику колективног памћења, особито када се посматра двотомно роман *Сама* и *Све, све, све...*, у коме је изнесено сећање на голготу у столачком логору. Оне које су *све* рекле и написале записник нису морале само седети уза зид, могле су и разговарати и *не-*

*вати*. Мотив песме је присутан у свим романима Жицине, увек потакнут вишегласјем. Лирски роман *Село моје* обogaћен је славонским бећарцем и фолклорним темама, звуком момачке и девојачке песме док је у Осамнаестици развијена најтужнија молска каденца, затворски тескобна, ни налик бећарцу. Најпре се појављује *мелодија* крика који освешћује време и место злокобне Главњаче. „Ваздуха! И светла! Зар опет у мраку! Нећу у Осамнаестицу” (Жицина 2009: 47).

Македонка, мршавица, рашчупана, увек ознојена, с рукама горе, морала је некада по целу ноћ да пева, а када је самостално започела песму и домислила речи пресклопивши своју судбину са судбином народа, наредили су јој да престане. Њен портрет, са криком, портрет је и глас свих њих.

Вишегласје је подстакнуто другим гласом, који разговара са Злобним, највише кривим, без прозора, а прозора би морало бити, док он ћути, тај „*првокласни мајстор да створи осећање ужаса.*” Роје се мисли, кажњенице залуд стоје до поноћи да би се сетиле, зидови причају, маснице остају, особито на бутинама које се жуте, и то је једина боја која из мрака изниче.

Расправа о Богу, симболима вере, јеретицима и верницима пропраћена је музиком, свирањем клавира неког дечака у далеком негдашњем, њеном Београду. Продужетак стварности је на углу Симине и Васине, мимо жртве. У звуковима што се у позадини чују и изазивају бол сусреће се неки други свет, коме се Жицина двоструком садашњошћу, у сећањима враћа.

### Сећања

У приповеткама Хорхеа Луиса Борхеса присутан је мотив постмодернистичке фикције који историју и свет сагледава као једну велику библиотеку, где је сваки текст путоказ ка другом, чак мноштву текстова, а приповедач-истраживач урања у њих и сређује их. И Жицина у свом фикционалном одбрамбеном свету постаје истраживачица и приређивачица која детаљно приступа сређивању свог животног рукописа, али у виду албума. Одједном, у самици, читалац је суочен с многим ликовима, неки се помињу и у њеним ранијим романима, највише их има из *Девојке за све* и *Село моје*, она слаже грађу тематски, ређа мотиве, *монтира* колажно преживљене сцене. Тачка гледишта је њена, али је она са стране, измакнута својом издвојеношћу, не само физичком, спољашњом, већ и унутрашњом, когнитивном. Вођена временским искуством, освешћена да њена казна траје, Жицина започиње игру. На зидовима, најчешће оном Злобном, Броју Два, проналази велике слике, читаво друштво у боји, запитана како их раније није открила. Леонардов Бахус – Свети Јован Крститељ,

који десним прстом показује десни угао, а левим ка дну, личи јој на Мона Лизу, тврдећи да имају исте осмехе. У тој мемли распознаје жене са шеширима, господу попут Балзака, затим Растињаке и Лисјене, сјај и беду војвоткиња, љубавница, куртизана, све пропало друштво али и сопствену бол због које *бежи* у детињство, воз и пругу на којој се играла, јер је њен тата био *државни*. И све су имали државно – стан, кревет, столице и игре. Јављају се идентични мотиви и реченице као у лирском роману *Село моје*, лабудовој песми Жицине. Славонија, детињство и вактарна затварају један големи животни круг. У име одбране пред садашњошћу споменуто је како се и мајка бранила од сеоских успијуша с омацем круном коју им је свакога јутра стављала под јастук, а тата је, када обуче бунду и стави шубару, личио на Светог Николу, најбољег свеца. Ове мотиве је опетовала вероватно мислећи да роман никада неће изаћи. Прошло је 24 године од њене смрти када је роман *Сама* обелодањен у *Службеном гласнику* 2009, захваљујући уреднику Гојку Тешићу, иако је делић, свега неколико страница на препоруку Александра Тишме, објављено у децембру 1998. године у *Летопису Матице српске*.

Подмукло деловање биографије, како би рекао Данило Киш, и урањање у емпиријско инкорпорира светлију, лепшу причу, ту прошлост само постаје друго лице садашњости и на тренутак неутралише сопствено искуство и страдање. Жицина оно негдашње, државно стапа са *овим* преживљеним, такође државним, тандркање шина се слива с мрклим мраком и тишином, оживљава се збуњени узбрундани и устумарани воз који прелази преко спојница свађалачком галамом „бум лом дум како то како то?” (Жицина 2009: 57), што је веселило и нагонило на смех.

Са новом, поствареном стварношћу измаштаном у језику, кроз својеврсни механизам изукрштане мреже симбола, изничу неке и од најаутентичнијих епизода” (разрађене и у њеној прози *Село моје...*). (Гароња 2017: 154)

Иронично се истичу биографски подаци маркирајући да и она, попут тате, који зауставља „силу државну”, а „та снага је опасна, она гази и убија (Жицина 2009: 63) има нову *државну* позицију. Но, некада је државно подразумевало идиличну баштицу коју обрађује строги Тилош Иртед и мајку која кришом сеје першун. Нижу се далеки мириси расцветалог детињства за које је мислила да је штуро, сиромашно, мирис воза, који некада једва стане на татино махање црвеном лампом, а тада стаје држава, па вактарна, Чуварница 99, тату су звали *Ало број 99*, а тата се јављао: *Ало. Овде број 99, слуга покаоран*, насупрот мирису смрада, влаге и трулежи у коме се налази. Пореди се звукови, песма точкова супротно од ћелијског мрака, у коме је песма назор, потекла из раскрвављених груди страдал-

ница. Звук слушалице из детињства, као замена за глувоћу која у самици влада, присећање да се мајка прекрстила када је из те слушалице први пут чула глас, татиног записивања бројева возова, качење слушалице у орман и поносно гледање у укућане који су стајали мирно и с поштовањем, као да су у цркви. У тој исцепканој слици сећања, оживљена је цела породица насупрот самоћи ћелије, највише мајка и отац, који јој је нежно при дну зделе остављао доручак, зовући је, као најмлађу – Оди девето – да би она у слат све појела, а када ради, она би заспала на његовом јастуку.

У галерији на зиду јављају се и други и ликови из прошлости, оживотворени, више фрагментарни симболи, којима се Жицина каткада директно обраћа, као Милуши, из села, захваљујући јој што ју је походила; а са некима готово полемише уносећи дистинкцију обојену левичарским дискурсом, као са Спужићком, чији се муж богатио на муци сељака, те јој напомиње да не спада у њену књигу прича већ је само црно-бела слика у раму.

И згранула си се: Па шта то радите? Писмо кући, рекла сам, а ти си се удеветила: Па зар на кеси од соли?... Ајд сад у постељу, од нашег светла деца се буде... А ти си, милостива госпођо, док си била милостива госпођа, а ја девојка за све, била црно-бела, и ја сам била црно-бела, јер је и наш однос увек био црно-бели, и свака слика била је црно-бела кад год си ми падала на памет. (Жицина 2009: 111).

Своје тренутно трауматично искуство одгађа и сећањем на госпођу Адлер из 1910. године, утегнуту у јахачки костим, с бичем у руци, рођену око Беча, која је, попут многих Аустријанца дошла у меку Славонију. Жицина у сваку слику умеће историјско-етички контекст, критикује скоројевиће који се стиде сеоског, сиромашног порекла, али не и богатог лоповлука. Свима њима она смишља рамове, јер их не може тек тако ставити у галерију, анализира своју судбину, недвосмислено детерминисану политичком ситуацијом. У потпуној дезоријентисаности и слепилу, њу походе и Офелија, Радмила и Гроза, али и мртва сестра, да би сећање на њу дала испрекиданом, болним вапајима, док броји шест корака који могу стати у самици, јер за седми корак нема места, нема простора, што назива *обичном отимачином*. „Поздрављам те, мила, вратити се – умирити се – неће – никада – више – часак – овај – корак је застао код чвора” (Жицина 2009: 99).

Галерија ликова и судбина насупрот мучењу и батинама, насупрот сва четири зида и у инат њима. Чак је и залутала мува, за коју се брине да ли ће преживети, подсећа на детињство, причињава јој радост и с тугом описује како није издржала, угинула је у тој мрклој, самачкој ноћи, продубљујући питање и размишљање чиме се оправдава осуда било кога



на самоћу. Жицина сазнајно преплиће с мистичним, из заумног долази утеха да је боравак у самици само почетна физичка казна, од које се може издвојити, а њена нараторолошка интелигенција расте творећи, као потврду, алегоријску причу о бројевима. Број Један стоји кочоперно први, исправан, дршка од метле, телеграфски стуб, назуо жуте ципеле само да би се видео и посуо их шкрип-прашком, понаша се као маловашарски мајстор кад недељом излази с мајсторицом; Број Два се извија у округлину, сав кривудава, пун намера и мудрости, зна шта зна, неће да стоји макар иза кога и подржава јединицу, свог голог предњака без вијуга; трбушасти Број Три, истура свој задњи део по ћефу рукописа, желећи што више да сјури у своју задњицу, има директне везе са вишим круговима азбуке, удворички трља руке, синоним слова које зврји, зврнда, зјакави онима иза себе, свестан свог двоструког значења; Четворка је превртљива, може да буде и столица ако се хартија окрене, свесна да је два и два четири, па друкчије не може бити никаквим филозофским, превратничким или политичким ујдурмама; неозбиљна Петица с барјачићем, несташна, чипкана, замеће смејурију, она је два и по пута два, њој се смеју, стављају је у говоре, она не мари, нико неће тај број са децималама, Хоће само чисто!; Шестица је вазда бременита, радна добра и приглупа, поносна породичним полутуцетом, *Без тога је свака грађанска, а нарочито малограђенска кућа неугледна* (82)<sup>5</sup>, све се поклања и има по шест, прича се да је вечно трудна шестица само обрнута туњава деветка, нико је не воли, чекају да прође да би се одмарали, шест се дана ради у зноју лица свог, али, иронично се придодаје, за тих шест дана није могла удувати и свеопшта писменост; весела, мудра Седмица „се из сталешких разлога прекрижила цртицом као ознаком ведрине и одмора.” (82), нехајно носи свој значај тједна, седмице, недеље, почетка и завршетка, омогућава милионерски зарез, шпијуни се питају зашто је тако сумњиво увек добро расположена. Скептична Осмица, шаливог изгледа, сва се испресавијала, није окренута ни седмици, ни Деветки, већ стоји самоуверено, самостални слободни мислилац, мирна и сигурна у обе своје округлине, док положена даје бескрајни број. Натмурена Деветка са свим доношчадима и недоношчићима, доста јој је набрајања свих испред. Ништица или Нула, без икаквих претензија за сличност са Јединицом, нобразована и котрљава, чини масу. Служи као фотографија слова О, али се не истиче. Једино број Два у целом низу зановега, док се Један прси као глупа госпођица.

Фокализација и *игра* с бројевима лечила је усамљеност и разбијала мрак, помагала да класификује и типизира вође и вођене, нијансирајући

<sup>5</sup> Дате су само старнице, сви цитати су из *Сама*, 2009.

нехат, незнање, нејасност, хуманизам који је подлегао алтернацији и зашао у све структуре власти водећи у контрадикцију. Метонимијски се у причу о бројевима умеће отуђење, одсуство емпатије, тоталитаризам и репресија, виктимизација у којој нема места за помиловање. За читаоца текст остаје отворен, без проналажења имплицитне осуде, за размишљања о механизму власти, принципу моћи, институционализовању насиља и кажњавања, с онтолошким питањем – који је статус такве прошлости у сопственим доживљајима и концепту колективног памћења.

Рефлексија оживљене тишине за Жицину у тој глухости представља покушај да чује свој глас, полифони гласови опстају унутар ње, док је чувар опомиње ударцем у врата, па је његова вирка спречава да нељудски толико хуји, док се тишина дере кроз празнину да уши заболе.

Шта је у тој узнемирујућој тишини? Око мене је празан крш, наред. Сем асуре и њебета на поду нема ништа друго. Нема од чега да буде крш, сем од мисли. И кроз тај крш од мисли тишина непријатно бучи. (Жицина 2009: 88)

Документарну подлогу овом сведочењу даје и време које стоји, не протиче, да би га осетила почела је да одузима, од 360, уназад, одбијајући оброке. Човек се удаљава, а време се лагано али сигурно осипа (70); а дани треба да пролазе, јер све пролази, разумете ли, то нико зауставити не може (68); као што видите, време се не може ухапсити, оно је једино слободно (69); овај се – часак – никада – више – вратити – неће (76). Осцилације у расположењу, обрачун с простором, бунцање, очајнички крикови -Јер овде нема ваздуха! Ово је сандук! Закован! (74), Где је мој простор? Украден! (75), изражене су елиптичним, испрекиданим реченицама са узвичником, реторским питањима, загубљеним у буљуку мисли, које безуспешно покушава да отера. Стихови Дучићеве песме *Село*, стално јој се враћају, она је певуши, пола у себи, напола гласно о Виторогу, никада до краја, све напола, као да вежба, да памти, да не полуди.

Виторог се месец... само да се овај проклети гајтан речи... кроз грање... не сплиће овде. Јер је јасно да се овде ни у шта не може уплести. Нема ни грања, ни рогова. Сва сам мораш да створиш. (Жицина 2009: 98)

И она ствара сама, без обзира што речи не може да се сети: „Виторог се месец заплео у грање / Старих кестенова; ноћ светла и плава...”. Дучићеве стихови из *Јадранских сонета*, у којима доминира мир и сан, нема звукова, баш као ни у Самици, а Жицина их узалуд призива „ко немирну савест што први пут спава”. И у Дучићевој песми и у хелији одзвања крик и часовник који нико не чује, јер време иде, неумитно, она мумла и због тога бива опоменута.

А бунцање је потекло од зидова који стискају, Број Два је најагресивнији, он напада, не да јој да дише, он је Мефисто, искушава ноћу, док спава као сломљена *захваљујући пријатељству мемле*, са зида јој силази и огромна, четвороножна теле-ларва, напада је, очи тог телета гледају право у њене, а она нема куда да побегне. „Треба затворити очи! Затворити очи! А ако настави? Устани! Пиј воде!” (Жицина 2009: 125).

За живот ту нема места, све је погрешно почело, закључује Жицина, док усмено стваралаштво и веровање у натприродно магијски овладава простором. Моћна песма точкова возова разлегла се у самици, угушила немост и усамљеност, а она врача гонећи мрак, када се, изненада, упалила сијалица. Сетила се, апсурдно, муве (и мува је драгоцене, вредна друштва и спомињања, а камоли човек!), нарочите, дивне зујалице, угинуле за време тмине. Нижу се бунцања у виду реторских питања због чега су је ту стрпали, да ли си се још нечега присетила, казали су да ће је из самице преместити, а остало је још 80 дан, па броји уназад. На концу, слика аутобуса, пуног деце која весело машу, као оживотворење и весеље, да би је, одједном, преместили међу жене, праве правцате људе, које су причале.

Након готово петнаест година Милка Жицина записује своје сећање на самицу у Главњачи, осећај када је добила премештај, жал за дечјим аутобусом чију је слику призвала и прву ноћ са женама, када није спавала, дисала је ваздух и уместо поздрава понављала реч с посебним значењем – прозор, видећи изистинску природу и зеленило.

Да ли је могуће универзално сазнање прошлости и ко је то укључен у заменицу *ми*, коме се одузимала субјективност и хуманост, а насупротив *ми* ко су то *они-сви*, који остају неми и нечујни, питао се Лиотар (Лиотар 1990: 42). Да не би било немости, Милка Жицина проговара. Њено рационално сећање враћа се субјективном виђењу, тематизовању логорске прошлости из перспективе жртве, драгоцене као сведочанство како се стварао идентитет свих унижених и угњетаваних. Нарочито читаоцу који у овој удупленој причи може спознати још једну поетичку и етичку димензију времена коме није присуствовао.

Исприповедан с временском дистанцом, али и спознајом онога шта је следило, дат неповезаном нарацијом, с постмеморијским контекстом и спознајом шта је следило, роман *Сама* постаје место сећања и подсећања, не само Милке Жицине, већ и свих којима остаје у виду културно-социолошко-политичког записа. Јер ускоро неће више бити преживелих сведока из југословенских ИБ логора. Колико се променио идентитет појединца у односу на друштво, колико се Милка Жицина, попут многих кажњеника, променила у односу на пређашњу себе, може се спознати из романа

*Сама*, ове кратке прозе тока свести, из језичких игара, метанаратива који се налази скривен у тексту, записан криком и болом, али и пркосом у коме витализам људског духа односи победу над метафизиком зла. „Како је дивно јурио мој весели аутобус!” (Жицина 2009: 129).

Милка Жицина је имала приповедачки дар који се развијао, мултиплицирао, превазишавши оквире и очекивања и оних најоптимистичнијих критичара. Њена прва два романа били су наизглед једноставни, с животно уверљивом причом, добро обликованом радњом и ликовима, природним и сликовитим језиком, да би последња два романа, описујући кврге моћне идеологије, оставили мучно сведочанство, дубоко укореењено у једном тешком историјском периоду. Од јунакиње која се бори и ствара будућност, она прераста у јунакињу једног од најзлоћуднијег доба наше историје, која због проузрокованих чињеница оболева, подносећи силну несрећу и многобројна искушења, што ће се најбоље сагледати у роману *Све, све, све*.

## ЛИТЕРАТУРА

Асман 1999а: А. Asman, *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: Beck.

Асман 1999а: А. Asman, *O metaforici sećanaj*, РЕЋ Ћасопис за књижевност, культуру и друштвена питања, 56, Београд, 121–135.

Асман 2011: А. Asman, *Druga senka prošlosti: Kultura sećanja i politika povesti*, Београд: Библиотека XX век, превела Даринка Гојковић

Аћин 2016: Јовица Аћин, *Гатања по пенелу*, Београд: Службени гласник.

Бараћ 2015: Stanislava Barać, *Feministička (kontra)javnost. Žanr ženskog portreta u srpskoj periodici 1920–1941*. Београд: Институт за књижевност и уметност.

Бараћ 2012: Станислава Бараћ, „Рађање феминистичке контрајавности у Девојачком роману Драге Гавриловић” <http://www.knjizenstvo.rs/sr/casopisi/2012/zenska-knjizevnost-i-kultura/radjanje-feministicke-kontrajavnosti-u-devojackom-romanu-drage-ga>, (приступљено 21. 04. 2020)

Бараћ 2020: Feminističko oplemenjivanje socijalne literature od 30-ih do 50-ih godina 20. veka <http://www.anthroserbia.org/Content/PDF/Articles/dc43cccbb5ab406d8c6f9e9d49957b6a.pdf> (приступљено 11. 04. 2019)

Бараћ 2013: Stanislava Barać, „Nova žena kao medijski konstrukt i književni lik: stvaranje feminističkog mita.” *Књижевна историја* 45(151): 733–754. <http://knjizevnaistorija.rs/editions/151Barac.pdf>, (приступљено 21. 07. 2019)

Бараћ 2014: Кирин: Г. Кирин и С. Бараћ „En Garde” 20/21, [https://rs.boell.org/sites/default/files/en\\_garde\\_el.pdf](https://rs.boell.org/sites/default/files/en_garde_el.pdf), текстови Г. Кирин и С. Бараћ

Барт 1971: Rolan Bart, *Književnost, mitologija, semiologija*, Београд: Nolit.

Батлер 2005: Judit Butler, *Raščinavanje roda*, Сарајево: Šahinpašić.

Вукмановић 2009: Љуба Вукмановић, *Самоће Милке Жицине*, предговор у Сама, Милка Жицина, Београд: Службени гласник.

Вукмановић 2011: Љуба Вукмановић, *Један живот у четири романа*, поговор у Све, све, све, Милка Жицина, прид. Радмила Гикић Петровић, Љуба Вукмановић. Нови Сад: Дневник.

Вукмановић 2005: Љ. Вукмановић *Милка Жицина у мртвом дому*, у: Шум речи, Нови Сад: Дневник, стр. 256–281.

Гароња Радованац 2011: Славица Гароња Радованац, *Голи оток и резолуција Информбироа (ИБ) у српској књижевности коју пишу жене* (Жени Лебл, Вера Ценић, Милка Жицина), у Зборник Матице српске за књижевност и језик, ур. Јован Делић. Нови Сад: Матица српска.

Гароња Радованац 2003: Славица Гароња Радованац, *Праштање човеку, власти и идеологији* (поводом романа Милке Жицине Све, све, све о страдању у женском логору у Стоцу), Наш траг 2003, бр. 1/03.

Гароња Радованац 2010: Славица Гароња Радованац, *Жена у српској књижевности*, Нови Сад: Дневник.

Гароња Радованац 2012: Славица Гароња Радованац, *Резолуција информбироа (ИБ) у српској књижевности коју пишу жене – из заоставштине Милке Жицине*, Књижевна историја, број 147, Београд, 2012, стр. 367–397.

Гароња Радованац 2003: Славица Гароња Радованац *Праштање човеку, власти и идеологији* (Поводом романа Милке Жицине Све, све, све, о страдању у женском логору Стоцу), Наш траг, год. 10, број 1, тематски, Велика Плана, стр. 135–152.

Гикић Петровић 2010: Радмила Гикић Петровић, *Милка Жицина: Сама*, Траг, књ. 6, свеска 23.

En Garde 20/21, [https://rs.boell.org/sites/default/files/en\\_garde\\_el.pdf](https://rs.boell.org/sites/default/files/en_garde_el.pdf), текстови Г. Кирин и С. Бараћ, (приступљено 05. 01. 2020).

Жицина 2002: Милка Жицина, Све, све, све, предговор Драго Кекановић додаток: Марко Недић, Загреб: Српско културно друштво „Просвјета”

Жицина 2009: Милка Жицина, *Сама*, Београд: Службени гласник.

Лазаревић 1926: Анђелија Л. Лазаревић, *Паланка у планини и Лултања*, Београд: СКЗ.

Лебл 1990: Ženi Lebl, *Ljubičica bela. Vic dug dve i po godine*, Gornji Milanovac: Dečje novine.

Петровић 2021: Предраг Петровић, *Хоризонт модернистичког романа*, Београд: Чигоја штампа

Петровић 2017: Предраг Петровић, *Авангардни роман без романа: поетика кратког романа српске авангарде*, Београд: Институт за књижевност и уметност

Тачињска 2015: Катаžина Таџинска, U potrazi za strategijama preživljavanja – logorska proza Milke Žicine, Univerzitet Nikole Kopernika, Torunj (Poljska), <http://www.knjizenstvo.rs/sr-lat/casopisi/2015/zenska-knjizevnost-i-kultura/u-potrasi-za-strategijama-prezivljavanja-logorska-proza-milka>, (преузето: 12. 3. 2023)

Aleksandra R. Mihajlović

## POETICS OF PROSE MILKA ŽICINA

### Summary

A significant part of this dissertation is devoted to the concentration camp experience of Milka Žicina. In the discourse of the former female prisoners' memories, she also has a pioneering role in the formation of the women's direction within the framework of a comprehensive discussion on the topic of Yugoslav camps for Informbiro officers. She was arrested in 1951 as a mature fifty-year-old woman, found herself in Belgrade's Glavnjača prison, from where she arrived at the Stolac women's camp in Bosnia and Herzegovina, where she stayed from 1952 to 1955. An unusual testimony is presented in the novel *Alone* about the seven-month investigation and suffering in Glavnjača, which stands out for its high artistic value. The novel was published in 2009, posthumously, at Žicina's last work, and it was written in the nineteen-seventies, fifteen years after being written, but the author was forced to hide her manuscripts. Mihajlo Lalić compared her memoirs *All, All, All...*, which is the prose about herself and the other eighty female prisoners, to *Notes from a Dead House*.

**Keywords:** Milka Žicina, Serbian literature, novel, autobiography, autofiction, camp prose, leftism, feminism, poetics.

**Бранислав М. Бајић\***  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет, докторанд

Оригинални научни рад  
Примљен: 17. 09. 2024.  
Прихваћен: 30. 10. 2024.

## ПРОКЛЕТА АВЛИЈА КРОЗ ПРИЗМУ ЕРОТОЛОШКОГ И КВИР ЧИТАЊА

У раду је понуђен еротолошки и квир приказ затвора Депосита, интерперсоналних релација затвореника, симболике именица и њених актера. Важност рада лежи у потреби за освеженим приступима књижевном делу, као и у покушају да *Проклету авлију* сагледамо у другачијем светлу. Херменеутички приступамо књижевном остварењу имајући у виду теоријско-филозофске постулате о еротологији као хуманистичкој дисциплини, њеног савезника ероса, као и читање дела кроз квир визуру. Били смо у могућности да потврдимо извесна тумачења која постоје у књижевним критикама, али и да их проширимо, те да у књижевном тексту подвучемо инстанце које се могу ишчитати у кључу попут (хомо)еротске асоцијативности имена Карађоз, његових контроверзних поступака, еротски набијених затворских дилбера, Депосита као својеврсног еротског опрашивача и фра Петровог тајновитог односа према Тамилу. Резултати рада указују на важност нових интерпретација књижевног дела и могу бити од користи истраживачима који одлуче да књижевно остварење сагледају на другачији начин. Они такође представљају својеврсну ревитализацију Андрићевог књижевног стваралаштва јер се могу схватити као позив да се његова заоставштина сагледа и другачије. На крају, ови резултати могу да подстакну будућа истраживања на дату или сличну тему, било у оквиру овог дела, неког другог из Андрићеве заоставштине, односно неког домаћег и/или светског књижевног остварења.

**Кључне речи:** *Проклета авлија*, еротика, квир, Карађоз, фра Петар, затвор, херменеутика.

---

\* bbajic9978@gmail.com

## Иво Андрић спрам еротологије и квира

Evo teme u isti mah zavodljive i zazorne,  
 obećavajuće i u izvesnom smislu obespekojavajuće.  
 (Brajović 2015: 9)

Проблематику овог истраживачког рада бисмо сасвим извесно могли да сумирамо речима Тихомира Брајовића. Говорити о Андрићу као о еротграфском<sup>1</sup> или квир аутору, што кажемо са дозом опреза, представљало би бременити и донекле самачки подухват. Чак и сама интернет претрага искључује могућност проналаска сличних погодака. Ипак, оно што избацује као резултат јесу погоци који говоре о еротици његовог књижевног стваралаштва, ређе о квиру. Према томе, говорити о Андрићевој књижевној заоставштини као оној са еротским или пак квир предзнаком не само да би било исправно, већ и нужно. Књижевно дело подразумева лепезу херменеутичких приступа и не треба бити ограничено на оне друштвено пожељне или прихватљиве, како у академској, такође и у културној заједници. Дакако да то представља изазовнији и одговорнији подухват који само доприноси дубљем и опширнијем схватању, никако удаљавању од одређеног књижевног дела. Свакако, тај подухват не чини ништа мање вредним од већ постојећих анализа и тумачења. Иако овде еротологија и квир служе као: „оквир за другачија, апартна или уврнута читања у плурално схваћеној науци о књижевности”, не треба пренебрегнути чињеницу да такве теорије: „не послуже за формирање тоталитарног „оквира” који би универсализовао и привилеговао тек један од могућих погледа на књижевну традицију и тиме на њу ставио катанац” (Перишић 2020: 18). Иако је питање еротског у књижевним делима Иве Андрића предмет неколицине студија и радова<sup>2</sup>, ипак то ретко чини и његову главну тематску окосницу, као што је то случај са монографијом Тихомира Брајовића посвећеној књижевности српског нобеловца. Тематика квира у датој монографији заузима споредно место, што је у складу са могућностима које одређено књижевно остварење пружа. Међутим, она се не може пронаћи као основна тематска окосница неке друге монографије или студије, што овај рад чини двоструко изазовнијим подухватом.

<sup>1</sup> Према *Великом речнику страних речи и израза* еротграф је: „онај који пише дела еротске садржине” (Клајн, Шипка 2006: 450).

<sup>2</sup> Вид. Brajović, Tihomir. *Groznica i podvig*. Beograd: Geopoetika, 2015; Brajović, Tihomir. *Fikcija i moć*. Beograd: Arhipelag, 2011; Nemes, Krešimir. „Andrićeva *Prokleta avlija* kao *Mundus inversus*.” *Croatica XXXVIII* (2014), „Еротизам и уметност Иве Андрића”. Youtube, Српска књижевност подкаст, 22.05.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=oE8I-u8T8YI>.



За разумевање тумачења и анализе предмета истраживања, неопходно је да се на почетку осврнемо на тематски кључне аспекте рада и терминологије разграничимо њене саставне елементе. Важно је да напомене-мо да се термин „квир” користи да би представио: „све што је супротно хетеронормативности, односно нормама успостављеним на бази хетеросексуалности која се друштвено пропагира као једино нормална и пожељна” (Перишић 2020: 13). Ипак, његово је значење претрпело својеврсну транзицију од опаске: „Термин *квир* је функционисао као лингвистички метод чија је сврха била да осрамоти субјекта којег термином именује” (Butler 2002: 318) ка инклузији: „*Квир* се често користи као кровни термин да представи и да се представе особе које се идентификују као геј, лезбејка, бисексуалац, интерсексуалац, и/или трансродна особа” (Gieseking 2008: 737). Тај кровни термин: „оставља простор за квир самоодређење и оних индивидуа које су хетеросексуалне али се не осећају лагодно у оквирима нормативних идентитетских наратива” (Перишић 2020: 14). Опште гледано, квир представља једну шареноликост идентитета која сасвим извесно одступа од друштвено прихватљивих или очекиваних. Ти идентитети не морају нужно бити сексуалног или родног предзнака да би били окарактерисани као квир, већ могу бити и било којег другог који би особу окарактерисао другачијом, ексцентричном или квир. Тиме се ослобађа простор и за особе хетеросексуалног идентитета које се на неки начин не уклапају у идентитетске политике<sup>3</sup>.

За потребе овог рада је неопходно да сузимо ионако широку употребу, с разлогом тако названог, кровног термина „квир” на неколицину својих саставних елемената и тиме их ближе терминологије одредимо: хомосексуалност, хомоеротичност и хоморомантичност<sup>4</sup>. Иако интернет претрага семантички синонимно гледа на хомосексуалност и хомоеротичност, подводећи под хомосексуалност и романтичну привлачност између две особе истог пола, то зацело не мора да буде тако. Док хомо-

<sup>3</sup> Због тога са дозом опреза кажемо Иво Андрић као квир аутор, јер се може схватити двосмислено: као аутор који одступа на неки начин од нормативних идентитета, па макар и тиме што у свом времену пише књижевна дела у којем се читава квир предзнак и/или као аутор књижевних остварења која у себи садрже квир карактер. (прим. аут.)

<sup>4</sup> Један од разлога због којег не користимо термине „хомосексуализам”, „хомоеротизам” и „хоморомантизам” јесте тај што се изам према *Великом речнику страних речи и израза* (Клајн, Шипка 2006: 486) дефинише као: „уређење, учење или правац у најопштијем смислу”, али и као: „ознака (обично негативна) различитих појмова казиваних именицама страног порекла са суфиксом -изам” (Николић ур. 2011: 431). Исто тако, филозофски гледано изми имају везе са одређеним друштвеним покретима, били они у својој основи културног, политичког, сексуалног, медицинског, психолошког, уметничког, књижевног или неког другог карактера, док би се термини са завршетком на -ност односили на особу и нешто својствено њој самој. (прим. аут.)

сексуалност подразумева сексуалну привлачност између особа истог пола (Francœur 1995: 281), хоморомантичност би последично представљала романтичну привлачност<sup>5</sup> између особа истог пола<sup>6</sup>. Самим тим, као два одвојена аспекта, није неопходно да буду међусобно условљени. Другим речима, хомосексуални хетероромантик је онај код кога се сексуални и романтични идентитет не поклапа<sup>7</sup> (Steelman, Hertlein 2016: 89). Хомоеротичност не задаје ништа мање истраживачких изазова од претходног термина. Користи се као синоним за хомосексуалност (Younger 2005: 80) или као недовољно разграничен термин (Flood *et al.* 2007: 307). Ипак, да хомоеротичност није исто што и хомосексуалност видимо у филозофској расправи о љубави: „Ако сексуалност има потребу за пражњењем жеља, онда је еротика – у самој жељи, која је већ несводљива на физички чин задовољавања” (Епштејн 2012: 101). Лингвистички гледано: „Сексуалност јесте «хоћу», а еротика – «желим»” (Епштејн 2012: 101). Водећи се овим филозофским начелом, можемо да разграничимо хомосексуалност на однос са особом истог пола, а хомоеротичност на жељу према особи истог пола која не подразумева своје телесно задовољство.

Предмет овог рада јесте еротолошко<sup>8</sup> и квир читање дела *Проклета авлија*, српског нобеловца Иве Андрића. Разлог томе лежи у нашој жељи да сагледамо дело на начин који може проћи неопажено читалачком оку, а који је од изузетног значаја за јасније и целовитије разумевање како психолошке профилисаности ликова, тако исто и њихових односа са другима и са собом. Уколико узмемо у обзир да уметничка вредност еротике почива у алегорији и преношењу: „не само као својства говора или слике, него и као скривања-откривања, одевања-разголићавања, отуђивања-присвајања телесног бића” (Епштејн 2012: 118), онда језичку вредност еротике краси сличан однос скривања-прикривања, алегорија и преношења, чинећи га неизостаним аспектом дела. У случају дела квир

<sup>5</sup> Иако се може разликовати од особе до особе, романтична привлачност укључује, између осталог, жељу за повезивањем, љубављу и провођењем времена са датом особом (Wallen 2023).

<sup>6</sup> Тек неки извори указују на постојање романтичног идентитета, мада у прилично разуђеној мери. (прим. аут.) Успостављање романтичног идентитета се дугује заједници асексуалног идентитета која прави дистинкцију између сексуалног и романтичног идентитета (Steelman, Hertlein 2016: 89).

<sup>7</sup> Терминолошки гледано, у питању је тзв. *cross orientation* или унакрсни идентитет (превод термина аутор), где се романтични и сексуални идентитет разилазе, односно нису усмерени ка истом полу. (Ferguson 2016)

<sup>8</sup> Према *Великом речнику страних речи и израза* еротологија је: „проучавање еротике” (2006: 450). Према Епштејну (2012: 98): „Еротологија је *хуманистичка* дисциплина која не проучава сексуалне односе него *љубав и љубомору, жељу и уживање, завођење и забрану, страст и игру* као облике човековог бића и међуљудских односа.”

карактера тај се језички аспект само додатно одева, што декодирање чини изазовнијим и захтевнијим, никако непостојећим. Сврха рада није само да укаже на еротски и квир карактер књижевног дела, већ да укаже на начин прикривања датих предзнака у књижевном остварењу, те да осветли оне еротске и квир асоцијације које читалачком оку могу проћи неопажено. На почетку се бавимо тзв. хетеротопијским местом на коме се налази фра Петар, а које функционише као својеврстан еротски опрашивач. Потом прелазимо на симболичко значење ију неких турских именица, те њихову еротску и квир алузију. Постављамо питање да ли те именице могу да потпомогну интерпретацији и јаснијем схватању међуљудских односа, актера и њихових поступака. Завршавамо односом фра Петра и Ћамила који се, гледајући кроз другачију визуру, могу ишчитати у кључу који не мора нужно да остане у оквирима блиског пријатељства.

### Проклети затвор *Проклете авлије*

Zatvorenici žive drugačiji život u poređenju  
sa onima van zatvorskih zidina.<sup>9</sup>  
(Marcum, Castle ed. 2014: 1, превод аутор)

Није потребно много да закључимо како се живот затвореника разликује од живота човека ван затвора, нити је то наш задатак. Важно је да укажемо на који се начин он разликује, те да у оквирима новог схватања покушамо да сагледамо свет у којем важе сопствена правила и у којем буја од еротике. Депосито функционише хетеротопично<sup>10</sup>: „kao drugi prostor, protuprostor, ne-mjesto koje predstavlja nešto drugo u odnosu na sve rasporede koje odražava i o kojima govori” (Nemec 2014: 185). Он се доживљава као својеврсни *mundus inversus*, односно: „Као било који чин експресивнога понашања који обрће, протурјећи, укида или на неки начин ствара alternativu опрчеважећим културним кодovima, vrijednostima i normama, bile one lingvističke, literarne ili umjetničke, religiozne ili društvene i političke” (Nemec *apud* Babcock 1978: 14). Ипак, да то није у целовитости тако, говори *importation model* где вредносни систем: „наставља да буде део живота затвореника и након одласка у затвор” (Marcum, Castle 2014: 2–3). Изузеци било од првог, било од другог становишта, постоје. То учавамо

<sup>9</sup> Сви преводи су ауторски, осим када је назначено другачије.

<sup>10</sup> „Heterotopije su mjesta koja zaista postoje, ali kao diskriminirane, monstruozone zone u kojima su stvarni raspoređeni, ali i svi drugi raspoređeni koji se mogu naći u društvu, osporeni i izokrenuti” (Nemec *apud* Foucault 1996: 8-14).

већ на самом почетку, када се при набрајању профилисаности затвореника Проклете авлије каже:

Претежну већину сачињавају цариградски апсеници (...), непоправљиво порочни старци и непоправљиво пороком упропашћени младићи; људи са свакојаким *извитопереним нагонима и навикама*, које не крију и не улепшавају него их често излажу свету на видик, а и кад их крију, сакрити их не могу, јер проговарају на сваком кораку кроз њихова дела. (Андрић 2015: 9–10, курзив аутор)

То не мора да значи да су „извитоперени нагони и навике” нешто што су затвореници са собом донели у затвор, већ се такође може схватити и протумачити и у обрнутом кључу, где: „Када затвореник дође у затвор, он почиње да се прилагођава затворском животном стилу и супкултури која је ту присутна” (Marcum, Castle 2014: 2). Да је то тако, видимо и у самом делу: „Авлија брзо а неосетно савије човека и потчини га себи, тако да стане да се губи” (Андрић 2015: 15). Нисмо сигурни да ли су „извитоперени нагони и навике” узрок или последица тога да се неки затвореници стану губити, али не можемо пренебрегнути чињеницу да такви нагони и навике постоје у Проклетој авлији. Основни разлог томе лежи у сегрегацији полова где се: „сексуално задовољство може постићи једино са особом истог пола” (Marcum, Castle 2014: 8), чиме се „извитоперени нагони и навике” могу схватити и у том кључу. Исто тако: „комплетна изолација од спољашњег света и друштвених норми може утицати на затворенике да изграде своје сопствене норме, а које укључују и сексуални контакт са другим затвореницима” (Marcum, Castle 2014: 9). Нешто слично можемо да уочимо и у делу: „Окореле цариградске пропалице, које се не боје стражара и не зарезују никог, певају *бестидне песме* и довикују *срамотне понуде* својим дилберима у суседним ћелијама.”, као и: „Велика ћелија живи тада само звуком, као џунгла у тами. Час се јави необично кликтање, час *уздаси*, час, као рецитатив, две-три отегнуте речи из песме, тужна и јалова замена свакојаким чулних жеља, час *неразумљиви гласови, грлени и тешки*” (Андрић 2015: 11, курзив аутор). С обзиром на недостатак затворских посета: „затвореници ће често постати емоционално и физички зависни једни од других на бројне начине” (Marcum, Castle 2014: 1). Самим тим, интерпретацијом поменутих одељака у датом кључу настаје додатно разумевање текстуалних деоница о томе какве могу да буду те „бестидне песме”, „срамотне понуде”, ти „уздаси” и „неразумљиви гласови, грлени и тешки”.

Осим манифестнијих облика хомоеротичности, такође се у делу могу пронаћи и они додатно скривени и огрнути различитим језичко-стилским средствима, што саму (хомо)еротику доводи до изражаја: „А ноћу се сва

та гомила сатерује у ћелије, све по петнаест, двадесет и тридесет њих у једну. И ту се продужује бучан и шаролик живот. *Мирне ноћи су ретке*”, као и: „први дани у Проклетој авлији били су најгори и најтежи. Нарочито су ноћи биле неподношљиве. Да би се колико-толико заштитио од туча, свађа и *ружних ноћних призора*” (Андрић 2015: 11, 30). Некоме, ко није свестан да живот у затвору може бити и сексуално конотиран, схватање „бучног и шароликог живота” где су „мирне ноћи ретке”, као и „ружних ноћних призора” на тај начин може проћи неопажено. Како подвлачи Епштејн (2012: 127): „Свака ноћ има свој сиже, који осваја својом непредвидљивошћу, своју везу еротема”. Према томе, свака ноћ затвореника има свој сиже, која може бити прожета буком, немиром, уздасима, грленим и тешким гласовима. Та веза еротема краси њихове ноћи, док у очима других она остаје као ружан ноћни приказ од којег се склањају. Налазимо се пред својеврсним скривеним наративима где: „читалац почне да чита нешто што у тексту не пише” (Вукићевић 2015: 505). Ти скривени наративи овде нису нужно транспарентно-текстуалног карактера (Вукићевић 2015: 506), већ могу бити и латентног. Другим речима, скривени наратив остаје прикривен чак и у самом тексту, нудећи могућност једнозначног или вишезначног карактера у зависности од нечије свести да додатно значење може да постоји и да се у тексту крије. Није сваки „ружни ноћни приказ” туча, „ретке мирне ноћи” хркање, а „бучан живот” вербална препирка, нити то мора бити. Постоји доста других разлога због којег живот Проклете авлије може да буде бучан, шаролик, испуњен уздасима и грленим гласовима.

Оно што затворски живот Депосита такође одликује јесу и неретки боравци у затворском дворишту, где се састаје затворска светина, као и разговори који се том приликом воде. Осим Хаимових параноичних прича и енциклопедијског знања о затвореницима Проклете авлије, ту се провлаче и други казивачи, какав је и Заим. У његовим причама, како подвлачи Брајовић (2015: 136): „*postoje i izrazito erotski intonirane „epizode”*”. Неке од њих јесу: „То је, брајко, летњи дан, а не жена. Летњи дан, па не знаш шта је лепше, *земља или небо над њом. Али ту се треба добро обути*. Па опет не помаже ништа, јер ту је и *најбољи мајстор кратак*.” или: „Ђаво ме наговори те узех још једну жену. И од тог дана све крену наопако. Јест ме *задовољила првих дана*. То морам да кажем.” (Андрић 2015: 53, 12, курзив аутор). Ношени тим приповедачким духом: „*čeznutljivi zatočenic i Proklete avlije ljudskog življenja pre i posle toga maštaju, izmišljaju i snatre*” (Брајовић 2015: 139). Ипак, занимљиво је уочити да су у питању приче хетероеротског предзнака које у овом случају могу да функционишу као својеврстан

еротски опрашивач, будећи и мамећи својом заводљивом тематиком чулност околних саговорника што последично утиче на то да „пре и после тога маштају, измишљају и снатре”. Ускраћени физички присутних жена, а претходно њима опијени из Заимових прича, сексуални одушак затвореници могу налазити једни међу другима, нудећи „срамотне понуде” и певајући „бестидне песме”. С обзиром на то да једино тако могу постићи сексуално задовољство, то чини као најприроднији след околности. Тиме бисмо могли да схватимо на још један начин зашто су „мирне ноћи ретке” где се час јаве „уздаси”, а час „неразумљиви гласови, тешки и грлени”.

Заимове „изразито еротски интониране” приче можемо читати и у кључу Епштејнове еротеме: „*Еротема је еротски догађај, јединица чулног доживљаја и радње, оно од чега настаје динамика, «сиже» еротских односа*” (Епштејн 2012: 124). Према томе, оне могу да функционишу као понорница (хомо)еротских догађаја где затвореници „пре и после тога маштају, измишљају и снатре”, будећи властиту чулност која условљава кретање, буку, уздасе и динамику, тзв. „сиже еротских односа”. Како бележи Епштејн (2012: 124): „Еротема јесте пресецање границе, која се у чулној сфери одређује као отворено – затворено, дозвољено – недозвољено”, а која „може бити додиривање руке, или огољавање рамена”. Односно, „изразито еротски интониране епизоде” Заимових прича. Разлог лежи у томе што је затвор ригидна установа, у којој је хомосексуални однос: „активност која је у затворима забрањена” (Marcum, Castle 2014: 2), а: „тамо где су тврђе структуре, њихово кршење, па макар било и чисто фиктивно, постаје још догађајније” (Епштејн 2012: 125). Према томе, Заимове (хетеро)еротске приче пресецају границе дозвољеног у недозвољено тиме што утичу на чулност самих затвореника условљавајући потоњу динамику (хомо) еротских односа. На тај начин, *Проклета авлија* као *mundus inversus* провоцира њихове „извитоперене нагоне и навике” које „проговарају на сваком кораку кроз њихова дела”. У том погледу, чулност (хомо)еротског догађаја постаје догађајнија услед кршења ригидних структура, а затвореници (хомо)еротски набијени.

### Еротска асоцијативност турских именица

Осим *Проклете авлије* као осамљеног простора на којем обитавају затвореници слушајући (хетеро)еротске приче и упуштајући се у (хомо) еротске односе, у својој свакодневној комуникацији се служе језиком који се, као и сам живот иза решетака, разликује од нашег. Тај језик чији су корисници може формирати неке нове облике речи, погодне за место на

којем су и познате само њима. Реч је о жаргону који се умногоме разликује од свакодневног говора људи изван затворских зидина (Hensley *et al.* 2003: 291), али је за оне унутар њих самих прилично функционалан и смислен (Marcum, Castle 2014: 3) и може да крије (хomo)еротски конотиране наративе. Слично се и читује у делу: „Окореле цариградске пропалице, које се не боје стражара и не зарезују никог, певају бестидне песме и довикују срамотне понуде својим *дилберима* у суседним ћелијама” (Андрић 2015: 11, курзив аутор). Према *Rečniku turcizama u srpskohrvatskom jeziku* одредница дилбер се дефинише као: „*dragan, ljubjenik, miljenik, ljepotan*” (Škaljić 1966: 217). Захваљујући самом језику можемо препознати различите културе и супкултуре (Marcum, Castle 2014: 3) које владају унутар затворских зидина, док се у оквиру њих затвореници препознају помоћу сленга који користе, а који идентификују потребе и интересе групе (Marcum, Castle *apud* Hensley *et al.* 2002). Те потребе и интереси су сексуално конотирани потенцијално пређашњим чулним догађајима, али исто тако могу бити и позив за неке будуће. Употреба одређеног језичког жаргона указује на: „изврнуте норме, вредности и обичаје преступника” (Dumond 1990: 6). Ти „изврнути обичаји преступника” указују на одређену језичку употребу, жаргонског карактера, која се прилагођава затворском контексту и сексуалном понашању. Реч „дилбер” се тиме може схватити и као карактеризација датог затвореника, његових изврнутих норми и обичаја, али може да се схвати и као позив на изванредан чулни догађај с обзиром на то да затвореници дилберима „довикују срамотне понуде”. Еротска чулност би се умногоме изгубила када би се уместо речи „дилбер” користила нека опсценија, вулгарнија или свима нама општепознатија реч. Избором речи „дилбер”, а не неке опсценије, изнова увиђамо својеврсну игру ероса који парадоксално прикривањем постаје манифестнији.

Осим тога, реч „дилбери” не указује само на сексуалну релацију међу затвореницима, већ може и да расветли успостављену затворску друштвено-родну хијерархију која у *Прокленој авлији* влада и постоји. Тај: „изразито мушки свет (...) изнутра дејствује по нарочитој логици која произлази из „мушки” сведених и наглашених одлика што подразумевају *првенство телесне и душевне снаге*” (Брајовић 2015: 134, курзив аутор). Језички гледано: „затворски сленг симултано идентификује сексуалне навике и статус затвореника” (Dumond 1990: 6). Самим тим, употребом речи „дилбер” у значењу „љубљеник, љепотан”, можемо да претпоставимо извесну родну улогу која се датом затворенику приписује, како у физичком, такође и у сексуалном контексту, али исто тако и да закључимо (не) постојање „телесне и душевне снаге”.

Те њихове дилбере, односно „својим дилберима” можемо читати у два различита кључа. Први је тај да су дилбери они који преузимају женску родну улогу и самим тим припадају и подређују се том неком другом, како физички, тако и сексуално – они су њихови љубљеници; док у другом случају дилбери могу да буду цисродни затвореници који су својим подређенијим половинама миљеници и љубљеници од којих ови траже протекцију (Marcum, Castle 2014: 4). Хијерархија затвореника на оне сексуално пасивне и сексуално активне је итекако присутна, где се први карактеришу као „педери, хомићи”, а ови други као „вукови, активни мушкарци” (Marcum, Castle 2014: 4). Тиме добијамо затворску слику где, иако важе другачија правила и другачије норме, неминовно је да се извесна хијерархија успоставља. Унутар датих слојева постоји додатан низ слојева који се опет деле на супериорне и инфериорне. Критеријум за то јесте пасивна или активна сексуална улога која за собом повлачи жаргонску карактеризацију затвореника на „дилбере”, „педере”, „хомиће”, „вукове” и слично. Ипак, важно је да напоменемо да: „способност да један мушкарац господари другим се не сматра сексуалним избором, већ питањем мушкости и снаге” (Marcum, Castle 2014: 5). Реч је о борби за родни опстанак где активни мушкарац тежи да задржи свој (цис)родни идентитет кроз сексуалну улогу коју преузима са дилберима.

Депоситом управља Латифага, међу затвореницима, а и шире, познатији као Карађоз. Он је, како подвлачи Андрић (2015: 17): „својим изгледом и свима својим особинама њено оличење”, слика и прилика Проклете авлије. Уколико Карађоз „свима својим особинама” представља Депосито, где уочавамо (хомо)еротске нагоне и поступке затвореника, као и место на којем буја од чулности и еротике, није потребно много да и сам управник затвора буде интерпретиран у датом кључу. У *Rečniku turcizama u srpskohrvatskom jeziku* име Латиф има значење: „nježan, ugodan; lijer, dobar” (Škaljić 1966: 432). Иако само по себи значење имена не мора ништа да каже, нити да иде у неком правцу, то не значи да не оставља простора за интерпретације. Како то подвлачи Немец (2014: 192): „Proturječnost i zagonetnost Karađozova lika omogućuje proizvodnju različitih interpretacija”. Латифагин надимак Карађоз се у истоименом речнику тумачи као: „predstava (igra) sa obojenim figurama od tanke kože, koje na platnu pokreće glumac pomoću konopa.” као: „komični madžioničar, lakrdijaš; marioneta” и као: „srno-okl” (Škaljić 1966: 395). Тиме што је Латифага познатији по свом надимку, иде у прилог његовој двострукој личности коју има, тзв. позоришној игри коју игра, а која у зависности од ситуације може бити окарактерисана његовим именом Латиф или надимком Карађоз: „У својој



„игри” Карађоз је могао (...) да се бенави, да урла или шапуће, да изиграва глупака или острвљеног крвника или човека од срца и разумевања, све наизменице и све са истом искреношћу и убедљивошћу” (Андрић 2015: 23-24). На тај начин и сами чувари и затвореници бивају увучени у ту игру и постају део ње: „у сваком поједином случају, са сваким осумњиченим лицем он је играо нарочиту игру” и „Карађоз, обилазећи даље Авлију, у пратњи неколицине чувара, наставља своју игру” (2015: 21–22).

Иако су те игре у бити психолошке, не би ли из затвореника извукао признање, као читаоци добијамо и оквиран увид којим се све средствима служио у постизању својих циљева: „Понекад *се рвао* са таквим човеком или *грлио*, *био га* или *миловао*, и једнако му се уносио у очи” (Андрић 2015: 24, курзив аутор). Уколико узмемо у обзир да је у Депоситу Карађоз: „једини закон, врховни арбитар, суверен у нестварном простору гдје престаје разликовање правoga и кривoga, добра и зла, реда и нерета, изнимке и правила, *dopuštenoga i nedopuštenoga*: крајности се дотичу и привлаче” (Nemes 2014: 189, курзив аутор), онда можемо јасније да схватимо оно што Брајовић (2015: 126, курзив аутор) подвлачи у карактеризацији овог лика: „*Karadžozova nesvakidašnja upravničko-islednička pasija (...)* kao groteskni izraz *pervertovanog erotizma (...)* u čijim zatvorenim okvirima *žudnja po pravilu (...)* ne može da se iskaže drugačije do *represivno i nasilno*, i to i *spolja i iznutra*”. У самој *Проклеtoj авлији* као *mundus inversus* и сама Карађозова еротичност добија своје изокренуто и изврнуто значење. Све тамо одступа од свог реда. Тиме се јасније сагледава та амбивалентност коју изражава Карађоз, затвореници, али и сами чувари: „А исто тако, и још боље, познавао је сваког чувара и његове добре и рђаве, *јавне и скривене особине и склоности*” (Андрић 2015: 19, курзив аутор). Према томе, Карађозова двојност постаје двојност целе *Проклете авлије* и свих који се у њој налазе, манифестујући себе у оним „извитопереним нагонима и навикама” које „проговарају на сваком кораку кроз њихова дела”.

Очигледно је да Карађозу та његова позоришна игра веома служи, како теоријски, тако и практично, мада важно је да нагласимо да он срasta са том маском коју носи и: „on je dosljedno prihvaća kao svoje stvarno lice. Shizoidnost maske osudila ga je na život u procijepu, u neprekidnoj dvojnosti” (Nemes 2014: 190–191). Његово поистовећивање са том маском се може ишчитати у два наизглед различита кључа: „kako bi kod drugih stvorio određeni dojam o sebi” и „kako bi sakrio svoju pravu narav” (Nemes 2014: 191). Оба аспекта се могу окарактерисати и схватити хомоеротично, па чак и хомосексуално, где би први кључ подразумевао потребу тоталитарног успостављања супериорности, што и сами затвореници чине међу собом

када својим дилберима додају срамотне понуде, успостављајући тиме свој родни идентитет; док би други кључ био покушај да се прикрије властити сексуални идентитет. Према Бахтину (1978: 49, курзив аутор): „Maska je vezana s radošću smena i metamorfoza, s veselom relativnošću, s veselim *negiranjem identiteta* i istoznačnosti (...) maska je u vezi sa menjanjima, metamorfozama, sa nadimkom (umesto imena)”. Самим тим, његова маска није и не мора бити ограничена само на карактерне црте његове личности, однос имена и надимка, већ се свеједно може очитати и у његовом приватном, блиско-телесном, њему знамом, интимном животу и нагону који проговара кроз његова дела. Уколико Карађоза одлучимо интерпретирати у овоме кључу, чини се да се може пронаћи још један разлог његових животних одлука да нпр. буде што ближе Проклетој авлији, а не својим кћеркама; затим скривене стазе и богазе кроз које је: „могао у свако доба дана, право од своје куће, неопажено ући у Авлију” (Андрић 2015: 19) рецимо због испитивања у касне ноћне сате; потом чувари и њихове „скривене склоности” које је Карађоз познавао, али исто тако потпомогнути да у наредном одломку уочимо својеврстан еротски криптограм који се врло лако може протумачити као тзв. Карађозова „первертована” (хомо) еротичност када на њу применимо нову визуру:

Изговарао је те своје слоге у различитим висинама и интонацијама, сваки пут друкчије, а увек тако као да се чуди и гнуша и над тим човеком, и над самим собом, и над „ствари” која је међу њима. – Шта је? Ти још овде чмавиш? Пхи! Него деде, како је оно било? Тако је разговор почињао, али се никад није могло знати *какав ће даљи његов ток бити*. (Андрић 2015: 21, курзив аутор)

### Више од блиског пријатељства

Почело је време без Ђамила.  
(Андрић 2015: 78)

Чињеница је да *Проклета авлија* има велики број приповедача: од фра Петра који отвара казивање својом историјом боравка у затвору преко самих људи који бораве тамо па све до свезнајућег приповедача који се на махове јави. Ипак, највећи део приповедачког времена припада фра Петру. О свом искуству боравка у затвору прича испрекидано, са рупама и празнинама у причи, идући напред, па се враћајући назад: „Његова прича могла је да се прекида, наставља, понавља, да казује ствари унапред, да се враћа уназад, да се после свршетка допуњава, објашњава и шири (...) Наравно да је при таквом начину причања остало доста празнина и

необјашњених места” (Андрић 2015: 8). У затвору ступа у контакт се неколицином затвореника, међу којима се налази и Ћамил, затвореник турско-грчког порекла са којим фра Петар релативно брзо и лако остварује контакт и блиско пријатељство. Нешто слично подвлачи и сам приповедач при првом сусрету фра Петра са Ћамилом: „Код људи који нам постану блиски ми све те појединости првог додира с њима обично заборављамо; изгледа нам као да смо их вазда знали и као да су одувек са нама били” (Андрић 2015: 31). То блиско пријатељство можемо ишчитавати у кључу Епштејнових теоријско-филозофских постулата о љубави у којима однос фра Петра према Ћамилу проистиче као њихов природан след.

Фра Петрово блиско пријатељство са Ћамилом је нешто што се разликује од осталих односа и контаката које је фратар са другим затвореницима Депосита остварио. Њихово блиско пријатељство је у знаку другачијости, необичности и чудесности чији упечатљиви епитети изостају када пред фра Петра стане Хаим или у пролазу чује Заима. Та његова наклоност према Ћамилу се може осликати кроз љубодружје које: „израста из љубави, несводљиво је на њу, а без ње је неодрживо” (Епштејн 2012: 84). Управо је љубав оно што појачава њихово узајамно пријатељство, јер људске односе које људи остварују љубав: „невероватно појачава, као да им приноси увеличавајуће стакло” (Епштејн 2012: 83). Осим што фра Петар нема сличан контакт са другим затвореницима, рекло би се да ни сам Ћамил не остварује сличан контакт са другима јер: „неки од апсеника приђе, као у пролазу, и покуша да узгред чује нешто од младићевог шапата. Тада би Ћамил одједном заћутао” (Андрић 2015: 66).

Овенчани разговорима који су се: „разликовали од свега што се око њих могло да чује и види” (Андрић 2015: 54) у њима опет учачавамо двојност у погледу тематске карактеризације разговора, која је присутна и код самих фигура и *Проклете авлије* у којој се налазе. Сам Ћамил делује терапеутски на фра Петра, јер осим тога што су разговори: „били дужи, живљи и природнији”, исто тако је и време: „пролазило лепше и брже се примакло вече” (Андрић 2015: 34). То карактерише љубав и другарство где се све: „убрзава, постаје жустрије, несташније и обесније. (...) Живот постаје веселији” (Епштејн 2014: 81). С друге стране, утицај који је Ћамил оставио на фра Петра постаје очигледнији у тренуцима када он није са њим: „Те ноћи фра Петар је дуго мислио о необичном Турчину” или: „А притом је мислио на одсутног Ћамила” (Андрић 2015: 35, 69). Тај својеврсни Ерос другарства је оно што уоквирује њихов однос. Иако не користе прилику како би „шмугнули у шипраг” (Епштејн 2014: 82) зато што је просторно гледано то немогуће урадити, свакако користе прилику како би

се: „измакли (...) мало подаље од вике и смеха”, те разговор наставили: „по другим склонитим местима велике авлије” (Андрић 2015: 54, 66), односно како би ипак шмугнули у неки свој, затворски окарактерисан, шипраг.

Фра Петрова љубав према Ђамилу се може окарактерисати као *узица* и/или као *невидљиви мобилни телефон*. Према Епштејну (2014: 74, 77), *узица* подразумева ону љубавну фигуру која стално проверава особу коју воли и која јој је драга, пропитивањем и потпитањима; док *невидљиви мобилни телефон* јесте љубавна фигура чија је мисао обузета својим драгим. Фра Петар попут Карађоза који мења своје маске, прелази из једне љубавне фигуре у другу, из *удице*: „Узалуд га фра Петар сваки пут пита да ли је шта чуо о Ђамилу” ка *невидљивом мобилном телефону*: „А у тој шали и смијеху ја сам увијек мислио на Ђамила” (Андрић 2015: 85, 88, курзив аутор). Његова обузетост Ђамилом одлази у такву крајност да након његовог одласка, фра Петар почиње да га имагинира и уображава од дима цигарете: „Дим око мене, а уза ме се као привије Џем-Ђамил, неиспаван, блијед, сузних очију” (Андрић 2015: 84). Његову имагинацију можемо схватити: „*као уточиште и као мучилиште*” (Брајовић 2015: 139) које га профилише, тиме што би у Ђамилу налазио извесну сигурну зону, уточиште, бег од тешке свакодневице иза решетака, а можда и жељу за временом које „пролази лепше и брже”. Исто тако и као извесно мучилиште услед спознаје да је то само његова замисао, да Ђамил уистину није ту и да је сада почело „време без Ђамила”. Тешка сета која га преплави због времена која су прошла у њему буди осећај неповерења, тескобе, црних мисли и страха да се таква времена више неће поновити: „Понављам сам себи да осим ове Авлије има и другог и другачијег свијета, да ово није све, и није заувјек. (...) А осјећам како Авлија као водени вртлог вуче човјека на неко тамно дно” (Андрић 2015: 85). Овде уочавамо колико је Ђамил, несвестан тога, био светионик, сигурна лука, лек и физички пример да има „другачијег свијета”, јер иако га је фра Петар сматрао неурачунљивим, ипак: „Био је срећан што је нашао овог сабеседника” са којим је могао да води разговоре који су: „били обојици затвореника пријатни и драги као неочекивани дарови нечег што овде највише недостаје; због тога су их стално обнављали и после сваког прекида настављали” (Андрић 2015: 33–34).

Међутим, та љубав и наклоност фра Петра према Ђамилу има и своје криптограмске аспекте на које је неопходно да укажемо<sup>11</sup>. Свесни чиње-

<sup>11</sup> Молимо читаоца за пажњу и разумевање при тумачењу, анализи и интерпретацији наредног аспекта текста. Наша је жеља да теми приступимо херменеутички и укажемо на бројне могућности које одређено књижевно остварење пружа за интерпретацију, а које је поткрепљено аргументима и истраживањима, никако истраживачким хировима и његовима.

нице сексуалног злостављања деце од стране појединих чланова свештенства<sup>12</sup>, као и одступања од монашког реда живота<sup>13</sup>, (хомо)романтичност и (хомо)еротичност представља још један кључни аспект сагледавања фигуре фра Петра<sup>14</sup>. И један и други аспект ове анализе су уско повезани, услед тога што се један рађа из другог или на њега надовезује. Ипак, у нашем књижевном случају не долази до (хомо)сексуалног аспекта, јер уколико узмемо у обзир то да се фратари, као и монаси, суздржавају од сексуалних односа, тј. полагају заклетву целибата (Pedro 2019); али исто тако уколико сагледамо текстуалне аспекте дела, могућност интерпретације (хомо)сексуалности тренутно изостаје из видокруга. То оставља довољно простора за романтични и еротски аспект лика. Самим тим, (хомо)романтичност фра Петра је нешто што се провлачи кроз читаво дело, како манифестно: „У исто време осећао је јасно да је отишао, да га нема. И било му је *жао* што је тако”, тако исто и латентно: „Али чим би се у току ноћи пробудио, јављало се у њему неко нејасно и давнашње, али живо осећање дубоке *жалости* из младалачких година, када је морао да се растаје са добрим друговима” (Андрић 2015: 35, курзив аутор). Његова (хомо)романтичност се огледа у његовој жељи за повезивањем са Ћамилом путем дружења и разговора, али исто тако и избора да са њим проводи своје време које тада брже пролази.

С друге стране, (хомо)еротичност лежи управо у његовој жељи која не подразумева своје чулно, већ унутрашње, духовно задовољство: „Они које желимо да видимо не долазе у часовима кад на њих мислимо и кад

---

Свесни потенцијалне осетљивости теме у наставку, изнова молимо читаоца за пажњу и разумевање. (прим. аут.)

<sup>12</sup> Осим истраживачких радова који говоре у прилог томе (Farell Derek. „Sexual abuse perpetrated by Roman Catholic priests and religious.” *Mental Health, Religion & Culture* 12.1 (2009). *Sci Hub*. Веб. 29.07.2024. <https://sci-hub.se/https://doi.org/10.1080/13674670802116101> – само је један од њих), кинематографија такође има своје наслове, попут филма *The spotlight*, у режији Tom McCarthy; *By the grace of God*, у режији François Ozon; и други. (прим. аут.)

<sup>13</sup> У прилог овоме говоре прикупљена сведочанства списатељице Лидије Обрадовић у свом ангажованом остварењу *Бити геј у Србији* где су два сведочанства „Рука у поровим гаџама” и „Manastirska idila” посвећени (хомо)еротском и (хомо)сексуалном аспекту свештенства. Осим ње, ту је и књижевно остварење *Грчко лето* Жака Лакарјера (прим. аут.)

<sup>14</sup> Важно је да напоменемо да примери (хомо)романтичних, (хомо)еротских и (хомо)сексуалних аспеката свештенства не треба да се схвате као опште правило црквених фигура, већ као могућност да портрет фра Петра интерпретирамо и у датом кључу, односно водећи се управо тим обрасцем као једним од могућих одговора на тајновитост ове фигуре. Исто тако, изузеци не потврђују правило, услед чега би било погрешно и неисправно фра Петра сматрати једнаким примерима свештенства, како у књижевним, тако и у кинематографским случајевима. Дати примери служе у сврху интерпретација књижевних ликова јер пружају широк спектар могућности њихових тумачења, те никако не треба да послуже као пример општег правила и генерализоване идеје да је свештенство у бити такво. (прим. аут.)

их највише очекујемо, а појављују се у неком тренутку кад смо мислима најдаље од њих.”, да би потом, понесен емоцијама, узбуђено поентирао: „Ех, видиш, видиш! – Рекао је фра Петар први и неколико пута, као у *забуни*, поновио те две речи док су седели један поред другог” (Андрић 2015: 54, курзив аутор). У њиховом блиском односу влада та духовна жеља једног за другим која: „хоће једно те исто, и не замара се од понављања једног те истог” (Епштејн 2014: 192). На њихов однос који се може интерпретирати као више од пријатељства не указује само фра Петар, него и Тамил<sup>15</sup>: „И нашој *радости* због поновног виђења треба тада времена да се дигне са дна, где је потиснута, и појави на површини” (Андрић 2015: 54, курзив аутор), али и људи из окружења, затвореници Проклете авлије: „Двојица трговаца гледали су их са скривеним *чуђењем* и још боље скривеном *сумњом*” (Андрић 2015: 34, курзив аутор). Наратив који може да крије дати пример из текста указује на однос који је више од пуког пријатељства. Не смемо заборавити да се они налазе у затвору, на месту где је присутна сегрегација полова која условљава наступ (хомо)еротских образаца понашања, као што је то случај са Светом Гором о чијем је сведочанству писала Лидија Обрадовић. У таквом за њих еротски набијеном контексту, осим затвореника, било ко може постати емоционално и физички зависан од другог, па и фра Петар. Питање је књижевног текста да то сакрије, а истраживача да на то укаже.

### Закључак

*Проклета авлија* нуди обиље истраживачких и интерпретативних могућности. Као што смо имали прилике да прочитамо, један од тих аспеката било је сагледавање њеног места у еротологији и квиру. Самим тим, значај за понуђени кључ датих читања огледао се у Депоситу, озглашеном цариградском затвору, који је био боравак наших главних актера указујући на њихове међусобне односе, манифестно или латентно приказане. Исто тако, осврнули смо се на еротску асоцијативност коришћених

<sup>15</sup> О Тамиловој (хомо)еротичности и (хомо)еротском контакту са чуваром је писао Тихомир Брајовић у поглављу „*Rajske modrice: Grešnici i sveci*”, *Grozница i podvig*. Исто тако, и само књижевно остварење указује на (хомо)еротски аспект ове фигуре, која се може читати у датом кључу: „Има таквих људи који се нечег *плаше* или *стиде*, нешто желе да *сакрију*”, „За разлику од својих вршњака, он се никад није отимао за *жене* и *женско друштво*”, „А било је у том причању и њему потпуно неразумљивих ствари, као што су Џемови стихови (...) о *лепим дечацима* и девојкама” када се поистовећује са Џемом, као и сцена са затворским чуваром: „То га је изазивало и *заводило* да је постајао све нестрпљивији и безобзирнији” (Андрић 2015: 32, 42, 66, 75, курзив аутор).

именица од којих су се неке неретко користиле у току саме фабуле, а које се могу интерпретирати у еротском и квир кључу и понудити могућност новог сагледавања интерперсоналних и интраперсоналних релација. У тај истраживачки простор смо укључили и фигуру фра Петра који се не мора разликовати од осталих, али који исто тако чини део плодносног тла који нуди мноштво интерпретативних могућности и херменеутичких потенцијала. Иако је листа могла да иде и даље од тога, на шта је у самом раду већ било указано, било је неопходно да, барем за тренутак, ту ставимо тачку. Све у свему, *Проклета авлија* српског нобеловца представља једну лепезу истраживачких могућности, од којих неке можда још увек чекају да буду откривене.

Ипак, важно је да још једном укажемо на нека ограничења рада. Већ је познато да је еротика синоним за скривање, онеобичавање, удаљавање и отуђивање, услед чега је и сама еротолошка интерпретација одређеног књижевног дела на довољно климавим ногама. Једини аспекти који јој могу пружити потпору јесу примери из књижевног дела, који се исто тако, могу протумачити двосмислено и амбивалентно, као што је и сама Проклета авлија, и сама еротика. Оно што додатно отежава дати поступак јесте покушај да се еротско у делу протумачи кроз квир визуру или боље речено, провуче кроз квир филтере који могу представљати само додатно скривање и отуђивање. Другим речима, покушати у раду пронаћи нешто што је двоструко прикривено би се могло сажети речима Вукићевић (2015: 505): „Налазимо се у пољу недефинисаног, непредвидљивог, инцидентног, речју читалачког.” Према томе, ризик да дело остане у домену интерпретативне хипотезе, не и интерпретативне вероватности, свакако постоји. Иако рад не тежи тачним или исправним одговорима, јер се налазимо у пољу књижевности где су сви одговори исправни, ако су довољно добро аргументовани, свакако тежи извесној вероватноћи дате интерпретације и могућности да се дело сагледа у кључу другачијем од већ понуђених и већ постојећих, али и охрабрењу да се слично учини. У противном, прети јој ризик категоричког одбацивања, негирања и категорисања у немогуће, неисправно или нетачно, а сама интерпретација јалова и без икаквог смисла. Стога, веома је важно бити опрезан на терену еротологије и квира који се врло лако може претворити у мач са две оштрице.

Стога, остављамо простора за нека будућа истраживања која би методолошки утемељила еротолошку дисциплину, а квир књижевност сместила у теоријско-практичне оквире, те тиме олакшала истраживачки поступак који подразумева еротолошки и квир приступ. Сама књижевна остварења ранијих епоха могу послужити као плодносни примери ероти-

ке и квира код одређеног аутора или ауторке, али такође и осветлити неке аспекте књижевног текста који могу послужити као њихови контролни примери. Остављамо могућности за истраживања која ће у одређеном делу еротског и квир предзнака препознати и неке (ауто)биографске елементе који истраживачима могу бити од значаја и послужити у циљу целовитијег сагледавања живота неког аутора или ауторке, као и њиховог односа са светом око себе. У погледу самог истраживачког рада, верујемо да је један од корака ка расветљавању и препознавању, како значаја, тако исто и књижевног елемента еротике и квира. Самим тим, неопходна су истраживања на дату тему, која би Андрићево књижевно стваралаштво, покушала сагледати у датом светлу и успоставити неку нит, уколико она постоји. *Проклета авлија* није исцрпела своје херменеутичке могућности и способности, већ је више отворила врата ка неким новим правцима и новим сагледавањима дела у кључу мало другачијем до сада. Стога, уместо тачке, стављамо зарез.

Значај овог рада лежи у својим ограничењима и сугестијама за нека будућа истраживања, али исто тако и у ономе што рад пружа. Кључно је препознати важност херменеутике и могућности интерпретација, докле год оне налазиле своју поткрепљеност у књижевном делу, а потом и у студијама, уколико оне на дату тему постоје. У противном, значај рада би се огледао у свом пионирском покушају да се еротско и квир препозна на местима у књижевном делу која су остала скривена на местима у књижевним критикама. Самим тим, може бити од помоћи теоретичарима књижевности, критичарима, истраживачима и уопштено академској заједници, у својим новим, будућим научним подухватима и књижевно-теоријским постулатима. Књижевно дело не би требало да буде ограничено и сведено на једно тумачење и анализу, већ је јако важно пружити шансу и прилику новим приступима и интерпретацијама, зато што могу само допринети већ постојећим критикама, а никако их деградирати. Може испровоцирати књижевне дискусије и дебате, инспирисати нове ставове и закључке, довести до промена у књижевним струјањима и допринети анализи књижевних текстова. Све у свему, кључно је да у књижевности препознамо вапај за новим тумачењима и анализама, што овај рад чини од великог значаја.



## ИЗВОРИ

Андрић, Иво. *Проклета авлија*. Београд: Евро-Ћунти, 2015.

## ЛИТЕРАТУРА

Вукићевић, Драгана. „Скривени наративи“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 63.2 (2015): 505, 506. *Матица српска*. Веб. 26.07.2024. [https://www.maticasrpska.org.rs/stariSajt/casopisi/ZMSKJ\\_63\\_2.pdf](https://www.maticasrpska.org.rs/stariSajt/casopisi/ZMSKJ_63_2.pdf)

Епштејн, Михаил. *Философија љубави: љубав у пет димензија*. Превела Радмила Мечанин. Сремски Карловци; Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2012.

Клајн, Иван и Милан Шипка. *Велики речник страних речи и израза*. Нови Сад: Прометеј, 2006. *LIBGEN*. 17.07.2013. Веб. 25.07.2024. <https://www.libgen.is/book/index.php?md5=8C2845EB537C515CA68D844BB76C-1990> Николић, Мирослав ур. *Речник српског језика*. Нови Сад: Матица Српска, 2011. *LIBGEN*. 24.11.2014. Веб. 25.07.2024. <https://www.libgen.is/book/index.php?md5=114B2B0265B3E568793807E3B1164F1B>

Перишић, Игор. *Српски (о)квир. Прилози за читање српске књижевности у светлу квир теорије*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2020. *Дирикум*. Веб. 24.07.2024. <http://dirikum.org.rs/560/>

\* \* \*

Bahtin, Mihail. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*. Београд: Nolit, 1978. *LIBGEN*. 07.08.2017. Веб. 27.07.2024. <https://www.libgen.is/book/index.php?md5=81137AAB5DE-B27A160841B679E1525FF>

Brajiović, Tihomir. *Groznica i podvig. Ogledi o erotskog imaginaciji u književnom delu Ive Andrića*. Београд: Geopoetika, 2015.

Butler, Judith. „Dificultades de la palabra queer.“ *Cuerpos que importan. Sobre los limites materiales y discursivos del «sexo»*. Prevod na španski Alcira Bixio. Buenos Aires; Barcelona; México: Paidós, 2002. *LIBGEN*. 04.02.2012. Веб. 24.07.2024. <https://libgen.is/book/index.php?md5=4ED26889EA5EA9B455F365C52B7E750B>

Dumond, Robert. „Sexual Assault of Male Inmates in a Prison Setting.“ Denial and Rage as Factors in Treatment of Sex Offenders. American Psychological Association, Boston, 11.08.1990. *Office of justice program*. Веб. 27.07.2024. <https://www.ojp.gov/ncjrs/virtual-library/abstracts/sexual-assault-male-inmates-prison-setting>

Ferguson, Sian. „Here’s What It Means When Your Romantic and Sexual Orientations Are Different.“ *Everyday feminism*, 2016. Veb. 25.07.2024. <https://everydayfeminism.com/2016/07/cross-orientation-101/>

Flood, Michael *et al*, ed. *International encyclopedia of men and masculinities*. London; New York: Routledge, 2007. *LIBGEN*. 04.02.2012. Veb. 25.07.2024. <https://www.libgen.is/book/index.php?md5=2B7E2AC997B12A-302CA9A6D74C88BF26>

Francoeur, Robert. „Homosexual (Homosexuality).“ *The complete dictionary of sexology*. New York: Continuum, 1995. str. 281.

Gieseeking, Jen. “Queer theory.” *Encyclopedia of social problems*. Ed. Vincent N. Parrillo. Los Angeles; London; New Delhi; Singapore: Sage, 2008. *LIBGEN*. 31.05.2010. Veb. 24.07.2024. <https://libgen.is/book/index.php?md5=4568001B989D2478381FE7A983A762B2>

Hensley, Christopher *et al*. „The evolving nature of prison argot and sexual hierarchies.” *Prison journal* 83.3 (2003): 291. *Sci-Hub*. Veb. 27.07.2024. <https://sci-hub.se/https://doi.org/10.1177/0032885503256330>

Marcum, Catherine and Tammy Castle. *Sex in prison. Myths and realities*. Boulder; London: Lynne Rienner, 2014. *LIBGEN*. 22.08.2023. Veb. 25.07.2024. <https://www.libgen.is/book/index.php?md5=3293521F7C496CF-F69E88A219E151269>

Nemec, Krešimir. „Andrićeva *Prokleta avlija* kao *Mundus inversus*.“ *Croatica XXXVIII* (2014): X. *Hrčak*. 19.12.2014. Veb. 25.07.2024. <https://hrcak.srce.hr/clanak/193524>

Pedro, Deacon. „Deacon-structing Celibacy: Part 1.“ *SL media*, 2019. Veb. 29.07.2024. <https://slmedia.org/blog/deacon-structing-celibacy-part-1>

Steelman, Sarah and Katherine Hertlein. „Underexplored Identities: Attending to Asexuality in Therapeutic Contexts”. *Journal of family psychotherapy* 27.2 (2016): 89. *Sci-Hub*. Veb. 24.07.2024. <https://sci-hub.se/https://doi.org/10.1080/08975353.2016.1169014>

Škaljić, Abdulah. *Turcizmi u srpskohrvatskom jeziku*. Sarajevo: Svjetlost, 1966. *LIBGEN*. 15.08.2013. Veb. 27.07.2024. <https://www.libgen.is/book/index.php?md5=4111C491AE12663378AE16D749440FCD>

Wallen, Grayson. „Romantic Attraction: What It Is, Orientations, & More.“ *Choosing therapy*, 2023. Veb. 25.07.2024. <https://www.choosingtherapy.com/romantic-attraction/>

Younger, John. *Sex in the Ancient world from A to Z*. London; New York: Routledge, 2005. *LIBGEN*. 01.10.2010. Veb. 25.07.2024. <https://www.libgen.is/book/index.php?md5=346A3434DD7AAD52A61EF2E7B14BAB72>

Branislav M. Bajić

*THE DAMNED YARD* THROUGH THE PRISM OF EROTOLOGICAL  
AND QUEER READING

Summary

This work offers erotological and queer representation of the prison Deposito, interpersonal relations of the inmates, symbolic meaning of the nouns and their protagonists. The importance of the works lies in the necessity for refreshed approaches to the literary work, as well as in the attempt to look at *The Damned Yard* in another light. We approach this literary achievement hermeneutically having in mind theoretical and philosophical postulates about erotology as a humanistic discipline, her ally eros, as well as reading the work through the queer vision. We were able to confirm certain interpretations that exist in literary criticism, but also to broaden them and to underline in the literary text instances that could be read in a way like (homo)erotic associativity of the name Karadžoz, his controversial acts, erotically compacted prison dilbers, Deposito as a peculiar erotic pollinator and friar Peter's secret relationship with Ćamil. The results of the work indicate the importance of new interpretations of the literary work and can also be of utility to the investigators that decide to look a literary achievement in a different way. They also represent a unique revitalization of Andrić's literary creativity because they can be understood as a call to look at his legacy differently. At the end, these results can induce future investigations on the same or similar topic, either within this work, some other from Andrić's legacy, that is, some domestic and/or world literary achievement.

**Keywords:** *The damned yard*, erotic, queer, Karadžoz, friar Peter, prison, hermeneutics.



Лазар И. Бојичић\*  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет, докторанд

Оригинални научни рад  
Примљен: 23. 09. 2024.  
Прихваћен: 30. 10. 2024.

## СИМУЛАКРУМ И ХИПЕРРЕАЛНОСТ У ПРОКЛЕТОЈ АВЛИЈИ

У раду сагледавамо значај који симулакрум, симулација и хиперреалност имају у контексту тумачења *Проклете авлије*. Рад истражује како Андрићеви ликови и њихове приче рефлектују постмодерну кризу идентитета и реалности, где границе између стварног и нестварног постају флуидне, тумачећи Андрићев текст превасходно кроз призму Бодријарове концепције симулакрума и симулације. Рад испитује како Андрићев наратив проблематизује онтолошки статус стварности и идентитета, како се у *Проклеtoj авлији* артикулише однос симулације и моћи и, на крају, какву улогу закони симулације играју у изграђивању концепције приче и причања као једне од централних тема Андрићевог дела.

**Кључне речи:** симулација, симулакрум, хиперреалност, идентитет, *Проклета авлија*.

„Сервантесов и Менаров текст истоветни су по речима, али је други скоро бескрајно богатији (нејаснији, рећи ће они који га потцењују, али нејасност је богатство)” (Борхес 2006)

Иако испитује идеју књижевног фалсификата, о чему неће бити превише речи у овом раду, цитат из Борхесове приче *Пјер Менар, аутор Дон Кихота* врло је индикативан за важност питања о онтолошком статусу стварног у (пост)модерној ери, чинећи га тако правим уводом за

---

\* lazar.bojicic42@gmail.com

текст који ће се бавити симулацијом, симулакрумом и губљењем разлике између стварног и нестварног.

Двадесетовековни субјект морао је да се суочи са једним пољуљаним моделом стварности, светом са нејасном онтолошком структуром, нејасном етичким принципима и нејасним путем изградње и одржања идентитета (Adorno 1979). Књижевност, филозофија, култура и двадесетовековни ум уопште, морали су да се суоче са општом релативизацијом значења и вредности, проузрокованом немогућношћу утемељења идентитета у савременом дискурсу, било да је реч о идеолошком, религијском, историјском, политичком или неком другом типу дискурса који претендује на истинитост. Релативизацијом стварносних дискурса, услед увиђања њихове немоћи за изградњом и одржањем стабилног модела стварности, дошло се и до неизбежног питања са којим се свака епоха на свој начин покушала да ухвати у коштац, а то је, наравно, питање „Шта је стварно?“, које је добило своју артикулацију како у уметности тако и у филозофији двадесетог века.

И поред поетичких и контекстуалних разлика које постоје између опуса цитираног Борхеса и Андрићевог стваралаштва које ће бити предмет овог текста, осећање нестабилности света услед немогућности разликовања стварног од нестварног представља заједнички делилац њихових текстова. Они га само обликују у различитим поетичким кључевима, али ови аутори, као и доминантна културна и стваралачка парадигма овог периода, не могу се одупрети притиску да у своја дела уткају питање дихотомије стварног и привидно стварног, односно нестварног. Циљ овог рада биће да покаже ову нестабилност стварности, њене последице и начин њене артикулације у Андрићевој *Проклетој авлији*, а да затим испита на који се начин та неразликваност стварног од нестварног смешта може тумачити у контексту друштвене теорије са краја двадесетог века, превасходно читајући Андрићев текст у светлу постмодерних представа симулације и симулакрума.

Као што је већ наговештено, осим књижевног стварања, за овај рад биће кључан и начин на који постмодерна мисао покушава да одговори на питање конституције, доживљаја и статуса стварног. Говорећи о симулакруму и хиперстварности, Бодријар, Еко, Делез, Постман, као и низ других проучавалаца покушава да скицира начине на који се у савременом контексту стварност профилише у односу на илузију, копију стварности и, на крају копију копије.

Наравно, кључни текст који ће представљати утемељење теоријске парадигме овог рада је Бодријаров *Симулакрум и симулација* (Bodrijar

1991), у коме се на симулакрум гледа као на доминантан принцип у функционисању савремене културе истичући да се не ради о пукој копији „стварног”, већ о самоодрживом симболичком систему, систему у коме означитељи „немају никакве везе са стварношћу” већ сами постају стварност (Bodrijar 1991).

U tom prelazu u neki prostor čija zakrivelnost ne pripada ni stvarnom, ni istini, era simulacija, dakle, započinje izvesnom likvidacijom svih referencijala, ili – što je još gore: njihovim veštačkim vaskrsavanjem u sistemima znakova, materijala sprovodljivijeg od smisla koji se nudi svim sistemima ekvivalencija, svim binarnim opozicijama, svakoj kombinatorijskoj algebri. **Radi se o zamenjivanju stvarnog njegovim znacima, to jest, o jednoj operaciji odvracanja od svakog stvarnog procesa njegovim operativnim dvojnikom, metastabilnom, progamatskom, nepogrešivom označavajućom mašinom, koja nudi sve oznake stvarnog i ostvaruje kratke spojeve svih njegovih peripetija... To nadstvarno sada je već zaštićeno od imaginarnog i od svakog razlikovanja između stvarnog i imaginarnog, ostavljajući još mesto jedino orbitalnom vraćanju modela i simuliranom stvaranju razlika** (Bodrijar 1991: 6–7, подвлачење је наше).

У овом цитату можемо видети да Бодријар савремену културу види кроз превазилажење платонистичке идеје о свету као копији стварног, већ је заправо сама копија оно што је постало стварно, док је референцијална стварност жртвована у том процесу. Бодријар описује четири етапе у процесу конституције стварности, или боље рећи надстварности, од њених имитација. Прва фаза представља ситуацију у којој је симулација „одраз дубоке реалности”. Друга фаза одговарала би платонистичкој метафори пећине у којој – „слика маскира и извитоперава дубоку реалност”. (Bodrijar 1991: 10) Међутим, након овог стадијума Бодријарово виђење процеса симулације превазилази платонистички концепт симулације.

Трећа и четврта фаза у овом процесу биће од посебне важности за проучавање света *Проклете авлије* у овом раду, будући да ће једна од главних теза које ћу покушати да уобличим бити да је свет *Проклете авлије* умногоме изграђен управо на ова два типа симулације. Трећа фаза према Бодријару представља симулацију која „прикрива одсуство дубоке реалности” (Bodrijar 1991: 10). Једна од хипотеза овог рада је да Андрић испитује проблем „одсуства дубоке реалности” изграђујући различите моделе приповедања које читаоцу представља као немоћне да прикажу стварност.

Бодријар као четврту фазу симулације препознаје стање у коме означитељ „нема везе са било каквом реалношћу” већ је „чист сопствени симулакрум” (Bodrijar 1991: 10). Управо ће нам овакав поглед на природу симулације бити значајан у испитивању Тамиловог идентитета, као и последица које такав идентитет има за семантичку структуру самог текста.

Осим Бодријаровог концепта симулакрума и хиперстварности, осврнућемо се и на Еков поглед на хиперреалност и симулакрум који излаже у есеју *Путовања у хиперреалност* (Есо 1986). Будући да Еко види симулакрум и хиперреалност као последицу жеље за другачијом стварношћу, симулакрум се не појављује као механизам контроле или као обесмишљење стварности, већ као последица тежње да се стварност промени. Овакво виђење биће веома значајно у анализи Ћамиловог идентитета.

Говорећи о симулакруму у *Проклетој авлији*, фокусирају се на неколико елемената текста у којима сматрам да симулакрум, у неком од својих облика, долази до изражаја. Тако ћу се са једне стране окренути мотиву удвајања идентитета који постоји везан за лик Ћамила и његову опсесију Џем-султаном. Са друге стране анализирају начин на који систем власти у *Проклетој авлији* покушава да се избори са проблемом симулације. На крају, говорићу о статусу приче као симулакрума и о начину на који различити ликови и приповедачи користе причу као супститут стварности.

Рекао бих да је најочигледнији сусрет са симулираном стварношћу у *Проклетој авлији* везан за лик Ћамила и његово расипање идентитета. Ако погледамо оно што је Бодријар сматрао крајњим степеном симулакрума, правом симулацијом, видећемо да се ради о идеји да су сами знаци стварности, референцијали, постали стварнији од онога на шта би требало да реферишу, одвојивши се у аутономни симболички систем који замењује платонистички, представљачки модел стварности. Имајући ово у виду, можемо покушати да Андрићев текст тумачимо у контексту симулакрума на начин на који га Бодријар види. Ако покушамо да формално објаснимо трансфер значења који се десио у лику Ћамила, са једне стране ћемо видети да постоји реалан Ћамил и његов реалан идентитет, а са друге стране постоји идентитет Џем-султана који долази из домена историје, из домена текста, идентитет који је симболичка творевина. Међутим, управо могућност замене реалног Ћамиловог идентитета са фикционалном конструкцијом историјског, текстуалног идентитета турског султана, оно је што подрива стварносност личности као такве. У свету у коме је могуће заменити биће привидом, заменити га текстуалном конструкцијом, оваква нестабилност изазива дубоку егзистенцијалну кризу.

Додатни слој комплексности произилази из идеје да идентитет, поред тога што подлеже флукуацијама и обликује се услед различитих дискурзивних притисака, са друге стране и даље поседује референцијално значење које је готово немогуће помирити са његовом дискурзивном природом. У једном од парентетских ауторских коментара Андрић и директно додирује ово питање:



(Ja! – Тешка реч, која у очима оних пред којима је казана одређује наше место, кобно и непроменљиво, често далеко испред или иза оног што ми о себи знамо, изван наше воље и изнад наших снага. Страшна реч која нас, једном изговорена, заувек везује и поистовећује са свим оним што смо замислили и рекли и са чим никад нисмо ни помишљали да се поистоветимо, а у ствари смо, у себи, већ одавно једно.) (Андрић 1981: 99)

За питање симулације индикативно је да Андрић пише **о речи ја**, симболичкој репрезентацији тог „што смо замислили и рекли и са чим никад нисмо ни помишљали да се поистоветимо”. Избором да се о идентитету говори као о речи, а да се приликом артикулације њеног референцијалног значења говори неодређено, ствара се утисак да је могуће говорити о речи, али не и о ономе што реч означава, да је *ја* само симулакрум који се одвојио од свог референцијала и има свој живот у дискурсу, толико одвојен од значења да је оно неухватљиво и неодређено. Ова неодређеност у тексту може се видети из начина на који се говори приликом објашњења тог *ја*. Текст говори о речи *ја* као нечему што **нас** везује за све „**оно што смо замислили и рекли** и са чим никад нисмо ни помишљали да се поистоветимо, а у ствари смо, у себи, **већ одавно једно**”, не трудећи се да објасни шта је то *оно* и ко смо то *ми*. Избором да се *ја*, које је функција текста, одвоји од *нас* који смо део стварности и о себи знамо нешто, текст читаоцу сугерише да је идентитет подлеже законима симулације и да је одвојен од стварности, оне стварности у којој смо *ми*. Додатно, остављајући ту стварност неодређеном, и не трудећи да додатно артикулише шта је то „**оно што смо замислили**” (Андрић 1981: 99), Андрић читаоца суочава са расколом између стварног и означеног и са светом у коме је повезаност између речи *ја* и онога са чиме је субјект „већ одавно једно” постаје егзистенцијални проблем (алегоријски и представљено у Ћамиловој судбини).

Идентитет је тако смештен ван границе дискурса и, у бодријаровском кључу, *ја* представља симулакрум нечега што (више) нема референцијалност. Идентитет постоји искључиво ван стварности, искључиво у симболичкој мрежи и сазвучју различитих значења – онога што заједница одређује, онога што појединац осећа и (мисли да) зна о себи и нечега са чим „никад нисмо помишљали да се поистоветимо, а у ствари смо, у себи, већ одавно једно.” (Андрић 1981: 99)

Важно је приметити и да је питање идентитета као разлике између речи *ја* и онога што субјект зна и говори о себи уписано и у сам наративни поступак – изолујући овај део текста у парентезу, издвојивши га од интрадијегетичких приповедних токова, Андрић имплицитно подвлачи овај пасус, сугеришући читаоцу да се ради о кључу за тумачење *Прокле-*

*те авлије*. Директним обраћањем читаоцу, без приповедних посредника и маски приповедних перспектива, без ограничења у хоризонту сазнања ликова приповедача или других сличних наративних инстанци текста, чак издвојено у парентезу од главног приповедног тока свезнајућег приповедача, аутор ствара утисак истиноносног исказа који надилази фикционални тест, као да је било неопходно исказ овакве тежине издвојити из приче света Проклете авлије да би његово значење било *истиниистије*. О том кобном *ја* не може се рећи много осим да је реч и да је ван текста несазнатљиво, а да као део текста подлеже својој текстуалној природи – бива оивичено другим текстовима и тумачењима и, на крају, означава нешто са неухватљивом референцијалном вредношћу што живи само у контексту симулације.

Овако аутор директно указује на однос стварности и текста – стварност је неухватљива и неодређива ван текста, стварни идентитет субјекта је нешто што постоји „изван наше воље и изнад наших снага” (Андрић 1981: 99). Идентитет постоји само као функција текста који, у мрежи симболичких односа растуће комплексности, добија нове семантичке димензије, одвајајући се од референцијалности, обликован законима симулације.

У том смислу, симулација и симулакруми не само да учествују у обликовању Ћамиловог лика, већ представљају есенцијалне нити природе стварног у *Проклеtoj авлији*. Питање које се из овога намеће је да ли су симулакруми и симулација уписани у сваки текст сваки систем симболичке комуникације па су, самим тим, присутни и у Андрићевом тексту или су проблем двадесетовековног субјекта који је своју артикулацију првобитно добио у књижевним текстовима као што је *Проклета авлија*, а затим, тридесетак година касније добио и своју теоријску артикулацију.<sup>1</sup>

Међутим, симулакрум и симулација као интерпретативна парадигма та читање *Проклете авлије* не заустављају се на уопштеној сличности. У уводном делу поглавља о двојнику у *Симулакруму и симулацији* (Бодријар, 1991), Бодријар као да описује Ћамилову трагичну судбину.

Dvojnuk je bez sumnje, najstarija od svih proteza koje prate istoriju tela. Ali dvojnuk, zapravo, nije neka proteza: to je zamišljeni lik koji, kao duša, kao senka, kao slika u ogledalu, opseda subjekat kao njegovo drugo ja, koji čini da je on u isti mah on sam i da nikad na sebe ne liči, koji ga opseda kao neka potajna i uvek dozivana smrt. Međutim, ne uvek: kad se dvojnuk materijalizuje, kada postane vidljiv, on označava predstojeću smrt. A to znači da se imaginarna moć i bogatstvo dvojnika, ona u kojoj se odigrava stvarnost i u isti mah prisnost subjekta prema sebi samom (heimlich/unheimlich), temelje na njegovoj nematerijalnosti, na činjenici da on jeste i da ostaje fantazam. Svako može da sanja i mora da je celog života sanjao o nekom duplikatu ili nekom savršenom umno-

<sup>1</sup> *Проклета Авлија* је први пут објављена 1954, а *Симулакрум и Симулација* 1981.

ženju svog bića, ali to ima samo snagu sna i uništava se željom da se san silom prenese u stvarnost. (Bodrijar 1991: 99)

Готово је невероватно да Бодријар артикулише идеју о двојнику, о симулацији идентитета, на начин који се може читати као тумачење *Проклете авлије*. Тамил заиста поседује „друго ја” које заиста чини да је „он у исти мах он сам и да никада на себе не личи, опседа га као нека потајна и увек дозивана смрт”. Идентитет Џем-султана надвија се над Тамилом и постаје супститут за Тамила самог и управо у тренутку када Тамил то признаје и тако отелотвори своју фантазму, потпуно заменивши себе копијом себе за коју верује да је стварнија од њега самог, он мора умрети. И када се његова симулирана личност „силом пренесе у стварност” то је уништава и Тамил умире. Мало је вероватно да је ова подударност два текста случајна, а још мање да је Бодријар имао у виду *Проклету авлију* када је писао о симулакруму идентитета двојника. Оно што се чини много вероватнијим је да Бодријар и Андрић артикулишу исту проблематику нестабилне стварности, стварности у којој је немогуће одржати идентитет или стварности у којој је идентитет заправо продукт симулације и као такав, осуђен је на пропаст разарањем механизма симулације и уништењем самог симулакрума – у овом случају заменом могућег идентитета за немогући.

Поред бордијаровске концепције симулације која, са помало пессимистичним и фаталистичким тоном, гледа на питање релативизације значењских механизма у култури и институцијама друге половине двадесетог века, приликом испитивања улоге коју симулација игра у Тамиловој судбини може нам помоћи и Екова концепција хиперреалности, коју излаже у свом есеју *Travels to hyperreality*:

Ово је разлог за путовање у хиперреаланост, у потрагу за случајевима у којима Америчка имагинација захтева оригинал и, да би га добила, мора да ствара апсолутни лажњак.<sup>2</sup>

Иако Еко углавном говори критикујући кич и површност америчке културе средине седамдесетих година 20. века, принцип симулације је готово исти. Захтевајући прави идентитет, или просто неки њему прихватљив идентитет (оно са чиме је „већ одавно једно”, а што је неисказиво кроз његово *ја*), Андрићев јунак мора да прибегне фабриковању онога што Еко назива апсолутно лажним. Да би се уопште могло успоставити сопство, мора се кокетирати са лажним, што и јесте природа симулације и симбо-

<sup>2</sup> „This is the reason for this journey into hyperreality, in search of instances where the American imagination demands the real thing and, to attain it, must fabricate the absolute fake” (Eco 1986: 8).

личког екосистема који почива на законима симулације. Сукобљавање са светом испражњеним суштине производи потребу за симулацијом и то је оно о чему и Еко пише:

... манична потреба за Скоро Стварним појављује се само као неуротична реакција на вакуум сећања; Апсолутно Лажно је плод несрећне свести о садашњости лишене дубине.<sup>3</sup>

Управо посезање за историјом као скоро стварним, заправо супститутом стварног, проузрокована је Тамилловим суочењем са светом лишеним дубине. Управо се од тога „не да оздравити” – од немогућности постојања у свету у којем је садржина одвојена од означитеља који је представљају и који су једини начин да се оствари однос са том, изгубљеном, садржином. Празнина која услед симулације настаје, мора бити попуњена фикцијом, која је немоћна да се суочи са овим непремостивим вакуумом.

Фасцинантно је да и Еко и Бодријар пишу у оквиру другачије историјске, културолошке (и поетичке) парадигме од Андрића, али да, својим описивањем природе стварног, у потпуности резонирају са оним што Андрић антиципира својом наративном, фикционалном артикулацијом. Намеће се закључак да је то последица генералне егзистенцијалне позиције двадесетовековног субјекта, која је средини и на крају двадесетог века артикулисана на различите начине (наравно, као пример су дати и другачији типови текста – један је естетска творевина, а други у домену филозофског дискурса), али осећање празнине света је оно што је антиципирано у *Проклетој авлији* и што је, касније, уобличено кроз теоријски дискурс постмодерних филозофа.

Наравно, не може се занемарити да се Бодријар и Еко фокусирају на различите аспекте природе симулације од Андрића. Они се баве доменом потрошачке културе, кича и хиперпродукције и, иако Бодријар говори о симулакруму пре свега као моделу контроле савременог света, у коме опресивна свест изграђује надстварно диригујући симболичким знацима, а Андрић се превасходно бави индивидуалним идентитетом, разлика између ових текстова не произилази из суштински различитог виђења стварности и другачијег осећања света већ из природе и функције ових текстова као и поетичке разлике између књижевности средине 20. века и друштвене теорије постмодернизма, опседнуте односима моћи и системима власти. У

<sup>3</sup> ...the frantic desire for the Almost Real arises only as a neurotic reaction to the vacuum of memories; the Absolute Fake is offspring of the unhappy awareness of a present without depth. (Еко 1986: 30–31)

дубинској поставци проблема и код постмодерниста и код Андрића лежи проблем одустајања од стварности и кретања ка хиперстварном.

Наравно, проблем односа власти и симулације може се уочити и у Андрићевом делу. Пишући о односу симулакрума и власти, Бодријар предлаже експеримент у коме би неко симулирао злочин, говорећи о томе како би једино решење власти било да то симулирање доживи као озбиљно. Немогућност детектовања симулације је, према Бодријаровим речима, друга страна медаље на којој се налази немогућност успостављана стварног услед његове замене хиперстварним (Bodrijar 1991: 23). Другим речима, у систему који почива на симулацији, немогуће је раздвојити симулирано од несимулираног. Власт је тако принуђена да тумачи свет као да је увек стваран зато што би у супротном морала да се суочи са својом неспособношћу (и општом немогућношћу) разликовања стварног од нестварног, што само делегитимизује моћ власти. Поредак тако себе штити од делегитимизације „убризгавањем стварног и референцијалног свуда” (Bodrijar 1991: 26). Овај поступак је, у контексту *Проклете авлије*, уочљив у односу који представници власти имају према Ђамиловом лудилу. Измирски валија, као еманација власти, **мора** да тумачи Ђамилово интересовање за Џем-султана као субверзиван чин. Иследници у Проклетој авлији **морају** да Ђамила доживе као опасног и **морају** да тумаче његово интересовање за царску историју као подривање царске власти зато што, ако то не би урадили њихова моћ не би више имала покриће. Могућност да је опасност у домену симболичког и у домену нестварног не може постојати на радару власти која, као и свака власт, тежи да очува свој легитимитет и своју моћ, парадоксално, инсистирајући на порицању механизма симулације. Говорећи о овоме, Бодријар истиче да је једина стратегија власти да све схвата на најозбиљнији могући начин.

„То је svakako razlog što se on (поредак) uvek opredeljuje za stvarno. Kad je u neodmici, uvek mu je draža ta hipoteza (tako u vojsci više vole simulanta da smatraju pravim ludakom). Ali, to postaje sve teže, jer ako je praktično nemoguće izolovati proces simulacije već usled snage inercije stvarnog što nas okružuje, obrnuto je isto tako istinito (a sama je ta reverzibilnost deo konačne odluke simulacije i nemoći vlasti): to jest, *da je sada nemoguće izolovati i proces stvarnog i pružiti dokaz stvarnog...* (nadmstvarni događaji) izmiču kontroli poretka koji se može ostvarivati samo na stvarnom i racionalnom, na uzrocima i ciljevima, referencijalnog poretka koji može vladati samo nad referencijalnim, određene vlasti koja može vladati samo nad određenim svetom, **ali je nemoćna u pogledu tog beskrajnog ponavljanja simulacije, te bestežinske nebuloze koja više ne podleže zakonima gravitacije stvarnog, pri čemu se i sama vlast na kraju raspada u tom prostoru i pretvara u simulaciju vlasti...**

... Danas, kada je ugrožena simulacijom (opasnošću da nestane u igri znakova) vlast igra na stvarno... **na ponovno stvaranje veštačkih, društvenih, ekonomskih i političkih ciljeva. To je za nju pitanje života ili smrti...** (Bodrijar 1991:26, подвлачење је наше).

Ако би власт била спремна да на Ћамилову замену идентитета гледа као на нешто безопасно, она би аутоматски била спремна да призна да су замена идентитета за друго историјско или друго политичко ја могући, а, ако је тако нешто легитимно, зашто не би, истовремено, и реална моћ (или барем оно што власт жели да представи као реалну моћ) била подједнако промењива? Управо се кроз питање односа власти према симулацији може видети да је симулација коренит проблем унутар Андрићевог приповедног света. Управо је симулација та која лежи у сржи пропасти у контексту политичког бића као и у пропасти личног.

Осим тога, власт се и сама служи симулацијом када је то потребно, или, можда је боље рећи, симулација је толико присутна у самом ткању света да је немогуће избећи њено присуство у системима моћи.

*Sve je podjednako tačno. To je tajna jednog diskursa koji nije više samo dvosmislen, kao što mogu biti politički diskursi, nego izražava nemogućnost jedne određene pozicije vlasti, nemogućnost jednog određenog stava diskursa. A ta logika ne pripada nijednoj partiji. Ona prožima sve diskurse i mimo njihove volje... Pakao simulacije nije više pakao torture, nego suptilnog, zloćudnog, neuhvatljivog izvrtanja smisla... Svi referencijali mešaju svoje diskurse u jednoj cirkularnoj mebijusovoj kompulziji. (Bodrijar 1991: 22)*

Овде у први план, наравно, долази лик Карађоза, који представља оличење амалгама сукобљених дискурса. Приликом представљања овог лика, у тексту се инсистира на њему као једном аморфном конструкту. Симулирајући потребна понашања у различитим контекстима, у овом лику огледа се парадигматско продирање симулације у официјелни дискурс. Као представник власти, Карађоз замењује старог управника који је описан као много ближи дискурсу власти него што је то Латифага.

За старог управника, приповедач говори да је „тврђ и искусан старац” који је имао „класичан начин управљања. За њега је било главно да свет порока и безакоња у својој целини буде што јасније обележен и што боље одвојен од света реда и закона” (Андрић 1991: 26). Описујући старог управника, аутор поставља темеље за принцип владања утемељен на јасном поверењу у истинито у дискурсу. Као контраст овоме, Карађозов модел власти управо се ослања на симулацију, на неистину, на одвајање знакова од стварности и манипулацију односима знакова и стварности. У представљању овог лика кроз цео текст се инсистира на неочекиваном, необичном, двосмисленом и неухватљивом:

*Од самог почетка, Карађоз је радио изнутра. По том свом необичном начину рада он је био и много гори, тежи и опаснији и у извесном смислу, понекад бољи и човечнији од ранијих управника. Од бескрајног и неухватљивог преплитања тих супротности састојао се његов необични однос према Авлији... (Андрић 1981: 28–29)*

Карађоз се налази негде између и, без правог идентитета може да постане било ко, може да симулира онаквог управника какав је потребан у том тренутку и то је, управо, начин на који се симулакрум институционализује. Иако власт не може да се избори са симулацијом која је ван њеног дискурса, иронично, власт се сама донекле темељи на симулакруму и управо то потврђује њену фиктивност о којој Бодријар говори. Подједнако је нестварна као и симулакруми са којима не може да се суочи, а ипак се налази у позицији моћи, контролишући судбине појединаца који и сами не могу да се изборе са неопипљивом природом света.

Хаим је тако одличан пример за последице које власт и свет засновани на симулакруму могу имати по идентитет. Никома се не може веровати, пошто ничији идентитет није стваран, свако може бити шпијун, а власт заснована на симулацији само би изродила још више таквих идентитета. Хаим је тако заробљен у паклу непоузданости значења.

Занимљиво питање је због чега је Проклетој авлији био потребан баш овакав управник. Карађозов амалгам идентитета замењује дотадашњег управника, и тако се налази оптимално решење управљања *Проклетом авлијом*. Оваквим системом не може се управљати моделом заснованим на јасној мрежи симболичких и референцијалних односа већ је, потребна флуидност и усвајање природе симулације од стране власти. У том смислу, сама симулација постаје механизам за смену дискурзивних парадигми, омогућујући да се кроз различите односе знакова и стварности испита и пронађе оптимални модел (Делез 2000).

На крају, значај симулације и симулакрума у *Проклетој авлији* не зауставља се на питањима природе субјекта и природе власти, већ додирује и једну од главних Андрићевих тема – питање приче. У том смислу, да ли сама прича подлеже законима симулације и постаје супститут за оно о чему се говори, надилазећи сам свет и одвајајући се од референцијалног. Оваква поставка се може уочити кроз готово цео текст – у самом приповедном поступку, али и у статусу који прича и причање имају у оквиру вредносног система *Проклете авлије* као једна од главних тема дела, а и Андрићевог приповедног света уопште.

Да је симулакрум уткан у приповедни поступак, пре свега је видљиво у Андрићевој вештој игри смене приповедача у којој читаоцу садржај често предочава непоуздани приповедач или глас за који читалац не може да утврди да ли му се може веровати. Међутим, сви приповедачи *Проклете авлије* претендују на истину и читалац је принуђен да од њиховог текста гради оно за шта верује да је стварност (барем у домену фикционалног света *Проклете авлије*). Парадигматски пример за то било би приповедање о Ђамиловом ислеђивању. Приповедач нам говори како:

У том што је казивао (Хаим) било је додуше појединих нејасних и необјашњивих места, али зато су нека друга била испричана са таквим и толиким појединоштима као да их је својим очима гледао. Хаим је све знао, и видео и оно што се није могло видети. (Андрић 1981: 106).

Читалац се тако поставља у једну незгодну позицију где мора да прихвати супститут збивања (онога што се „стварно” догодило у фикционалном свету *Проклете авлије*) за оно што Хаим приповеда.

Ово, наравно није изолован случај оваквог приповедања. Чак се и у односу на ликове, не само у односу на читаоца, прича појављује као замена за стварност. Кад год ликови у дворишту цариградског затвора расправљају о женама или животу ван Авлије, прича неког од њих постаје валидан супститут стварности, прича постаје истина. Како им је спољашњи свет недоступан, једина стварност која је доступна је прича, фабрикована симболичка структура која имитира спољашњи свет. Референт се тако своди на симболичку структуру и постаје литераризован, неретко потпуно фабрикован (Заимове приповести) конструкт. Ако са овим повежемо идеју *Проклете авлије* као симбола за тамницу овоземаљске иманенције са овако посматраним мотивом причања, може се извести закључак да је свако причање заправо симулација стварности. Не може се доћи до референцијалне истине, већ је једино што нам остаје истина у тексту.

У овакву интерпретативну парадигму уклапа се и крај романа.

И ту је крај. Нема више ничег. Само гроб међу невидљивим фратарским гробовима, изгубљен попут пахуљице у високом снегу што се шири као океан и све претвара у хладну пустињу без имена и знака. Нема више ни приче ни причања. Као да нема ни света због ког вреди гледати, ходати и дисати. Нема Стамбола ни Проклете авлије. Нема ни младића из Смирне који је једном умро још пре смрти, онда кад је помислио да је, да би могао бити, несрећни султанов брат Џем... (Андрић 1981: 131)

Када нестане прича, нестаје и све што је она означавала. Као да је прича стварнија од онога на шта реферише. Прича тако представља кључни симулакрум на коме је изграђена цела слика стварности. Када она нестане, остаје само иманенција која се не може разумети, иманенција која надилази све и коју је прича покушала да замени.

Симулакрум у *Проклеtoj авлији* тако се протеже од изграђивања ликова (Ћамил, Хаим, Карађоз) преко природе моћи у овом фикционалном свету и, на крају до природе самог ткања света као приче која и сама представља један симулакрум и подлеже законима симулације.

Симулација се, тако, позиционира као концепт који достиже своју пуну теоријску артикулацију тек у периоду постмодернистичке критике и друштвене теорије, међутим који своје заметке пре тога налази у књи-



живном стваралаштву са средине двадесетог века. Андрић пише са дубоким разумевањем проблема стварности и на литераран начин обликује и антиципира оно што ће теорија убрзо истаћи као један од доминантних проблема савремене културе.

## ЛИТЕРАТУРА

- Андрић 1981: И. Андрић. *Проклета авлија*. Београд: Нолит
- Ђорђевић 2011: С. Ђорђевић. *О настајању Проклете авлије и генези Андрићевог књижевног стварања*. у Свеске Задужбине Иве Андрића бр. 28 (ур Палавестра П. и др.). Београд: Чигоја штампа стр. 183–227.
- Јауковић 2012: М. Јауковић. *Проблем идентитета у Проклетој авлији Иве Андрића у Наслеђе: часопис за књижевност, уметност и културу* год: 9, бр. 21.
- Јерков 1999: А. Јерков. *Неузречива мисао смрти и неименљиво у Проклетој авлији : мисао Андрићеве поетике у Свеске Задужбине Иве Андрића бр. 15 (ур Палавестра П. и др.). Београд: БИГЗ.*
- Минић 1976: В. Минић. *Поетика Проклете авлије*. Титоград: Побједа.
- Таргаља 1979: И. Таргаља. *Приповедачева естетика*. Београд: Нолит.
- Adorno 1979: T. W. Adorno. *Negativna dijalektika*. Beograd: BIGZ.
- Baudrillard 1983: J. Baudrillard. *In the Shadow of The Silent Majorities... Or The End of The Social and Other Essays*. New York: Semiotext(e), Inc.
- Bodrijar 1991: J. Bodrijar. *Simulakrum i simulacija*. Novi Sad: Svetovi.
- Borhes H. L. Pjer Menar, autor Don Kihota u Маšтарије. 2006. Beograd: Paideia.
- Delez 2000: Ž. Delez. *Platon i simulakrum* u Реč: часопис за књижевност и културу (ур. М. Марчећић), 58 : 4. str. 193–200.
- Eco 1986: U. Eco. *Travels to hyperreality in Faith in Fakes*. London: Secker & Warburg pg. 1–59.
- Lyotard 1984: J. F. Lyotard. *The postmodern condition*. Manchester: Manchester University Press.

Lazar I. Bojičić

SIMULACRUM AND HYPERREALITY IN THE NOVEL  
*DEVIL'S YARD*

Summary

This paper focuses on the importance of the concepts of simulacra, simulation and hyperreality in the context of the interpretation of *Devil's Yard*. Through the prism Baudrillard's concept of simulacra and simulation, in this paper we explore how the postmodern identity and reality crisis are reflected in Andrić's characters and their stories, immersed in a fictional world where the borders between the real and the fabricated become fluid.

We'll show how the ontological status of reality and the identity are undermined in Andrić's narrative and what the relationship between the simulation and power is. In the end, we'll show what role laws of simulation play in the conception of the story and narration as one of the central themes of Andrić's work.

**Keywords:** simulation, simulacrum, hyperreality, identity, *Devil's Yard*.

УДК 821.163.42-14 Милишић М.  
82.02(497.5 Дубровник)  
<https://doi.org/10.18485/godisnjak.2024.19.9>

**Бојана Д. Антонић\***  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет, докторанд

Оригинални научни рад  
Примљен: 16. 09. 2024.  
Прихваћен: 30. 10. 2024.

## ДУБРОВНИК КАО ИНТИМНИ ПРОСТОР У ЗБИРЦИ *ЗГРАД* МИЛАНА МИЛИШИЋА

Специфичан доживљај Дубровника који препознајемо у збирци *Зград* Милана Милишића посматраћемо у односу на вишевековну традицију представљања Дубровника, градску архитектуру, Милишићеве узоре у песничком моделовању Града и релевантне ванлитерарне околности. Од посебног значаја издвојиће се питања идентитета песника и Града, интимних и географских граница простора и агон између песника и Града који иницира употребу одређених песничких средстава. Разматрајући шире Милишићев песнички и есејистички опус, настојаћемо да утврдимо зашто се Дубровник издваја као повлашћени интимни поетички простор у збирци *Зград*.

**Кључне речи:** Милан Милишић, *Зград*, Дубровник, идентитет, границе, поетички простори.

Готово је немогуће говорити о Милану Милишићу, а не говорити о Дубровнику, месту песниковог рођења и трагичне погибије. У поезији и разнородним текстовима, објављеним за живота и постхумно, Милишић је родном граду прилазио избегавајући општа места, спреман да се ухвати у коштац са слојевитом градском збиљом, надилазећи притом уобичајене оквири простора и значења. Дубровник, непрестано загладан у сопствену повест, у вечитој сенци некадашњег моћног града-републике, некада најзначајнијег трговачког центра источног Јадрана, Милану

---

\*bojanaantonc136@gmail.com

Милишићу представљао је посебан књижевни изазов. Песник, Дубровчанин, у вечитом је агону са родним Градом<sup>1</sup>, у ком се „[...] ne može živjeti u svom vremenu; isključivo u njegovom vremenu. Preciznije, u njegovom bezvremenu.” (Milišić, 2007: 161).

Град као магнат који суверено влада представом времена и простора налази се у посебној позицији моћи, што потврђују и разматрања о структури и функцији градова од давнина. Прве урбане заједнице почивале су, пре свега, на монополу моћи, где се град манифестује као „[...]posebna posuda za uskladištenje i prenošenje poruka” (Mamford, 2011: 105), претварајући идеје у заједничке навике и обичаје, а личне изборе и намере у урбане структуре (Исто: 121). Градска архитектура својеврсни је манифест који симболички упућује на принципе и идеје, важне у одређеном времену на одређеном поднебљу, па пишући о историји градова, Пол Бланкар доводи у везу филозофске и политичке идеје са архитектуром града, издвајајући неколико принципа/структура које описују поменути однос.

Од првих градских насеобина па све до 19. века, геометријска структура града одражавала је суштину представе о њему, која је вековима упућивала на кључне појмове структуре моћи у граду, као што су: хијерархијска условљеност, религијско-политичка уверења, трговачки центар, материјализација моћи Бога/владара и сл. Захваљујући убрзаној индустријализацији у 19. веку простор града се мења, а архитектура прилагођава новим захтевима за изградњом фабрика и смештаја за раднике, те је геометријски принцип замењен тзв. термодинамичким принципом. Напослетку, по Бланкару, у савременом добу дошло је до појаве архитектуре које одликују децентрализација, детериторијализација и симулација као одраз идеја и уверења савременог света. (в. Blankar, 2005).

Одолевајући изазовима модерног времена, Дубровник је вековима остао веран „преиндустријској архитектури”, а да она представља одраз одређених идеја и убеђења видљиво је када покушамо да сагледамо Дубровник у новијим временима.

У нову еру, која симболично представља почетак краја славне републике, Дубровник улази 1667. године, када је погођен страшним земљотресом претрпео озбиљне губитке од којих се никада није у потпуности опоравио. Не могавши да се ослободи баласта прошлости, нови барокни Дубровник гради се према готово идентичном плану града какав је био пре земљотреса. Стјепан Градић, опат и дипломата при Светој сто-

<sup>1</sup> Како у књижевним, тако и у осталим разноврсним текстовима који се односе на Дубровник, реч „Град”, писана великим почетним словом, јавља се као синоним за Дубровник, па је и у овом раду користимо у истом значењу.

лици, имао је визију радикалне урбанистичке трансформације Града, но, он остаје тек фрагментарно трансформисан изван свог средњовековног фортификационог обруча (Horvat-Levaj, 2013: 343).

Град се вековима, несвакидашње, садашњости представља негирајући је. Херман Бор, посетивши Дубровник, за њега каже: „*Čudnovato je to ovdje; nema sadašnjosti! [...] Posvuda se ističe: 'Bilo jednom!' A u ljudima silno vri: 'Opet će jednom biti!' Ovdje žive u sjećanju i očekivanju. Od jučer na sutra. A danas nemaju. Mrtav grad, s nerođenim gradom u utrobi.*” (Према: Ivanković, 2008: 86). Дубровник је постао чудовишни анахронизам након потреса, трагички јунак који одбија да одигра крај представе, или, како Милишић језгровито износи: „*Potres je bio tragičan kraj jednog sjajnog Dubrovnika; poslije potresa počinje sjajan kraj jednog tragičnog Dubrovnika – od tada vapi za onim što je bio.*” (Milišić, 2007: 162)

Време у којем се Град зауставио почетна је тачка из које Милишић пева. Временске портале Милишић отвара на два начина, будући да се у његовом песништву начелно и разликују два тока – медитативни ток, окренут ефемерним, флуидним стањима, преплављен чулним утисцима, и друштвено-полемички ток, усмерен на критику друштвених актуелности и на случајеве са социјалне маргине. Посматрањем колектива и Града у временској перспективи којој се опиру и уписивањем чулних импресија и унутрашњег тока мисли у интимну повест Града (коју Град не признаје за релевантан чинилац свог идентитета), песник Град преводи ван граница времена из којих је спреман да искорачи. Овакав однос простора и времена покреће суштинска питања о статусу Града: могућности идентификације са њим у садашњем тренутку, питање припадности и граница Града, као и интерпретације његовог културноисторијског наслеђа. Укратко, покреће се питање о значењу Града у времену.

### Песник у граду

Збирка *Зград* већ у самом наслову садржи кључну реч повлашћеног поетичког простора – град, која је, писана великим почетним словом, уобичајени синоним за Дубровник. О позицији Града у Милишићевом песништву сведочи његов напор да му приступи без повлашћене тачке гледишта, искушавајући различите стилске и тематске регистре. Тако је исте године када је објављен *Зград* објављена и песничка збирка *Живјела наша удовица*, где се насупрот неоимпресионистичком лирском ја из *Зграда* јавља лирско ја повишене друштвено-критичке свести (Коруновић, 2019: 151), утичући битно на представу Града. Град је, дакле, дат као етерични,

интимни и флуидни простор у *Зграду* насупрот иронијској дистанци и урбаној ентропији коју доноси *Живјела наша удовица*.

Парадоксално, број књига потписаних Милишићевим именом постхумно објављених већи је од оних које је песник објавио за живота (в. Аврамовић, 2019: 71–95), но и у овим песмама, есејима и записима (*Мртво звоно, Стварање Дубровника, Дубровачка зрцала, Унутрашње ствари*) откривамо Дубровник као повлашћен простор поетике који, иако испричан на различите начине, јединство открива у непристајању на веровање у општа места. Отуда и целовитост у Милишићевом стваралаштву не треба тражити у смисаоном плану колико у структури песничке перцепције која није ограничена доминацијом неких чула већ тежи синтетичности, исцрпљујући различите модусе збиље (Рејакović, 1992: 57). Милишићев Дубровник иницијално се представља у збирци *Зград*, која припада раној фази песничког стваралаштва, показујући препознатљив отклон од неприпадајуће збиље и преиспитивање граница које Град држи за ултимативни оквир свог идентитета.

Но, књижевно моделовање Града конституише се вековима раније у богатој дубровачкој књижевној традицији у коју се Милишић својим делом уписује. Издавајање појединих имена из ове традиције значајно је за разумевање поетике простора и статуса књижевника у њему. Омаж двојци класика – Мавру Ветрановићу и Марину Држићу – проговара, између осталог, и о формативним начелима у Милишићевом односу према Граду.

Мавро Ветрановић, представник хришћанске ренесансе, бенедиктинац, усамљеник који се у једном моменту повлачи на оток Свети Андрија, где је уједно и његов једини становник, критици друштва и Града прилази „издалека”, из позиције усамљеног аскете посвећеног вери. Марин Држић, луцидни дубровачки комедиограф, критику производи из саме масе, галерије својих ликова који представљају аутентично сведочанство о наравима, схватањима, духу и расположењу Дубровчана.

Са незгодом бити Дубровчанин Држић се суочава на самом почетку свог књижевног бављења, када је приликом извођења драме *Тирена* оптужен да је плагирао дело Мавра Ветрановића. Правдољубиви Ветрановић тада стаје у одбрану младог Држића истичући његов оригинални таленат у *Пјесанци Марину Држићу у помоћ* (в. Вогишић, 1976: 215–241). Разумевање Држићеве позиције произлази у Ветрановићевом случају и из тога што је репресивни дубровачки систем сам искусио на болан начин, када је због несугласица око реформе самостана на Мљету без допуштења отишао у Италију, због чега га је дубровачка влада прогнала, те је тај статус имао наредних неколико година док није помилован (Бојовић, 1994:

11). Држићево је пак интимно незадовољство властелом довело до тога да живот заврши као завереник и бунтовник, када боравећи у Фиренци пише уротничка писма тосканском кнезу молећи га за војну помоћ која би оборила аристократску власт у Дубровнику (в. Rafolt, 2016: 27-53). У оба случаја аутсајдерску позицију посведочују литерарни и ванлитерарни елементи, те не чуди што су ове странице из Старог Дубровника привукле Милишићеву пажњу, с обзиром на то да је и сам, вековима касније, жртва суштински непромењеног односа између инстанци моћи и појединца, поретка који кажњава идеолошке неистомишљенике.

Написавши текст „Живот за слободу”, у коме евоцира сећање на невиног суграђанина кога су након рата стрељали партизани, Милишић је јавно проказан као нападач на тековине револуције, да би потом био проглашен кривим и на суду. Цензура слободе говора тада је живо обело-дањена пошто власти распуштају уредништво *Лауса*, часописа у ком је Милишић објавио овај и многе друге текстове, под оптужбом да допуштају објављивање памфлета који руше углед револуционарном наслеђу. У овој прилици Милишић призива свога претходника Држића, оживљавајући лик његовог литерарног јунака Помета у „Поетовом писму Лаусу”, у ком се иронијски осврће на интелектуалну климу свог доба, подражавајући језик и стил Марина Држића. Фигура литерарног Помета пружила је Милишићу извесни степен еластичности неопходне у разрачунавању са властима, те су му као алиби пред идеолошким цензорима добро дошле Пометова непредвидивост, неухватљивост и образаина незобљивости као могућност да обзнани слободну реч (Петаквић, 2019: 55).

За Милишића је Држић свест Града, фигура резонера који је у стању да најпрецизније артикулише комплексан систем односа у граду. Не чуди отуда зашто у песми „Када је Бог стварао Дубровник” управо Држића поставља за консултанта и равноправног саговорника Богу, сходно томе, позиционирајући га и на прикладну иронијску и интелектуалну дистанцу која га дели од колектива, што одговара поменутој друштвено-полемичкој позицији када је реч о односу песника према Граду. Типске појаве и карактери као производи дубровачке збиље које Држић оживљава на сцени предмет су Милишићевог дубљег разматрања, те пишући о „фенгању” (специфичној врсти лагања) за репрезенте узима јунаке из Држићевог *Дунда Мароја*, Попиву и Помета, посматрајући „[...]књижевност као метајезик стварности.” (Петаквић, 2019: 49) Постављајући ове јунаке као антипode, он ће идеју даље развијати у песми „Попивина”, где настоји демаскирати Помета као појединца који успех у друштву придобија захваљујући различитим видовима манипулације.

Држић и Ветрановић као резонери симболички представљају две позиције у односу на Град. Држић-узор имплицира неспутаност говора, полемичку живост и друштвену инволвираност у збиљу коју представља. Ветрановић-узор позиција је критичара усамљеника који са изолованог отока критикује дубровачки морал („Ремета”). Држић критику упућује „из масе” док је Ветрановић упућује из изолације. Држићева драма намењена је сценском извођењу унутар Града док Ветрановићева песма поглед на Град пружа из простора смештеност изван њега.

Милишића са Ветрановићем повезује оток као посебно место контемплације, будући да је Ветрановић свој век провео у самостанима по околним дубровачким отоцима, који су вековима касније добили повлашћено место и у Милишићевом делу, о чему сведочи и потреба да се постхумно објаве *Отоци*, збирка песникових путописних огледа. За Милишића оток није место које негује изолацију већ тачка помоћу које се повећава инволвираност у свет (Zima, 2016: 139). Оток се по природи своје структуре показује као простор нарочите духовности који нас дубље приближава метафизичком: „Тај осјећај karantina u nekom sunčanom velu, ta ovisnost o prirodi s jedne i ljudskom naporu s druge strane gradi duhovne zidine otoka. Što dalje od kopna, otok je bliži Bogu.” (Milišić, 2008: 28) За Милишића, Дубровник је шири од утврђених градских зидина, обухватајући околна дубровачка оточја која се у *Зграду* појављују у неким од његових најуспелијих песама, као што су: „Ластово”, „На Глоријету изнад Вициног Врта”, „Марија у Пакљени”.

Њој припада и „Спомен на Мавра”, у којем Ветрановића „преводи” у контекст садашњице као песничку фигуру читану у кључу актуелне поетике. Крећући се песниковим стопама кроз бенедиктинске самостане у којима је Ветрановић провео добар део живота, у ванлитератни контекст уписује кодове специфичне за песниково дело, призивајући у том прожимању литераног и ванлитерарног јављање самог Ветрановића. У песми се јављају мотиви из Ветрановићеве прве „Ремете”, настале у оточкој изолацији. Ветрановићевог ремету (пустињака) откривамо помоћу препознатљивих мотива: шпиље – скровишта на изолованом отоку, и голубице (грлице) – бића са којим се идентификује у изолацији. Но, атмосфера је у „Спомену на Мавра” прочишћена од ламентације и патоса „Ремете” и тиме сведена на простор чистог песничког промишљања. У том се кључу проблематизује однос песничке речи и простора:

(Kakvog smisla ima više izdvajati pojedine riječi a čitavo kopno prepuštati njegovu nadimanju?) (Milišić, 2016: 201)



Један од проблема јесте неукротивост простора пред језиком поезије. Ветрановићева „Ремета” у том погледу је занимљива јер осведочује немоћ лирског субјекта пред дивљим, неукротивим пределом, који је стога простор покорје вишој сили. Ветрановић-узор се тако указује као манифестација песничке самосвести у Милишићевом *Зграду* који је усмерен на „језик простора”.

Закупљен промишљањем о пропасти славне републике, Милишићу близак постаје Лујо Војновић који овом догађају посвећује капитално дело *Пад Дубровника*. Војновићеви импресионистички пасажии из *Дубровачких елегија*, песничког дела посвећеног палој републици, Милишићу су и стилски могли бити блиски јер је као аутор припадао оном провизорном стваралачком кругу који је 70-их и 80-их година прошлога века дискретније од експерименталних песника најавио промене у обликовању лирског субјекта, ревитализујући импресионистички лирски имплус наше модерне (Коруновић, 2019: 143).

Милишићево читање Војновићевих *Дубровачких елегија* откриће нам доста о Милишићу као песнику града Дубровника. У *Дубровачким елегијама* много је познатих дубровачких амблема, као што су Двор, Минчета, Ловријенац и сл, но Милишић бира да пише о Бјелилу, најмање познатом од свих побројаних. Наиме, Бјелило је место за које је потребна фуснота, будући да је у питању приватни врт на Средњем коналу, недалеко али изван градских зидина. Вредност ове песме Милишић препознаје у митском које надилази политичке циљеве и личне реминисценције, већ се открива у универзалности, хетерогености и хармонији, а поједина Милишићева запажања о Војновићевој песми „На Бјелилу” готово се дословно могу преузети за његову збирку *Зград*. Недовољно познат топоним кореспондира са Милишићевим одабиром места која представљају Дубровник у *Зграду*, као што су: безимене улице, опустели Горњи Коно, Данче, али надасве доживљај простора који није представљен најпрепознатљивијим дубровачким амблемима. Дубровник је код Милишића и метонимија за Медитеран, далеко отворенији изван утврђења Старог Града, откривен у рубним градским пределима и околним отоцима. Милишић је, као што сам примећује за Војновићеву поезију, важност давао местима по „[...] njihovoj sposobnosti da 'зраче' или podobnosti njihovoj за преобраћај којим их дирнута свјест преводи из физичности у спиритуално.” (Милишић, 2007: 172) Комплекс набијен различитим импулсима у чудесном суживоту, за Милишића је Град, као и за Луја „[...] smješa mjesta sa najrazličitijim nabojem, zapravo sa specifičnim nabojem svakoga lokaliteta. I kao što se mirisi iz različitih prostora miješaju u njegovom unutrašnjem čulu, tako је i ljudski

fenomen grada smješa raznostranih elemenata koji se u toj pjesničkoj sinesteziji samo podrazumijevaju.” (Исто: 171) Отуда, песнику се Град указује као доживљени простор, неретко прочишћен од историје, те колико се Град опире представљању изван сопствене повести, утолико више Милишић настоји да Град у *Зграду* представи изван ње.

### Доживљени простори

Милишић воли Град на начин на који Град не воли себе, јер за Милишића значај простора еквивалентан је интензитету интимних доживљаја који покреће, а не историјском наративу који осликава значај Дубровника. Ово представља и директно опирање меркантилистичком духу Града, који је уједно једини *modus vivendi* признат у дубровачкој садашњости. У Дубровнику, фабрици окренутој прометној вредности, Милишић сваком уметничком деловању предвиђа двоструке шансе за неуспех (Исто: 79). Но, ипак он успева да преведе Град у садашњост на другачији начин – уводећи га у јединственост тренутка за који га лични доживљај веже, где је постојање изван времена које је Град одабрао неминовно. У збирци *Зград* песник успева да „разотуђи” свет од себе самога, успостављајући са њиме непосредни однос (Lukić, 1985: 122), окренувши се лиминалним просторно-временским позицијама као својеврсном отклону од кохезивних идеолошких тема и заједнице, метонимијски сугерисане представом града (Коруновић, 2019: 150).

Град представља *spiritus loci* интимнога, изван бинарних одређења, где повлашћени песнички простори постају рубни предели. „Улица која ће носити моје име” у том је смислу од програмског значаја. У повлашћеном простору не откривају се знаменитости које као такве колективу шаљу одређену поруку. Неосветљена, стрма улица, још увек је неоткривен простор у који колектив може да упише своју поруку, нечитку и интимну, остављајући непомућеном етеричну атмосферу коју је затекао. Такав простор поетички је репрезент Милишићевог *Зграда*, у којем маргина постаје средиште, а интимно односи превласт над јавним. Основни принцип мере повлашћености простора у овој, као и у другим Милишићевим песмама, садржан је у мери у којој га апсорбује песнички доживљај.

У песми „На Глоријету, изнад Вициног врта” Врт Вице Стјеповића Счочибухе, заштићени споменик културе на Шипану који потиче из 16. века, простор је који је у песми „очишћен” од историје, смештен у тренутак откровења ефемерног, чуда свакодневице које оживљава у игри светлости на поломљеном венецијанском стаклу. Милишић настоји „очистити”

простор песмом, погледати изван руба свакодневног, не повредивши то чудо свакодневног (Вошњак, 2011: 24–25). Преламање светлости на стаклу, свеприсутна обичност, добија у Милишићевој песми статус откровења. Простор који одбија кретање кроз време у Милишићевој поезији уводи се у садашњост изненадним погледом на наизглед посве обичне ствари.

Тренутак је тако врхунски арбитар који одређује значај простора, као и тачке гледишта о којима песник пише у антологијском тексту „Погледај, Дубровник!“ , где ограниченом броју начина да се Дубровник не види Милишић супротставља безброј начина да се Дубровник види, па напослетку песник пред Градом стоји „[...] zapanjen, kao putnik došao izdaleka i slučajno tu zatečen jasnošću iskaza.” (Milišić, 2008: 44) Чудесно обнављање првог сусрета са познатим пределом је могуће зато што му се пружа могућност да на другачији начин о себи „проговори”, чак и када је у питању тзв. зјапез, како Милишић назива „[...] prostor između logičkih baština Dubrovnika i nas ovakvih.” (Исто:142)

Дубровачки „зјапез” открива нам у „Горњем Кону”, посвећеном истоименом месту подно Срђа, у којем је простор, безмало напуштен и апатичан, подређен некаквој сили аутоматизма која њиме суверено влада. Детаљи из свакодневице, представљени са фотографске дистанце, посредују помињани дубровачки *circulus vitiosus* – одбијање да се искорачи из времена. Међутим, заведена рутина на Горњем Кону уздрмана је у последњим стиховима, који као да слуте неминовност промена, барем и деликатних, какво је оглашавање мора:

Kroz praznu triforu  
Pûste se nebo i Srđ  
Dole, u slavnoj desni hridi  
Strći zub Lovrijenca  
A starački rs zimskog mora  
Oduzima glas šutnji. (Milišić, 2016: 143)

Сличан поступак препознајемо и у „Ластову”, где је острвском сплину супротстављен тренутак изненадног открића. Изолованост лирског субјекта прекида појава ластавице, срушивши (пред)убеђење о пустоши простора. Могућност оваквог обрта од поетичког је значаја јер побуђује осећање „чистог језика”, који чак укида потребу да о себи остави писани траг:

U polje me za mazgom  
Skala vodi njeki  
Jezik čist

Penklama dimnjaka  
 Nestaje tinte pod  
 Dokumentom neba. (Isto: 185)

Интимно откриће престаје да постоји у језику као колективном скупу знакова који би могао да до краја артикулише овакво искуство. „Ластово” тако открива песнички метод – од надахнућа до језика – начин настанка схеме препознатљиве и у осталим песмама *Зграда*, где познати простор не носи вредност по себи колико по могућности да интегрише тренутке интензивног доживљаја, који су у стању да нам са маргине прикажу један нови, недовољно истражени Дубровник.

Тако се упркос познатим дубровачким знаменитостима као повлашћени простор контемплације издваја морски гребен Секањ. У песми „Секањ, ноћно море” описано је готово ритуално сједињавање са простором које води у посебно контемплативно стање, омогућавајући (у Милишићевој поезији нарочито значајан) увид у супстанцијалну хетерогеност. На месту где се мешају мора, леђима у води, погледом упртим у звезде, медијум може осетити јединствен осећај помешане издвојености са припадношћу. Но, тај осећај није ексклузивно право једног медијума већ колектива, јер како откривамо на почетку песме, у овом положају не налази се „ја” него „ми”. Повлашћеност простора очитује се у томе што производи јединствени ефекат на све као *genius loci* интимнога и колективнога.

Посебни простори контемплације су и сакрална места, која у складу са песниковом поетиком простора значењем надилазе поље очекиваних асоцијација. Символи који изворно припадају религијском спектру „прочишћени” су од догме у оној мери у којој је простор „прочишћен” од историје. Отклоном од званичног, церемонијалног приступа, отвара се пут интимног сусрета са сакралним простором/ликом.

Повлашћени статус лика у простору у *Зграду* има Девица Марија која се, ослобођена од сакралне атрибуције (девица, богомајка, светица), приказује у универзалнијим, есенцијалним облицима, постајући динамички покретач промишљања о категоријама као што су традиција и лепота. Као што се доживљај јавља испред конкретних социокултурних одлика простора у времену, тако се и овде лик јавља као једини пејзаж конкретног, постојећег простора. Простор тако добија на важности захваљујући значају лика којег може призвати асоцијативно.

У песми „Пут од Крижа 2.” поставља се питање шта представља име Марија као *nomina sacra* при перпетуалном преношењу овога имена на различите жене кроз вековну традицију. Простор у овој песми није случајно изабран с обзиром на то да се у Дубровнику сваке године традиционално

одржава пред Ускрс обилазак Крижа, изграђеног 1900. године на брду Срђ. Традиционално одржавање неког догађаја побудиће мисли о суштинском разумевању традиције од стране њених настављача. Парадокс традиције сагледава се кроз аутоматизам понављања (кроз каталог ликова који носе име Марија) који, лишен изворности, онога што представља Богородица Марија по којој генерације различитих жена носе име, акумулира „вишкова значења”. Но, преношење Маријиног имена без разумевања његовог примарног значења није повод за цинизам или жаљење већ прихватање неминовности протока времена и нових значења које оно уписује, што примећујемо посматрајући први и завршни стих песме који, дати као варијанте у којима распоред речи мења значење стиха, имплицирају значај и најделикатнијих измена. Почетни стих песме гласи: „Твоје је име овдје Марија” (Исто, 144), иза кога следи каталог лица и појава који су тако именовани, док завршни стих: „Марија овдје је твоје име” (Исто, 144) указује на непобитност оваквог трајања и припадања у времену, али, с обзиром на претходно изнето, и на то како трајање не подразумева заштиту од уписивања нових значења у оно што траје. Увиђање неминовности уношења „вишкова значења” у токове традиције приближава песникову борбу са Градом у којој одбија да комуницира са наметнутим кругом симбола који се подразумевају као препознатљиви чиниоци идентитета Града.

Песник не полаже много вере у видљиве структуре које би изнедриле некакав кохерентан систем значења који представља Град. Отуда простор може „значити” и лепотом лика који за њега везује, као што је случај у „Марији из Пакљене”, где подобно Светом писму у коме се лику приписује место из којег потиче, песник место „рођења” ове Марије смешта у Пакљену, село на Шипану. Одредиште симбола не одређује запис из свете књиге него могућност да се мултиплицира на местима на којима се доживи/разуме, или фигуративно, поново роди. Девицу рођену у Пакљени конституише самодовољна лепота због које други атрибути постају сувишни. Одбацивање описа као могућности за приближавање Маријине лепоте читаоцу имплицира да се спознавање ове лепоте одиграва као дубоко интимно искуство, узевши у обзир и једноставно ословљавање са „Марија”, како је лирски субјект апострофира у песми. Такође, сугерише и то да је реч о једној сасвим посебној Марији, јер опис који циљано изостаје онемогућава да је повежемо са типском представом богомајке, те о њој сазнајемо да је ”odviše lijera za svoj posao” (Исто, 187) и да се налази у Пакљени, па изузетност њене појаве највише одређује простор, јер је он и најконкретнија одредница у овој песми.

Сличан поступак пронаћи ћемо и у песми „Мадона на Данчама”, где се као и у претходној песми изузетност лика Девице Марије повезује са

простором. Но, у овом случају место настанка се може схватити дословно, будући да се односи на триптих Николе Божидаревића, ренесансног дубровачког сликара, на ком је представљена Деваци Марија, а који је осликан у цркви Свете Марије, смештеној на дубровачкој плажи Данче. Иако оквирено простором, Божидаревићево дело му се опире, измичући читавом скупу очекиваних асоцијација. Богомајка се у улози која се од ње очекује понаша неодлучно, лице јој је детиње „нарисано” па делује као да једва задржава дете у свом скуту. Такав лик успева да потисне стабилност простора који га задржава у корист сублиминалног оглашавања. Настанак сликарског дела стога не представља извесност сналажења у простору ни по себе ни по уметника:

Šutke Božidarević  
Slaže posljednje boje

Drhteći pred tvojim obličjem svunoć  
Zaustavljajući vonj plaha tijela  
Okruženi dalekom zemljom i jedva  
Razabireš što ti se događa prvi put. (Исто: 416)

Потискивање простора истовремено је и узурпирање његових граница, које за циљ имају да недвосмислено укажу на идентитет и значај простора, отуда да бисмо заиста корачали Милишићевим Градом у наставку рада сагледаћемо како функционишу његове границе.

## Границе

Граница се јавља као предуслов за претпоставку било каквог односа, постајући оруђе свакодневне мисаоне оријентације, која служећи се њоме уводи питање појма идентитета и неидентитета. Граница је искључиво односни појам подразумевајући носиоца мислеће интенције где, будући да идентитет не може бити унапред задат, служи да га конституише. Прелажење граница се стога јавља као предуслов конституисања тог односа (Копривица, 2009: 171–173).

Постављајући се строго спрам времена у које не жели да искорачи, Град се представља у одређеним ограничењима. Неспоразум о времену коме песник и Град припадају проблематизује питање границе које неизоставно повлачи питање припадности простору који обележава. С обзиром на то да је присуство границе нужно како бисмо некога уопште могли именовати као странца (Zanini, 2002: 62), границе које се назире, а ипак се опире јасном подвлачењу на одређеном простору, уносе посебну конфузију

при опредељењу за улоге домаћина или странаца, као што је то случај код Милишића. Припадност изискује апсолут, јер чак и комбинацијом ова два израза, нпр. „домаћи странац”, нећемо добити значење које имплицира нешто више осим аутсајдерске позиције у простору. Успостављање граница подразумева компромис који песник са Градом не успева начинити, будући да се Град поставља као доминантна структура која није спремна на преговоре са неистомишљеницима, или како Милишић примећује: „[...]oni još ne znaju da od Dubrovnika, kao od Tolstoja ili nuklearne fizike, mogu uzeti samo onoliko koliko im pripada.” (Milišić, 2007: 79)

Милишић тражи пукотину на заједничком тлу која би му омогућила да буде истовремено у Дубровнику и изван њега, уписујући у заједнички простор личну повест која му као таква истовремено припада и не припада.

Лиминални простор, *locus amoenus Зграда*, као савршена позиција Милишићевог песничког субјекта најочигледније се издваја у песми „Међу вратима од града”. Улазак у Град подразумева улажење у неку од типских улога старога Дубровника (војник, госпар, кмет, комедијаш, слуга) али и типских идеолошких позиција (нападач/бранитељ). Непростајање на одређеност изискује потрагу за лиминалним простором остављајући трагаоца у „немогућем” положају – истовременом постојању изнутра и изван именованог простора. Непростајање на границе предуслов је за настанак ничије земље, у којој неспоразум неприкосновено влада, али уједно представља и место наде, откуда можемо почети да тражимо решење (Zanini, 2002: 27). Та мала пукотина у простору коју откривамо међу вратима од града, комадић ничије земље, стога није безразложно простор који се жели заузети јер је једини начин предаха од Града, који не би значио и одустајање од њега.

Но, улазак у Град сам по себи не значи напуштање лиминалне позиције, јер је и сама унутрашњост представљена као простор узурпираних граница. У дубровачкој збиљи непризнату границу Милишић назива цртом, упућујући на фразу „подвућу црту”, сликовиту алузију на стварање граница, коначности. Та непризната црта тековина је времена након потреса које је од тог доба у спору са простором. У збирци *Зград* и књизи *Унутрашње ствари* наилазимо на „Црту”, у првом случају песму, у другом запис, који због огромне сличности функционишу као варијанте. У оба случаја је реч о истрошеном граду и у оба случаја се цинично примећује да нема потреса који би га могао вратити у збиљу. Трагично, видевши потрес као једину извесност промена у Граду, поводом тога Милишић пише: „Zemljotresi su , možda više nego išta drugo, naša kulturna baština.” (Milišić, 2007: 80). Граница се у „Црти” успоставља увиђањем ограничења

– чињенице да више ни потрес не представља катарзу и прилику да се крене испочетка. Црта добија статус историјског артефакта, знаменитости, мере времена, а песничко двоумљење поводом могућности да црту, односно, границу можемо јасно уочити основна је разлика између песме и записа. С тим у вези предност поводом интерпретације границе треба дати песми, будући да је запис објављен постхумно па не представља крајњи израз ауторове воље. У песми је црта срасла са околином до те мере да ју је немогуће пратити, док у запису стоји коментар да ју је с мало предности могуће пратити. У песми се отуда укида могућност решавања граница у пољу физичких манифестација, будући да је граница све време у вези са комплекснијим промишљањима о простору. Ово одустајање од поједностављења у вези са проблемом граница јасно је када се узме у обзир да се граница конкретно исписује у моменту када се покаже неко неразумеваше (Zanini, 2002: 87). Отуда оставити границу невидљивом дискретан је гест који означава неодустајање од Града, које се иницијално показује и у самом давању простора Граду унутар збирке.

У „Резу” упознајемо боље неодређеност граница унутар Града представљених кроз светлосне појаве, где игра сенки имплицира паралелно постојање двају градова на дневној светлости, тј. у подручју када се Град представља посетиоцу. Укидање дневне светлости онемогућава настављање овакве игре и то упућује на илузорност избора, али не и на одустајање од игре, јер је црта која дели два града свакако имагинарна. Но, иако граница није осведочена као постојећи знак то не умањује опасност коју са собом носи прелажење границе:

Stojim na zamišljenoj crti koja će, s prve  
 Odijelit zidove ozarene i umidne  
 Smiješat sljez i vapno, posjeć mi trup  
 Vacit dugu sjenku torza nauznak. (Milišič, 2016: 138)

Једини начин да се избегне дезинтеграција субјекта јесте у непрестаном прелажењу граница, са једне стране на другу, где задржава статус ничијег поданика. Такво одређење спрам простора полази од свести да граница свеједнако измиче, а њена непостојаност оставља наду за другачији Град, барем у оквирима песме. Тако се Град који се опире кораку савременог посетиоца може откривати у потпуности једино интуитивно, осећањем граница које оку нису видљиве али су присутне као знак присутног спора Града са временом. Нејасност граница отуда оставља могућност Граду да се шири и живи изван сопствених очекивања и оквира које је себи наметнуо.



## Urbi et orbi

Интимни доживљај Града, очишћен од терета историје и скупа очекиваних асоцијација, успева да представи Дубровник као још увек неистрошени простор достојан песничке имагинације. Милишићев *Зград* полази од Дубровника као конкретног географског појма од кога креће песничка реминисценција да би га превела у далеко отворенији контекст, где неспутан својим именом и историјом, постаје дословно Град као појам неоптерећен локалним значењима. У таквом граду конститутивни елементи постају предели који се откривају доживљајним путем, детаљи који не значе по мери информација о прохујалој повести носе већ по мери тренутка у коме се указују као открочење о простору и свету уопште. У *Зграду* простор не ограничава песничку имагинацију нити песничка имагинација ограничава простор. Сваки утисак о пределу тежи да се настави неограничено, а песма је само предложак који бележи иницијални импулс таквог хтења. У Дубровник који живи захваљујући својим одређењима Милишић уноси меру потребне неодређености како би њоме обухватио један никад исцрпљени тоталитет саткан од крупних контраста, збиље и фикције, видљивог и невидљивог, сталног и променљивог, чиме Град постаје више од топоса – микроуниверзум чија се лепота остварује у несагледивости. Смештајући се у изванвременску равн, Милишићев *Зград* постаје близак митском концепту времена у коме човек по први пут открива и именује свет, што доводи до симболичког превредновања онога што Град значи. Дубровник, давно урбанизован а никада до краја осавремењен, добија у Милишићевој збирци прилику да проговори савременим језиком, у нади да може бити схваћен. Тако се песников конфликт са Градом може посматрати као племенита намера да се Град изведе из дубоког неспоразума са светом и временом тако што ће се извести из зоне комфора. *Зград* је у том смислу проспект за један могући Дубровник, у коме упркос несхватању и опирању ипак постоји нада док год постоји простор који допушта да се доживи. Иако дубоко лична и неоптерећена канонизованим говором о Граду, Милишићева поетска контемплација баш тако и успева да најотвореније проговори urbi et orbi, граду и свету.

## ЛИТЕРАТУРА

- Аврамовић 2019: М. Аврамовић. „Милишићев (песнички) opus posthumus”. *Књижевна историја*, 167–168: 71–95.
- Blankar 2005: Р. Blankar. *Kroz istoriju grada do novog društva*. Београд: Magna Agenda.
- Вогјишић 1976: Р. Вогјишић. *Na izvorima*. Split: Љакавски сабор.
- Бојовић 1994: З. Бојовић. Предговор. *Мавро Ветрановић. Поезија и драме*. Београд: Просвета.
- Вошњак 2011: В. Вошњак. „Milan Milišić i dramatična profesionalnost stišanog saglasja”. *Књижевна република*, 7–9, 23–26.
- Zanini 2002: Р. Zanini. *Značenje granice*. Београд: Clio.
- Zima 2016: З. Zima. „I nebo je tako blizu (inzularna komponenta u djelu Milana Milišića)”. *Dubrovnik*, 27, 139–157.
- Ivanković 2008: Н. Ivanković. „Doživljaj Dubrovnika – lamentacije o mrtvom gradu”. *Sarajevske sveske*, 21–22, 86–113.
- Копривица 2009: Ч. Копривица. „Граница: о неким важним аспектима проблема”. *Појам границе*. Ур. Слободан Кањевац, Рајко Ђурић, Миланко Говедарица. Београд/Сремски Карловци: Српско филозофско друштво/ „Крбовови”.
- Коруновић 2019: Г. Коруновић. „Лирски субјект у поезији Милана Милишића”. *Књижевна историја*, 167–168, 139–160.
- Лукић 1985: Ј. Лукић. *Друго лице. Прилози читанју новјег српског песништва*. Београд: Просвета.
- Mamford 2011: Л. Mamford. *Grad u istoriji*. Београд: IP „Book”/Marso.
- Milišić 2007: М. Milišić. *Dubrovačka zrcala*. Београд: Геопоетика.
- Milišić 2016: М. Milišić. *Sabrana poezija 1*. Нови Сад: Културни центар Нови Сад.
- Milišić 2008: М. Milišić. *Unutrašnje stvari*. Београд: Просвета.
- Рејаковић 1992: Н. Рејаковић. „Пјесник и ствари”. *Dubrovnik*, 4, 57–67.
- Петакковић 2019: С. Петакковић. „Стваралаштво Милана Милишића и наслеђе дубровачке књижевности”. *Књижевна историја*, 167–168, 47–57.
- Rafolt 2016: Т. Rafolt. „Teologija urote: Čitanje Držićevih pisama Cosimu I. i Francescu Mediciju”. *Umjetnost riječi*, LX, 27–53.
- Horvat-Levaj 2013: К. Horvat-Levaj. „Urbanistička preobrazba Dubrovnika nakon potresa 1667. godine”. *Stjepan Gradić, otac domovine*. Павича Вилац (ур.). *Dubrovnik: Dubrovački muzeji*, 343–353.

Bojana D. Antonić

DUBROVNIK AS AN INTIMATE SPACE IN MILAN MILIŠIĆ'S  
BOOK OF POETRY *ZGRAD*

Summary

We will examine the specific experience of Dubrovnik recognized in Milan Milišić's book of poetry *Zgrad* in relation to the centuries-old tradition of representing Dubrovnik, its urban architecture, Milišić's poetic models in the representation of Dubrovnik and relevant extraliterary contexts. Of particular importance are the issues of the poet's and the city's identity, the intimate boundaries and geographical borders, and conflict between the poet and the city that prompts the use of certain poetic devices. By considering Milišić's broader poetic and essayistic oeuvre, we will seek to determine why Dubrovnik stands out as a privileged intimate poetic space in *Zgrad*.

**Keywords:** Milan Milišić, *Zgrad*, Dubrovnik, identity, boundaries, borders, poetic spaces.



Урош М. Ристановић\*  
Универзитет у Бечу  
Институт за славистику

Оригинални научни рад  
Примљен: 10. 09. 2024.  
Прихваћен: 30. 10. 2024.

## У ПОТРАЗИ ЗА *ТИХИМ МЕСТИМА* РАДЕТА ТАНАСИЈЕВИЋА\*\*

„Постоје” (Танасијевић 2009: 64), тако почиње песма *Тиха места* у књизи *Климатске промене* (2009) Радета Танасијевића, касније прештампана у његовој књизи *Салон одбијених* (2014). Ова песма, међутим, неће бити укључена у књиге његових изабраних и нових песама *Нестајање* (2013) и *Ствари око мене убрзано старе* (2020) – макар не у оној форми у којој је била присутна у ранијим књигама. Уместо тога, ова песма ће у кондензованом и трансформисаном облику постати наслов једног од циклуса песама, који ће даље отворити питање о томе да ли је песник изгубио веру у постојање *тихих места* или је, напротив, желео да продуби ову тему и додатно јој се посвети. Танасијевић често узима наслове својих песама за наслове циклуса, што је нарочито уочљиво у његовим књигама изабраних и нових песама (Танасијевић 2013; Танасијевић 2020). Песник, међутим, обично укључује насловну песму и у сам циклус – што, симптоматично, није случај са песмом *Тиха места*. Основна премиса од које овај текст полази јесте да су *тиха места*, идеални и донекле утопијски простори, расути по Танасијевићевој поезији, те да могу бити прикупљени, описани и анализирани у помном читању свих његових књига песама.

**Кључне речи:** Раде Танасијевић, савремена српска поезија, село, град, утопија, тиха места.

---

\* uros.ristanovic@univie.ac.at

\*\* Овај текст је под насловом „Searching for Rade Tanasijević’s *Quiet Places*” изворно објављен у часопису *NuBE: Nuova Biblioteca Europea* у темату RISCRIVERE L’IDENTITÀ NEI LUOGHI CHIAMATI „CASA”, 2021. године на енглеском језику (стр. 275–300). Превод текста са енглеског за ову прилику сачинио је аутор.

## Уводне напомене

Пре него се упустимо дубље у тему овог рада, треба исписати неколико напомена поводом термина *утопија*, који ће се у наставку употребљавати често. Ове напомене треба, међутим, разумети само као покушај објашњења тога како се у овом раду третира овај појам, односно како се он разликује од сличних термина и употреба. Непотребно је напомињати да ће се текст обазирати само на књижевну утопију/утопијску књижевност – када је реч о другим формама утопије (утопијским идејама, идеологијама, заједницама, религијама и сл.), оне ће овом приликом бити остављене ван разматрања.

Дефинисање утопије као замршеног, нејасног и широког појма постало је опште место; иако је у прошлости било пуно покушаја да се овај термин објасни, нико са сигурношћу не може рећи шта утопија јесте, а шта она није. Разлог за то треба тражити у чињеници да се појам утопија (као и једнако чест појам утопијско) у већини случајева у јавном дискурсу употребљава као именица (или придев) која једноставно упућује на 'идеално', 'добро' или 'боље место'. Судећи по разумевању и употреби овог термина и његових ретких дефиниција, једино што се са сигурношћу о њему може рећи јесте да је први пут употребљен у истоименој књизи Томаса Мора из 1516. године – све друге нијансе и значења зависе од читаоца и онога ко термин употребљава.

Неки истраживачи су заиста приметили овај проблем и уложили напор како би понудили 'употребљиву' дефиницију појма утопија. На пример, Дарко Сувин у познатом есеју *Defining the Literary Genre of Utopia: Some Historical Semantics, Some Genealogy, a Proposal, and a Plea* из 1973. године прецизно назначавача једну од главних особина утопије, напомињући да „утопија функционише примером и показивањем, деиктивно”<sup>1</sup> (18). Потом, Лиман Тауер Сарџент (Lyman Tower Sargent) у тексту *Utopia – The Problem of Definition* покушава да изведе неколико основних елемената који чине књижевно дело утопијским; између осталог, Тауер Сарџент подвлачи да „Утопија мора садржати прилично детаљан опис социјалног система који је *непостојећи*, али *лоциран у времену и простору*” (1975: 143, истакао У.Р.). У донекле различитом али сагласном тону, Фаћима Вијера (Fátima Vieira) у *The Cambridge Companion to Utopian Literature* описује књижевни жанр утопије као онај који је тесно везан за стварност: „Утописти полазе од посматрања друштва у коме живе, бележе аспекте који требају бити промењени и замишљају место где су ти проблеми

<sup>1</sup> Сви преводи из литературе на енглеском језику припадају аутору текста.

решени” (2010: 8). Иако треба признати да Вијерина дефиниција више одговара концепту еутопије (позитивне утопије (Sargent 1975: 138)) него основном и свеобухватном термину утопије (који обухвата све -топије<sup>2</sup>), она је ипак корисна при разматрању конститутивних елемената утопијске књижевности и њених релација према стварном свету.

Стога, неке од кључних одлика утопије могу бити изведене из горепоменутих дефиниција. Три такве одлике повезане су са физичким квалитетима утопије, тачније са њеном позицијом у (1) простору и (2) времену и са њеним (3) фиктивним карактером; четврта је у вези са њеним (4) односом према реалности, који помаже при њеном разликовању од других књижевних дела према принципу да она „представља идеалан али непостојећи политички и социјални начин живота” (Abrams 1999: 327).

Неколико питања и даље остаје отворено: да ли се и на који начин концепт утопије може применити на тумачење поезије када се утопија традиционално препознаје само као прозни жанр? Ако се то и може учинити, који критеријуми чине песму или песнички опус утопијским и може ли се повући јасна линија између утопијске поезије и поезије са утопијским елементима? Узимајући у обзир неодређеност појма, ко може да одлучи шта је у поезији утопијско, а шта није утопијско?

Срећом, велики број радова написан је на тему утопије у поезији и утопијске поезије, што може бити корисно током расправе о неким од постављених питања. Било да се у тим радовима примећује да је утопијска проза често укључивала поезију и да је сама поезија генерисала легитимне утопијске визије (Veselá 2016: 80–84) или да се узима у обзир сличност дистинктивних песничких структура са хипотетичким друштвеним структурама (Lawall 1976: 153), ови и сродни текстови и пројекти (нпр. *Utopian Moment in Contemporary American Poetry* Нормана Финклевштајна (Norman Finklestein) и *Negative Theology and Utopian Thought in Contemporary American Poetry* Џејсона Лагара (Jason Lagara)) отворили су пут ка аналитичком разматрању утопијских елемената у стиховима. Да би се избегло „обесмишљавање концепта”, неки аутори су се бавили

<sup>2</sup> Вијера даје кратак, али и веома добар увид у тему настанка и историје неологизма утопија: „Утопија, као неологизам, занимљив је случај: свој живот је започео као лексички неологизам, али током векова, након процеса денеологизације, његово значење се много пута мењало, а усвајали су га аутори и истраживачи из различитих области проучавања, са различитим намерама и супротстављеним циљевима. Његову историју можемо посматрати као скуп тренутака када је дошло до јасне семантичке обнове речи. Сама реч утопија се често користила као корен за формирање нових речи. Ту спадају речи као што су еутопија, дистопија, антиутопија, алотопија, сухонија, хетеротопија, екотопија и хиперутопија, које су, у ствари, деривациони неологизми. А са стварањем сваке нове сродне речи концепт утопије добијао је прецизније значење.” (видети: Vieira 2010: 3–5)

искључиво „песмама са изразито детаљном визијом” (Veselá 2016: 84) утопије, али намеће се закључак да такав приступ одбацује изнијансираније и раштрканије манифестације поетске утопије или у потпуности занемарује утопијске елементе у поезији. Стога ће овај рад настојати да представи један од таквих примера поетике у којој су утопијски елементи расути и наговештени, а не артикулисани у једној песми или детаљно разрађени у краћем поетском тексту.

Иако је питање дефиниције утопије далеко од исцрпљеног овом приликом, размотрени аспекти утопије и пре свега њене четири основне карактеристике послужиће у овом истраживању као критеријуми за одређивање тога да ли је уметничко дело утопијско или не.

### Просторне координате *тихих места*

Као што наводе све биографске белешке у свим његовим књигама, песник Танасијевић је „рођен 1962. године у Дражевцу код Обреновца” (Танасијевић 2013: 130), где и данас живи и ради као пољопривредник (Танасијевић 2000: 91). Ове информације врло су корисне када се расправља о границама Танасијевићеве утопије. Наиме, Дражевац је мало село (око 1500 становника) које се налази у београдској општини Обреновац. Ови подаци могу помало да завајају, јер би се могло помислити да је Дражевац део српске престонице, а самим тим и део њеног ужег урбаног подручја. Ипак, Дражевац само административно припада Београду, док у стварности представља супротност престоници у готово свим аспектима: то је мало и рурално насеље са ниском густином насељености и већина његових становника се бави пољопривредом.

Слика Танасијевићевог родног места непосредно се одражава у његовој поезији, али границе тог места обично нису једнаке онима који се налазе у званичним земљишним књигама. Просторне димензије песничког родног места тако су приказане у разним песмама, из чега следи да се Дражевац издваја не границама које је званична држава (бар не садашња) дефинисала, већ границама које песник поставља/изналази. Разлике у одређивању дражевачких граница приметне су у Танасијевићевој песми *Частрно* (што је, како песник објашњава, стари назив за Дражевац), где се наводи да „Више нико не зна где је” (Танасијевић 2000: 70). То, међутим, не значи да су старе границе Дражевца заборављене/изгубљене или да је село нестало; штавише, то само појачава разлике између песникове и званичне визије граница. Што се тиче самог села, односно песникове представе о њему, не постоји никаква стварна опасност, јер оно „Напоредо с веком траје” (Танасијевић 2000: 70).



Опстајање села омогућено је двоструким механизмом који у првом реду рачуна на способност села да акумулира и очува изворне и традиционалне слојеве културе, док у другом реду оно служи као непресушни извор инспирације за песника. Чињеница да Танасијевић проналази своју инспирацију и у фолклорно-митолошком слоју националне културе и мелодици српског језика (Микић 2020: 181) – то јест, да његова поезија настаје из јединствене перспективе песника који се налази на границама два света – приближава Танасијевићеву поезију ближе поетици других српских песника. Неке од њих је већ побројао Радивоје Микић<sup>3</sup>, али листа песника и аутора који чине Танасијевићево поетско залеђе је шира него што је то до сада примећено. Тин Ујевић, Радомир Продановић, Десимир Благојевић, Србољуб Митић, Милан Дединац, Растко Петровић, Борислав Радовић, Љубомир Симовић, Живојин Павловић, Владислав Ходашевич, Фердинанд Антониј Осендовски, Владимир Холан, Динос Кристианопулос, Вистан Хју Оден, Вислава Шимборска, Емил Сиоран, Бруно Шулиц, Дилен Томас: то су само неки од аутора са којима Танасијевићев разговара, показујући да његова лирика ни у ком случају не припада српској *наивној*<sup>4</sup> поезији, већ да је део савремене, *образоване* поезије, која се умногоме заснива на интензивном интертекстуалном односу између различитих аутора домаће, регионалне и светске књижевности.

Слично томе, и разлика између две перцепције граница Дражевца заправо одражава разлике између два снажно супротстављена концепта: првог, урбаног и службеног, који настоји да редефинише и преуреди друштво и земљиште ради боље функционалности и приступачности

<sup>3</sup> Микић наводи Десимира Благојевића као једног од песника који представља „једну сасвим особену варијанту симболизма” (2020: 181), а чији пример (посебно у књизи *Потпор*) Танасијевић отворено следи – штавише, Благојевићево име се често појављује у Танасијевићевим поетским делима (у глосама, фусотама, итд.), што сведочи чињеници да је ова линија поетске традиције веома важна за Танасијевића.

<sup>4</sup> Термин *наивна* је овде употребљен не у значењу које је Фридрих Шилер употребио у свом чувеном тексту *Über naive und sentimentalische Dichtung* из 1795. године, већ да истакне сличности једне струје југословенске (и српске) поезије популаризоване од 1960. године надаље, њених тема и особина, са наивном уметношћу уопште. Ова поезија је сакупљена и објављена 1963. у књизи *Орфеј међу шљивама – антологија савремених српских песника са села*, у којој су представљени Момчило Тешић, Вукосава Андрић, Милена Јововић, Србољуб Митић, Паун Петронијевић, Добрица Ерић и други песници. Још једна таква публикација – *Пастир тражи дно неба: антологија поезије, сликарства и вајарства наиваца Србије, Црне Горе и Републике Српске* из 2001. (преведена на енглески 2004. године) довела је наивну уметност и поезију у још ближу везу. Као што се може видети у интервјуу који је аутор овог рада водио са Танасијевићем, песник је веома свестан ове традиције (и понекад се позива на Србољуба Митића), али тврди да његове узоре треба тражити на другом месту (Ristanović 2019). Ипак је интересантно напоменути да је уредник Танасијевићеве прве збирке песама био нико други до Добрица Ерић, један од најславнијих представника српске наивне поезије.

и који се може схватити као репрезент модерности, и другог, сеоског и традиционалног, који негује сопствено наслеђе и митове и којем припада и сам песник. Али таква уобичајена веза између песника и простора у коме је он рођен није само наследна нити се добија према месту рођења, јер као таква она никада не би била угрожена – већ је она и ствар избора.

Управо то је приказано у Танасијевићевој песми *Зима 1984.*, у којој је лирски субјект (двадесетогодишњи момак) заробљен у снегом покривеном селу, напола предодређен „[...] да слуша старце и пије / њихову ракију” (Танасијевић 2020: 46), напола уверен да тако заправо слуша будућег себе. Читајући даље песме као што су *Зима 1984.*, *Како изгледа свет*, *Праг*, и друге, читалац може осетити да је лирски субјект направио договор са собом, свесно одлучујући да остане у свом селу и тамо проведе век<sup>5</sup>:

Никад нећу напустити  
своје село.

Овде имам све  
што ми недостаје (Танасијевић 2013: 59)

Најмање су два начина како се може приметити разграничавање Танасијевићевих поетских, *тихих места* од остатка света.

Први од њих, приметан углавном у песниковој првој песничкој књизи *Потпор*<sup>6</sup>, приказује Дражевац као простор окружен другим градовима и топонимима. Како правилно истиче Микић, поменута места и топоними (Колубара, Тамнава, Црљени, Очага, Обреновац, Прекочаге, Предор, Стублинска брана, Отока, Умка, Пештан, Ивојевац, Старо дражевачко гробље) потичу из песникове непосредне близине (2020: 187) и означавају оно што се може доживети као добро познато, пријатно место. Сва поменута места, међутим, не представљају само полазиште за песникове езотеричне и мистичне медитације (као што је објашњено у Микићевом тексту *Мистика и свакодневица*), већ такође разграничавају шта припада, а шта не припада песниковој визији Дражевца.

На пример, лирски субјект у песми *Мој свет* говори о вожњи својим родним градом, славећи оно што је остало, оно што нису уништиле или покварили незауостављиве силе прогреса:

<sup>5</sup> У поменутом интервју пре неколико година песник је навео да је свесно изабрао пут самоизолације (Ristanović 2019).

<sup>6</sup> Песник објашњава ову реч на самом почетку књиге: „Потпор: Кад једна река, на ушћу у другу, због надошле воде, почне да тече узводно, према извору” (Танасијевић 2000, 6).

[...] Преко хиљаду пута  
 пролазио сам овуда. погледом позлеђивао  
 ове куће, ове њиве, стуб термоелектране  
 у Црљенима, оне планине у измаглици.  
 Добро да је шта остало [...] (Танасијевић 2020: 73)

У другој песми се потреба за одвојеним, личним светом изражава кроз ироничну/политичку алегорију малих држава:

Прелеп је живот  
 у малим државама  
 [...]  
 сударамо се  
 безглаво као  
 муве у тегли (Танасијевић 2020: 116)

Песма *Град*, у којој се песник налази усред урбаног простора, можда најбоље показује шта значи бити део руралног простора и живети у некој врсти утопијске повучености. У њој се слика градских балкона упоређује са сликом њушакa енглеских булдога. Одмах након ове слике лирски субјект изјављује да „Утихнуло је режање” и да „Град се спрема на починак” (Танасијевић 2020: 151). Лирски субјект међутим брзо сазнаје да град никада не спава и да је лично он само сведок промене дана и ноћи која се догађа одвојено од природе. У новом контексту, ноћ не значи одмор и спавање, као што би значило у руралним областима, већ се указује као нови почетак у којем „Град почиње да пали / светлосну нерватуру. / Приближава се подземни хук” (Танасијевић 2020: 151). Ова визија увек будног града снажно је супротстављена потоњој визији села на најмање три нивоа: прво, уместо енглеских булдога и њихових чељусти израњају шума и успоставља се братство с дрвећем; друго, звук струјања мезгре под танком кором граба користи се као замена за режање булдога; треће, тишина смењује подземни хук:

Зашто нисам остао у забрану  
 збратимљен са шумом?  
 Слушао бих струјање мезгре  
 под танком кором граба.  
 У сутон тамно жилиште  
 почињало би да шири прсте.  
 Тамо је све тихо и обично.  
 Иза поноћи отварају се  
 девичански извори. (Танасијевић 2020: 151)

Супротстављање ове две слике, сабласног града, његових чељусних балкона и подземног урлања, и мистичног села, његове умирујуће тишине и девичанских извора, такође се користи као метафора отуђења људи и као критика урбанизације и централизма. Град, овде представљен као хибридни, увек будни, псетолики ентитет, изгубио је сваку везу са природом и, без икаквих искомских вредности, служи само својој сврси. Разлог због којег је лирски субјект ипак дошао у град открива се у последњој строфи песме:

Дошао сам у град  
да оштрим своја чула  
као што мачка оштри своје нокте  
о моје живо ткиво. (Танасијевић 2020: 151)

Све поменуте песме (и многе друге које у овом раду нису узете у обзир) сведоче да је Танасијевић заиста „желео да покаже и у којој се мери модерни свет вредносно празни” (Микић 2020: 191), односно да том спољашњем свету супротстави свој лични, унутрашњи простор.

Друга линија разграничења оцртава још ужи простор. Тај простор се налази се између песникове куће – његове собе, земље коју обрађује и неколицине других познатих места – и остатка света. Ово се најбоље може видети у песми *Јабука*, у којој лирски субјект сумира утиске из протекле године, оно што је у њој постигнуто и, далеко од свега што би могло угрозити његов мир, ужива у зими и свом *тихом месту*:

поседујем описив мир собе  
[...]  
моја соба је капсула у кошави  
  
устајем и бацам  
љуску од јабуке на пећ  
  
ноћ може да почне (Танасијевић 2004: 9)

Исто важи и за песму *Добитак*, која описује поглед из собе лирског субјекта на следећи начин:

Могло би се говорити да сам у добитку.  
Кроз прозор гледам увек исти, никад исти  
предео: две трећине неба, једна трећина  
земље. Верујем да сам у добитку. [...] (Танасијевић 2020: 78)

Последње, али не мање важно, треба напоменути да *тиха места* нису увек мирна, односно да се и код њих примећују неки недостаци. На пример, у поменутој песми *Јабука*, они се манифестују кроз несаницу лирског субјекта: „имам несаницу за тисућу бдења” (Танасијевић 2004: 9). Или у песми *Кревет*, где се недостаци оспољавају у самоћи:

Спавам у кревету од црвене врбе  
 много ме година окува  
 [...]
 у веку који се гласи  
 касно је већ, време је већ  
 да се у овом кревету живот зачне  
 или угаси. (Танасијевић 2004: 20)

Сталност *тихих места* понекад се такође види као претећа, посебно у песми *Глад у очима*. У њој је лирски субјект заведен и успаван погледом на дрво јабуке пред кућом. Очигледно је да ово дрво има неке мистичне моћи, јер служи као окидач и средство за медитације и снове лирског субјекта о идеалном свету:

Ту иза спуштених очних капака  
 почиње раскошна покрајина.  
 Видим сунчане градове, видим улице – засаде кућа. Крећем се  
 по тачно уписаним координатама успеха. (Танасијевић 2020: 102)

Идеалистичка визија се, међутим, демистификује када лирски субјект постане свестан омамљујућих механизма јабуке:

Отворим ли очи  
 Видим – то што видим:  
 стару јабуку пред кућом.  
 Њен глас слушам годинама.  
 Некад ме будио.  
 Сад ме у сан затвара. (Танасијевић 2020: 102)

Према томе, ако је први простор разграничен од званичних регистра и од остатка света, други је од првог одвојен невидљивим јарком или међупростором, сличним оном који се налази у песми *Пчела*: „У соби између унутрашњег и спољашњег / прозора остала је мртва и сасушена пчела, / и њен зуј још чујан у глумом ваздуху” (Танасијевић 2020: 77). Другачије речено, први простор углавном служи као заштитна зона између спољашњег и унутрашњег света; потоњи (сигурни простор), међутим, доступан је само песнику.

Ове очите разлике, као што се да приметити у Танасијевићевој песми *Границе*, неопходне су и самом лирском субјекту. Због тога он каже: „Да бих могао да живим / у одвојеним световима / потребне су ми јасне границе” (Танасијевић 2020: 167). Појам јасних граница (које, додуше, у песми бледе и ишчезавају) сведочи да лирски субјект, разочаран готово свим што се напољу може изнаћи, свесно одлучује да изгради своја *тиха места* и да се повуче у њих. То су неки од разлога зашто се ти сигурни простори – или, песниковим речима, та *тиха места* – и карактеристике њихових просторних димензија могу сматрати утопијским.

### Временске одреднице *тихих места*

Када су у питању временске карактеристике Танасијевићевих *тихих места*, оне се кроз његову поезију манифестују на два главна начина – искривљавањем, занемаривањем или преокретањем димензије времена и његових ефеката или путовањем кроз време.

Први начин углавном рачуна на временску концепцију која се разликује од уобичајеног, линеарног времена. Искљученост лирског субјекта из процеса старења једна је од манифестација такве концепције, која је значајна и на паратекстуалном нивоу. Наиме, последња Танасијевићева књига названа је *Ствари око мене убрзано старе* по једној од песама из циклуса *Тиха места*. У овој песми лирски субјект примећује промене у стварима које га окружују: црепови су позеленели, бела ограда постала сива, столарију су ранили жишци, а једино огледало у кући сада има старачке пеге (Танасијевић 2020: 169). Али када лирски субјект изрази забринутост због свега тога, мајка га теши:

’Не брини, сине!’ каже ми мајка.

’Планину Маљен не видим више  
са свог прозора. А знам да је тамо.

Отуд нам долазе млади дани.’ (Танасијевић 2020: 169)

Ова песма је можда иронична према теми времена и старења и, преокрећући улоге у простору, можда покушава да ублажи симптоме и последице ових појава – али то би био само један од могућих слојева значења. На другом, виталистичком нивоу, све то може значити да само *тихо место* преузима неке терете и последице од лирског субјекта на себе и тако га на неки начин штити од спољног света.

Једнако необичан однос према времену може се наћи у Танасијевићевој песми *Часовничар*, у којој се лирски субјект обрео у сајциници,

очигледно поправљајући свој сломљени сат. Оно што у почетку изгледа као обична посета радњи брзо постаје све само не обично, јер лирски субјект почиње да медитира о природи времена: „Понекад мислим да храним механичку / квочку која леже звоцаве секунде” (Танасијевић 2020: 114). Из следећих редова види се да лирски субјект не верује у линеарну и хронолошку концепцију времена, јер, како открива: „Никад нећемо успети да повежемо / узастопне делиће времена. [...]” (Танасијевић 2020: 114). Његово мишљење и перцепција времена још једном су потврђени у самој завршници песме. Након што је сат поправљен, лирски субјект закључује:

[...] Ето,  
 заменио сам зупчаник величине труна  
 у сложеном механизму бесмисла.  
 Сад ради тачно. То је то. (Танасијевић 2020: 114)

Једини стварни начин превазилажења ограничења времена и његове фрагментације види се у писању. За Танасијевића су поезија и сам чин писања једини који могу успорити и поништити промене, који могу зауставити време и овековечити оно што се може разумети и као утопијско: „Све записати запамтити / јер мења се из часа у час / мој свет твој свет нестају” (Танасијевић 2020: 70).

Друга временска карактеристика Танасијевићевих *тихих места* препознаје се у способности коју она лирском субјекту нуде, наиме, у могућности да путује кроз време. Један од примера за то налази се у његовој песми *Варка*, у којој лирски субјект јасно говори о путовању кроз време: „путујем кроз покретне / и непокретне празнике / кроз језик рода” (Танасијевић 2020 : 57). Поменути пут кроз језик, као што је истакнуто на примеру песме *Частрно* (Дражевац) на почетку овог рада, догађа се углавном у првој Танасијевићевој књизи песама. Тамо је песник експериментисао са древним слојевима језика, са топонимима, архаизмима, неологизмима, и другим, што је Микић описао као неку врсту „песничко-језичке археологије, подразумеваног кретања ка врло старим слојевима културе” (2020: 181), али која сасвим сигурно зависи од способности лирског субјекта да пређе различите временске баријере – способности омогућене *тихим местима*.

Други облик путовања кроз време омогућен је тесним односом лирског субјекта са традицијом и са својим прецима. Тако у песми *Празник* он изјављује следеће: „Постојим у безбожним / псовкама предака. / Били су то истински песници земље” (Танасијевић 2020: 166). Веза између лирског субјекта и његових предака, а самим тим и његова способност путовања

кроз време, на овај начин се манифестује на неколико нивоа: прво – кроз чињеницу да су и лирски субјект и његови преци били земљорадници, али и песници; друго – кроз сам језик; треће – кроз обележавање истог празника, који служи трострукој функцији потврђивања постојања предака, потом лирског субјекта и коначно њихове дубоке повезаности која се издиже изнад времена.

Та иста способност омогућава лирском субјекту у песми *Славија, Greennet* да брзо пређе са замишљања прошлости у једној кафани на чувеном београдском тргу у саму прошлост на том истом тргу, и то у онај тренутак у времену пре него што је трг био испуњен кафићима или било којим другим знацима модерности. Тако се поништавају границе између прошлости и садашњости, на начин да *сада* истовремено значи *некад* и обрнуто. Све ово као неку врсту своје способности и склоности признаје лирски субјект на крају песме: „Хтео сам само да кажем како неке срећне сате / дугујемо чулним обманама и искривљеним / пројекцијама” (Танасијевић 2014: 30). И иако тврди да је ова његова способност чулна обмана или ефекат искривљене пројекције, он и даље мисли да му је та необична навика пружила неколико срећних тренутака у животу. Отуда лирски субјект потврђује да је та способност један од кључева за улазак у идеалан, утопијски свет *тихих места*.

### *Тиха места* спрам реалности

Као што се види из горња два потпоглавља (*Временске одреднице тихих места* и *Просторне координате тихих места*), Танасијевићева *тиха места*, иако су потпуно измишљена и могу се разазнати само из различитих песама, чврсто су утемељена и у простору и у времену. То такође одговара Тауер Сарцентовој дефиницији топоса, односно његовој тврдњи да се утопија „мора налазити просторно и временски [и], иако нигде, мора бити на неком месту”, тј. да „путовање – било кроз простор или време – јесте уређај који се користи за лоцирање” утопија (1975: 138). Ово потврђује и сваки истакнути физички квалитет (време, простор, фикционалност) Танасијевићеве утопијске визије *тихих места*. Једини елемент утопије који до сада није обухваћен анализом јесте однос према стварности.

Када је реч о том аспекту *тихих места*, односно о представљању (Абрамсовим речима) *идеалног, али непостојећег политичког и друштвеног начина живота*, Танасијевићева поезија је „плодно тло” за анализу. И овај аспект утопије манифестује се у његовој поезији на најмање два начи-



на: кроз песме које су директно инспирисане политичким и друштвеним приликама и кроз песме које извештавају о положају песника у друштву. Обе ове групе песама садрже више дистопијских него еутопијских нијанси, али оно што је карактеристично за њих је то што све сведоче о јединственој перспективи лирског субјекта који бележи промене у друштву и суочава их са прошлошћу и/или са својим визијама бољег света.

Прва група песама алудира на стварне догађаје у историји и свакодневном животу, попут, на пример, ратних битака (*Битка на Неретви*), државних празника (*Дан победе*), избора (*Предизборна тишина*), итд. Оно што је занимљиво код ових песама јесте то што се оне никада не односе директно на саме догађаје нити говоре о њима, већ их узимају само као позадину у преношењу социјалне поруке или за критику друштва и званичне политике. Песма *Битка на Неретви*, на пример, дочарава истомени, чувени филм Вељка Булајића из 1969. године (наводно најскупљи филмски пројекат у Титовој Југославији), а самим тим и Четврту непријатељску офанзиву (која се тематизује у филму). Али уместо да слави *сирову храброст* југословенских партизана, ова песма заправо преноси поруку о убрзаној приватизацији, колапсу биоскопа и претварању културног и јавног простора у приватни бизнис и власништво.<sup>7</sup> Стога сцена из филма коју лирски субјект, седећи у довратку зграде стоваришта које је некада било биоскоп, евоцира, а у којој глумац Фабијан Шоваговић тренутак пре утапања виче „ПРЕКО ВОДЕ ДО СЛОБОДЕ” (Танасијевић 2020: 144), постаје још трагичнијом, имајући у виду за какву су се слободу јунаци коначно изборили.

Друга група песама, међутим, представља друштво и детаље његове структуре, али на прикривен начин и углавном кроз перспективу песника или његовог положаја у том друштву. Занимљива песма у том смислу јесте *Разговор с мајком*, која, кроз речи мајке лирског субјекта, на парадоксалан начин указује на то да је песник заправо бандит, али не зато што држи пиштољ док посматра недужне пролазнике, већ зато што пише поезију (Микић 2020: 195): „’Лепим се послом бавиш, сине!’ / каже ми мајка. ’Писањем песама, разбојниче!’” (Танасијевић 2009: 29). Чињеница да песника у друштву, али и што је још важније, да песника у његовом непосредном окружењу називају разбојником јасно говори о ономе што ће лирски субјект песме *Судњи дан* отворено забележити: „песници / се

<sup>7</sup>Претходних година ово је била инспиративна тема не само за песнике, већ и за синеасте. На пример, документарни филм Миле Турајлић *Cinema Komunisto* (2010) бави се стварањем и растакањем филмског сна Југославије кроз призму процеса приватизације Авала филма. Интересантно је то да је велики део филма ове ауторке такође посвећен *Бици на Неретви*.

не поштују... [...]” (Танасијевић 2020: 60). Исти мотив, нешто другачије артикулисан, јављаће се у песмама *У земаљској слави и сјају*, *Ружама се окружи*, *Доктор Светислав Николић* итд.

Било да се тичу конкретних појава у друштву, као у првом случају, или апстрактних категорија друштва, њихових структура и појединачног (наиме песниковог) положаја у тим структурама, Танасијевићеву поезију несумњиво карактеришу директне референце на стварност. Штавише, једно од његових главних обележја јесте песникова потреба да својом поезијом издвоји одређене проблеме у друштву и да их исмева и да им се супротставља – можда баш тако што ће се тврдоглаво и упорно посветити тако ’бесмисленом’ занимању као што је писање поезије. То је уједно и последња најважнија утопијска особеност Танасијевићевих песничких, *тихих места*.

### Закључак

Претходно је показано да Танасијевићева поезија садржи све елементе који се могу сматрати конститутивним за једну литерарну утопију, будући да твори фиктивна (тиха) места која су истовремено утемељена у времену и простору, али негују и критички однос према стварности. У закључку треба размотрити још две песме у којима лирски субјект проговара о својој позицији у друштву из самог центра *тихих места*. Прва од њих, *Три звездице*, показује тврдоглавост, понос и одлучност лирског субјекта да остане у свом родном месту, иако је тамо проказан: „Људи у овом селу / Лагано се окрећу против мене. / Не праштају ми више ни најмањи пропуст” (Танасијевић 2014: 34). Занимљиво је издвојити то да се лирски субјект у песми изјашњава кривим, признајући три грешке које је починио: прву, то што је поезију схватио озбиљно, а живот шаљиво; другу, да се надао да ће неко његов рад ценити; трећу, да је говорио о стварима које су се тичале и његових суграђана. Ово се такође може разумети и као главно песниково ’проклетство’, чији ефекти су осетни и у непосредној близини *тихих места*. Али, као што се види са краја песме, то не значи да ће лирски субјект напустити поезију. Штавише, управо у свом проклетству, односно у друштвеној осуди и неодобравању његовог позива, он налази основни покретач за своје стваралаштво. Па ће зато и рећи:

Признајем. Не постоје успешни песници.

[...]

Али не намеравам да ускоро одем.

А и куда бих?

Тамо где ме уважавају  
Нема никога од вас  
И смртно је досадно. (Танасијевић 2014: 34)

Заслужена признања за његов рад и нада да се, иако су у потпуности измаштана, *тиха места* могу пронаћи с времена на време и у траговима – и то нарочито тамо где завист изостаје – искри кроз песму *Почасти*. Уместо ловорика и књижевних награда, лирског субјекта у овој песми почашћују само пажња две девојке и старице, које у коначници указују на то како би права утопија требала да изгледа:

Две девојчице које се смејуље.  
ЈЕСТЕ. ТО ЈЕ ПЕСНИК. ПОЗНАЈЕМ  
ЊЕГОВ НАРАНЦАСТИ ТРАКТОР.  
СМЕШАН ЈЕ. ЈЕСИ ЛИ СИГУРНА?

Једна старица болесна од реуме,  
од преосталих година, од чекања  
да се врате МОЈИ ИЗ НЕМАЧКЕ –  
устаје са столице и љуби ми руку. (Танасијевић 2014: 35)

## ЛИТЕРАТУРА

Танасијевић 2000: Раде Танасијевић, *Потпор: песме*. Београд: Нолит.  
Танасијевић 2004: Раде Танасијевић, *Зимске песме*. Београд/Обреновац: Нолит/Књижевни клуб.

Танасијевић 2009: Раде Танасијевић, *Климатске промене*. Обреновац: Матична библиотека „Влада Аксентијевић”.

Танасијевић 2013: Раде Танасијевић, *Нестајање: изабране и нове песме*. Београд: Партенон.

Танасијевић 2014: Раде Танасијевић, *Салон одбијених*. Београд: Самостално издање аутора.

Танасијевић 2020: Раде Танасијевић, *Ствари око мене убрзано старе: изабране и нове песме*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”.

\* \* \*

Bulajić 1969: Veljko Bulajić, *Bitka na Neretvi* (film). SFR Jugoslavija: Bosna Film, Jadran Film, Kinema Sarajevo.

Veselá 2016: Pavla Veselá, *Locating Utopia in Poetry*, Acta Universitatis Carolinae Philologica, br. 1, 79–92.

Vieira 2010: Fátima Vieira, *The Concept of Utopia*, u: G. Claeys (red.), *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 3–27.

Витошевић 1963: Драгиша Витошевић и др. (ред.), *Орфеј међу шљивама: антологија савремених српских песника са села*. Крагујевац: Светлост.

Витошевић 2001: Драгиша Витошевић и др. (ред.), *Пастир тражи дно неба: антологија поезије, сликарства и вајарства наиваца Србије, Црне Горе и Републике Српске*. Београд: Драганић.

Finkelstein 1988: Norman Finkelstein, *The Utopian Moment in Contemporary American Poetry*. Lewisburg: Bucknell University Press.

Jason 2017: Jason Lagapa, *Negative Theology and Utopian Thought in Contemporary American Poetry*. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan.

Lawall 1976: Sarah Lawall, *The Poem as Utopia*, *French Forum*, knj. 1, sv. 2, 153–176.

Микић 2020: Радивоје Микић, Мистика и свакодневица, у: Раде Танасијевић, *Ствари око мене убрзано старе: изабране и нове песме*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 181–200.

Ristanović 2019: Uroš Ristanović, *Sakrij se u osamu, ali sakrij i osamu* (intervju sa Radetom Tanasijevićem), *Nedeljnik Ekspres*, 7. mart. <https://www.ekspres.net/knjizevnost/sakrij-se-u-osamu-ali-sakrij-i-osamu> 24.09.2024.

Suvin 2010: Darko Suvin, *Defined by a Hollow: Essays on Utopia, Science Fiction and Political Epistemology*. Bern: Peter Lang AG.

Tower Sargent 1975: Lyman Tower Sargent, *Utopia – The Problem of Definition, Extrapolation*, knj. 16, sv. 2, 137–148.

Turajlić 2010: Mila Turajlić, *Cinema Komunisto* (film). Belgrade: Intermedia Network.

Uroš M. Ristanović

## SEARCHING FOR RADE TANASIJEVIĆ'S QUIET PLACES

### Summary

„Постоје” (Tanasijević 2009, 64), “They exist”, thus begins the poem *Tiha mesta* (*Quiet Places*) from the poetry collection *Klimatske promene* (2009, *Climate Change*) by Rade Tanasijević, later reprinted in his book *Salon odbijenih* (2014, *Salon des refusés*). This poem, however, would not be included in his books of new and selected poems *Nestajanje* (2013, *Dwindling*) and *Stvari oko mene ubrzano stare* (2020, *The Things around Me Are*

*Rapidly Aging*) – at least not in the form it had in the earlier books. Instead, it would be condensed and transfigured into the title of one of the cycles of poems, which raises the question of whether the poet had lost faith in the existence of quiet places or whether he just wanted to expand and deepen this topic. Tanasijević often used the title of his poems for the title of the cycles of poems, which is especially noticeable in the selected and new poems (Tanasijević 2013; Tanasijević 2020). The poet, however, usually included the titular poem in the cycle itself – which (significantly) is not the case with the poem *Tiha mesta*. The basic premise of the following paper is that the poet's *quiet places*, the idealistic and somewhat utopian spaces, are scattered around Tanasijević's poetry and that they can be found, described and interpreted by close-reading all of his books of poems.

**Keywords:** Rade Tanasijević, Contemporary Serbian Poetry, Village, City, Utopia, Quiet Places.



**Милица Ж. Јеленић\***  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет, докторанд

Оригинални научни рад  
Примљен: 12. 09. 2024.  
Прихваћен: 30. 10. 2024.

## УСМЕНА ТРАДИЦИЈА И ФОЛКЛОРНА ФАНТАСТИКА У РОМАНИМА ДЕЈАНА СТОЈИЉКОВИЋА

У раду се тумаче романи Дејана Стојиљковића *Дуге ноћи и црне заставе*, *Олујни бедем* и *Дукат за Лађара* који тематизују дешавања на територији средњовековне Србије непосредно пред Косовски бој, у контексту декодирања удела усмене традиције и фолклорне фантастике у изградњи уметничког света Стојиљковићевих дела. Увиђањем транспонованих мотива, ликова и наративних сижеа из народне епике, посебног значаја мотива змајевитог јунака у целокупној приповести, улоге присуства митских бића из фолклора, као и архетипског слоја дела ослоњеног на косовску легенду, циљ нам је да истакнемо потенцијал усмене традиције као врела инспирације савремене књижевности у преплитању усмене и писане речи. Константе уочене у три до сада објављена дела од петокњижја најављеног од стране аутора пружиће основу за будућа тумачења романа као заокружене целине у којој усмена традиција фигурира као есенцијална градивна компонента.

**Кључне речи:** фолклор, усмена традиција, Стојиљковић, змајевити јунак, митска бића, косовска легенда.

### Транспоноване мотива из усмене традиције

У романима у наставцима *Дуге ноћи и црне заставе*, *Олујни бедем* и *Дукат за Лађара* Дејан Стојиљковић узима као приповедну основу за српски народ значајан историјски период с краја XIV века. Срж припове-

---

\* milica.kandic.jelenic@gmail.com

дања при томе првенство чине митолошка равана, фолклорни елементи и епски наратив. У том кључу тумачићемо у овом тренутку три постојећа наведена романа, од планираног петокњижја, како је аутор најавио своју стваралачку замисао.

У Стојиљковићевим романима успостављају се интертекстуалне везе са народним епским песмама. Оне су очите сваком иоле пажљивијем читаоцу, почев од врло конкретних алузија и реферирања на одговарајуће стихове народне епике, затим на нивоу наративног сижеа, тематике и мотива, до изградње романескних ликова преузетих из народне епике.

Стојиљковићеву јунаци, чија снага и способности нису *од овога света*, поседују и за народне јуначке песме карактеристичне епске атрибуте, као што су коњи и оружје. Очекивано, улога коња као епских атрибута јунака нарочито долази до изражаја у самим биткама, као што је то у другом делу приповести, у жеку битке на Плочнику (Обилићев Ждралин, Косанчићев Дамјан и сл.). Коњима ипак нису дате натприродне способности: иако је нпр. Обилићев коњ именован исто као у народној епици, он није атрибуисан као *виловити Ждралин*. Слично томе, и што се тиче оружја Милоша Обилића, у романима није нарочито потенцирана његова изузетност, док је у епској поезији оно, поред очекиване опреме ратника у виду сабље или копља, обогаћено и посебном сабљом која је, као и коњ јунака, *виловита*. Но, већ у случају Милошевих епских и романескних побратима, Топлице Милана и Косанчић Ивана, оружје јунака је видно акценковано. За Топлицу, који као лик доминира у другом делу, у „Олујном бедему”, приповедач наглашава да се невероватно вешто користи бојном секиром. Када Зејнудин-ага сматра да је Топлица настрадао при обрушавању нишке куле, он у посланство преко свог гласника као доказ јунакове смрти Ивану Косанчићу шаље управо чувену Топличину секиру, уз поруку да је Косанчић следећи на реду, што је поступање у стилу честе епске формуле комуникације у виду писања/слања *књиге*, тј. поруке противничке стране. Најинтригантније и најмоћније оружје поседује Иван Косанчић, као најистакнутији лик свих романа. Косанчићев мач *змајевац* не само да је непобедиво оружје у рукама изузетног јунака већ има и магична својства, што је најјасније предочено у трећем делу, у ком и сам Иван Косанчић има најизразитију улогу. Када змајевац у *Дукату за Лађара* бива уништен, наилазимо на интересантан дијалог између Косанчића и његовог слуге Радослава који наговештава онострано порекло мача јунака: „– *Za nevolju... Čovek koji je tvom ocu kovao mačeve mrtav je. – Sva sreća pa onaj koji je iskovaо Zmajevac nije čovek*” (Stojiljković 2020: 139–140). Реч је о интернационалном мотиву задобијања оружја од



божанства, као нпр. чувено ковање оружја Ахилу од стране бога Хефеста, чиме Иван Косанчић на својеврстан начин кореспондира и са великим епским јунаком античког доба<sup>1</sup>. У три постојећа дела романа нема јасног објашњења порекла змајевца. Оно се најближе помиње само кроз приче које је Милош Обилић чуо, остављајући тиме отворену могућност за његово фантастично обликовање и у наредним наставцима:

Један властеличић из околине Ниша испричао му је како је Косанчић добио мач од своје посестриме виле, да је неуништив и да је искован негде у планини на даху змаја... отуд и то име, и гравира при дну оштрице. (Стојиљковић 2018а: 74)

Симптоматичан је и мотив (не)препознавања прерушених јунака, што читаоца асоцира на карактеристичан поступак епске технике ретардације и појаве епских јунака под лажним маскама (в. Сувајџић 2005: 282). Тако *три добра јунака* прерушена у обичне трговце путују у Прилеп, али тамо ипак не успевају да свој идентитет сачувају у тајности; при доласку у Пирот код Стефана Мусића стражар их такође у први мах не препознаје; Лазара Мусића одевеног као простог ратника испрва не препознају на двору кнеза Лазара и сл. У првом делу романа прерушени побратими бораве у непријатељској средини, чиме је активирана опозиција своје:туђе, која често фигурира у епским песмама. У том контексту поменућемо песму „Милош у Латинима” (СНП II, бр.36), где Милош Обилић борави на *туђој* територији и због свог јунаштва запада у неприлику, баш као и у роману<sup>2</sup>.

Стојиљковићеви романи тематизују догађаје непосредно пред Косовски бој, тачније три године пре ове битке која се сматра пресудном и за коју се у предању очувала погрешна идеја да је изгубљена на бојном пољу<sup>3</sup>, али и „да је добијена на небу” (Алексић 2016: 250). Будући да су дешавања из романа временски врло блиска најчувенијој бици у нашем народу, она су уско везана и за косовску легенду и наративним сижеом прате њене елементе. У српској усменој традицији познато је да су косов-

<sup>1</sup> У том контексту можемо приметити и да Косанчића као и Ахила мотивише освета – док је Ахилев гнев изазван отимањем Брисеиде, Косанчићев потиче због губитка сестре Јане.

<sup>2</sup> Што се тиче непријатељске стране, ваља поменути Стојиљковићеву вештину предочавања турске тачке гледишта, баш као што и у историјским изворима и епским стилизацијама наилазимо на сведочанства обе зараћене стране, са истом тематиком, али потпуно супротним резонавањима полазишта и исходишта. Аутор овакве ефекте постиже неосетним мењањем приповедне перспективе тако да она припада Турцима, па су нпр. Срби именован као *каури* и сл. Иако приповедање није у првом лицу поверено турским јунацима, тачка гледишта у тим моментима постаје турска. У првом лицу исприповедана су само кратка поглавља која у „Олујном бедему” приповеда дервиш Едхем. Она су исписана курзивом и именована искључиво турском лексиком, као још једним ефектом уживљавања у позицију друге, *туђе* стране.

<sup>3</sup> О српским и турском изворима исхода Косовског боја видети и у: Сувајџић 2005: 297–300; Алексић 2018: 228–245.

ски јунаци, на челу са кнезом Лазаром, одабрали *царство небеско* уместо *царства земаљског*. Моменат избора и одлуку кнеза Лазара описује епска песма „Пропаст царства српскога” (СНП II, бр. 45). У „Дугим ноћима и црним заставама” пред српским кнезом је истоветна одлука, мотивисана кроз роман низом сцена где се Лазар сусреће са мистичним оностраним приликама, а кулминира у сусрету са Светим Ђорђем у старој напуштеној цркви. Након Лазаревог пристанка да *прими своју обавезу* (в. Стојиљковић 2018а: 316), светац му предочава да је у борби против Османлија његов непријатељ сами ђаво, ефектно му на крају поглавља поручујући: „Сва ће твоја војска изгинути. А и ти ћеш, кнеже, изгубити главу” (Стојиљковић 2018а: 318). Ово место јасно кореспондира са чувеним стиховима са поруком кнезу Лазару од Богородице послате преко Светог Илије: „сва ће твоја изгинути војска, / ти ћеш, кнеже, с њоме погинути” (СНП II, бр. 45). Иако се опредељење за царство небеско поставља као моменат избора, „са становишта средњовековног витештва то је била заправо једина одлука коју су могли да донесу” (Алексић 2016: 150), јер Лазар и његова војска живот дају за цркву и веру, што је у средњовековној традицији била дужност и обавеза сваког војника. Такође, ако је одлука о погибији представљена као својевољно донета пре почетка битке, она вековима поробљеним генерацијама даје моралну снагу и смисаоност жртве иза које стоји провиђење и божја правда. Идеја избора царства небеског јесте да покаже да су Срби њиме стекли слободу тамо где им ниједан освајач не може приступити<sup>4</sup>: „Oni su – poruka је predanja – bivali porobljeni, ali nikada nisu postali robovi. Tako su spasli svoju *dušu*” (Bandić 2005: 37).

У епској поезији ликови се у основи могу поделити на тип владара (грађен на основу историјског и легендарног принципа), тип хероја (гради се уз употребу митолошке фантастике) и витеза (формиран коришћењем епске хиперболизације) (в. Сувајцић 2005: 256). И ликови Стојиљковићевих романа, будући инспирисани народном епиком, уклапају се у дату типологију. Кнез Лазар је у нашој народној епизи представљен као идеални тип владара, „тип светог владара-мученика” (Сувајцић 2005: 259). При томе, његов лик има различите димензије јер су у појединим песмама приказане и његове негативне црте и слабости. Такав је нпр. случај у „Зидању Раванице”, где је Лазар испрва представљен као сре-

---

<sup>4</sup> Мирча Елијаде говори о жртви којом човек себи кује надљудску судбину и „*чији је циљ задобивање Неба након смрти*” (Elijade 2004: 140), у контексту архаичних иницијација где „*онај који жртвује мора prethodno да буде posvećen од стране sveštenika*” (Elijade 2004: 140), баш као што и српска војска предвођена кнезом Лазаром мора бити према епској песми и народном предању претходно причешћена.

брољубив владар коме царица Милица замера то што „потрпа на гомиле благо” уместо да као његови претходници гради задужбине<sup>5</sup> (СНП II, бр. 34). Ипак, доминантна представа епске биографије кнеза Лазара убедљиво остаје она везана за косовско опредељење и жртву за *царство небеско*. Романескни лик српског кнеза приказан је управо сагласно епском пандану. Наиме, поред тога што је пред њим у првом делу романа одлука о исходу боја, тежиште радње романа заснива се на томе што кнез шаље своје најбоље витезове да донесу ковчежић у коме је његов крст кога се претходно одрекао и који симболички представља кнежеву веру. Лазар је свестан и каје се због својих претходних поступака везаних за грамзиве деобе међу српским великашима након престанка владавине династије Немањића, присећајући се сукоба са Николом Алтомановићем који јесте приказан као неизбежан, али који је довео до страдања припадника његовог народа. Зато Лазара походи мистериозна приказа, што има за крајњи циљ да Лазарев лик преузме улогу идеалног типа владара-мученика, о чему смо већ говорили поводом везе са песмом „Пропаст царства српскога”:

– Неће ти помоћи што зидаш задужбине поред Мораве, макар кровови тих цркава дотицали облаке – зачу се шапат испод капуљаче на којој се назирало лице без очију. – Ништа се неће променити. Све док не ставиш тај крст око врата. (Стојиљковић 2018а: 246)

И владара непријатељске стране такође походе мистериозне сенке. Муратов лик је у Стојиљковићевим романима комплементаран лику кнеза Лазара, као што је и у турским изворима обликован „као пандан лику кнеза Лазара у српској усменој традицији” (Сувајџић 2005: 304). Мурат је такође уверен да се ратним освајањима, у складу са исламским веровањем у *свети рат*, бори и жртвује за свог бога и своју веру. Међутим, док српски владар добија од небеских сила позив да се бори и умре у име Бога, турски емир се сусреће са Ифритом, најмоћнијим међу исламским џинима, односно демонима, а добија и директан позив од стране дервиша Едхема да се приволи мудрости *друге стране*:

– Ти добро знаш, мој господару... А знам и ја... Да свет има више страна. И да мудрост не долази само од Алаха. – Шта желиш да кажеш? – Пророчанство...

<sup>5</sup> У песми „Зидање Раванице” јавља се чувени мотив *пошљедњих времена* на која овде упозорава Милош Обилић. Апокалиптична визија која у нашој епци прати епске песме старијих времена постоји и у „Дугим ноћима и црним заставама”, а занимљиво је да бива перципирана од стране противника, кроз речи дервиша Едхема: „Све су ово знаци, мој господару... знаци да је крај близу. Зар Пророк није рекао: *Када нестане поверења, очекуј смак света*” (Стојиљковић 2018а: 285).

Клетва... Зла коб коју носиш. Може бити избрисана. – Како? – Тако што ћемо украсти мудрост друге стране. (Стојиљковић 2018а: 254)

На тај начин лик Мурата постаје пар Лазаревом лику, али паралелизмом по супротности.

### Три добра јунака

Као што се косовска легенда заснива на два основна приповедна тока, а то су „повест о кнезу-мученику, који жртвује и свој народ зарад вечног и непропадљивог царства небеског” и „витешка прича о оклеветаном јунаку који врши херојски подвиг” (Сувајцић 2005: 299), тако и радња прва два дела романа прати два приповедна тока – један је везан за дешавања на двору кнеза Лазара, а други за мисије и подвиге његових најистакнутијих витезова. Централна фигура витешког наратива косовске легенде свакако је Милош Обилић. У Стојиљковићевим романима он је помало комично представљени<sup>6</sup> темпераментни ратник. Милош је као и у народној епици несуджени зет кнеза Лазара, заљубљен у Лазареву ћерку Оливеру. У народној традицији је оваква веза између Лазара и Милоша била потребна не би ли Милош био статусно изједначен са кнезом (в. Сувајцић 2005: 136). У роману је за Милошев статус међу властелом значајна Лазарева наклоност коју је задобио издвојивши се као витез и коју додатно новим витешким подвизима мора да оправда пред свима ако жели руку његове кћери. У песми „Милош у Латинима” управо је наглашен однос таст:зет, захваљујући коме се Милош избавља из невоље. У овој песми Милош наводи каталог српских манастира, а и то је право које „у епској традицији имају само изабрани” (Сувајцић 2005: 136). У „Олујном бедему” Обилић мир и уточиште налази управо у цркви, чиме његов лик добија

<sup>6</sup> Стил приповедања у Стојиљковићевим романима специфичан је у смислу да се на основу дијалога јунака понекад стиче утисак као да се ради о савременим, а не о средњовековним ликовима, нарочито у првом делу романа (нпр. реплике типа: „Мали је на неки начин имао веће изгледе, сећаш ли се?” (Стојиљковић 2018а: 229)) или су неки призори описани као наивне комичне сцене из акционих филмова (нпр. слуга Ваистина дрвеном батином удари свог господара Стефана Мусића, те се овај онесвести (в. Стојиљковић 2018а: 321)). Оваква поступања дају извесну ноту хумора и лакоће озбиљној тематици, осетљивој за читав један народ, будући да је упориште романа косовска легенда. То пружа пријатну дозу отклона смештањем у уметничку фикционалност која не претендује на истинитост, већ на изградњу једног новог уметничког света епске фантастике. У трећем делу романа пак можемо приметити промену стила приповедања који сада као да настоји да дочара атмосферу хришћанског средњовековног духа времена, па наилазимо на реченице попут следеће: „Sećanja sad vaskrsnuše poput grešnoga Lazara” (Stojiljković 2020: 30) и сл.

и једну духовну димензију<sup>7</sup>. Још један битан моменат Милошеве епске биографије је заклетва да ће убити Мурата изречена у трећем „Комаду од различнијех косовскијех пјесама”, познатијем као „Кнежева вечера”. У роману Милош није ни присутан на чувеној кнежевој вечери (која није као у епизи уочи Косовског боја, већ је измештена три године раније), али у „Олујном бедему” јунак у дијалогу са Иваном Косанчићем док из даљине посматрају турског султана, изјављује: „Тако ми овога крста – убићу Мурата” (Стојиљковић 2018б: 250).

Сретен Петровић на следећи начин описује лик Милоша Обилића формиран у народној традицији:

Милош није кавгаџија, ретко пије и никада се не напија, он је савршен, беспорочан лик. [...] Према Нодилу, Милошев лик какав је изградила народна машта, у својој основи је идеализован, док фактичку слику српске душе и темперамента изражава Марко Краљевић. (Петровић 2015: 660)

У Стојиљковићевим романима ствари стоје мало другачије: лик Милоша Обилића више је налик слици Марка Краљевића у народу (а сам Марко је сведен на епизодни лик предочен са елементима хумора), док традицијском Милошу више наличи Иван Косанчић. Као што је у слици Милоша наведено да се никад не опија (што код Стојиљковићевог лика апсолутно није случај), у романима се више пута потенцира да је Косанчић од оних јунака који *вино пију*, али никад се не опију (в. Стојиљковић 2018б: 46). Иван Косанчић је не само изузетан витез већ и херој коме се сви диве („– Змај од Радана... чули су се гласови. – То је Иван Косанчић...

<sup>7</sup> Овде можемо приметити да интертекстуалност у романима није ограничена само на народну епiku. Када одлучи да се ипак врати ратовању и следи свој витешки позив, Милош посматра фреску арханђела Михаила коју у том моменту осликава зограф. У дијалогу Милоша и зографа Стојиљковић се поиграва очигледном интертекстуалном везом са песмом Васка Попе, „Манасија”, стављајући Милоша у позицију лирског субјекта песме:

– Плаво и златно... Прстен... круг... из кога излаза нема. То је живот, зар не? – Није ми дато да о томе судим. (...) – Казуј, зографе – рече – шта видиш на дну ноћи? – А шта би требало да видим, господару Милоше? – Алах... ил Илалах... (Стојиљковић 2018б: 108).

Сличан поступак аутора налазимо и у вероватно такође интенционалном интертекстуалном призивању почетка романа „Дервиш и смрт” при опису кнеза Лазара (Селимовићевог Ахмеда Нурудина иначе помиње и у специјалном додатку „Олујном бедему” када објашњава појам дервиша): „Педесет и седма му је година. Време кад се човек увелико осврће да види шта је оставио иза себе, а мање гледа куда га води пут којим ходи” (Стојиљковић 2018б: 124, уп. „Четрдесет ми је година, ружно доба: човек је још млад да би имао жеља а већ стар да их остварује” (Селимовић 2004: 10)). Занимљиво је да овакву везу остварује и са стиховима познате песме групе Бијело дугме, „За Есму”, која се иначе налази на албуму на чијој је насловници била чувена слика Уроша Предића, „Косовка девојка”, а у роману дијалог са утканим стихом води према легенди управо вереник Косовке Девојке: „– Данас је баш добро кишило”, рече Хреља. – И сутра ће – Топлица ће на то.” (Стојиљковић 2018б: 202).

Змај...” (Стојиљковић 2018б: 242)), али га се и плаше („О њему се више није причало као о анђелу заштитнику, већ као о витезу који се одрекао оба света и смрт узео за посеstrиму” (Stojiljković 2020: 69))<sup>8</sup>.

Од самог почетка Стојиљковићеве повести ту су *три добра јунака*, како гласи и наслов првог дела романа „Дуге ноћи и црне заставе” : Милош Обилић, Иван Косанчић и Милан Топлица. Овај наслов директна је референца на пети „Комад од различнијех косовскијех пјесама” који се често именује и као „Три добра јунака”. Јунаци који у песми чине тријаду јунака су Бановић Страхиња, Срђа Злопоглеђа и Бошко Југовић (СНП II, бр. 49), али „у косовском кругу песама посебно се издваја група Милош Обилић – Иван Косанчић – Милан Топлица” (Сувајцић 2021: 116) јер је мотив три побратима уобичајен у нашој народној поезији. У трећем комаду, поменутој „Кнежевој вечери”, истакнуте су познате карактеристике Милошевих побратима – лепота Косанчић Ивана и висина Топлице Милана (СНП II, бр. 49), а управо се ове особености јунака више пута кроз романе наизглед успутно помињу. У четвртом „Комаду од различнијех косовскијех пјесама” наилазимо на мотив ухођења противничке војске, а та је улога поверена Косанчић Ивану. Стојиљковић и овај детаљ из епике користи у својој приповести – будући да су му Турци отели сестру, Иван Косанчић је тај који се ради освете највише информисао о непријатељу, па и на кнежевој вечери даје корисне увиде осталој српској господи. При томе Косанчић показује објективност и витешко поштовање према противнику, не потцењујући његову снагу, баш као што чини и у епској песми.

Још један од утицаја усмене традиције проналазимо у вези између односа Милана Топлице и Достане и епске песме „Косовка Дјевојка”. У *Олујном бедему* тематизована је веридба Топлице са братаницом нишког кефалије Ненаде, Достаном. У знак обећања верности, Топлица Достани даје свој прстен, а затим наводно гине приликом опсаде Ниша, да би се у трећем делу романа испоставило да је ипак жив. Достана се заједно са осталим становницима града повлачи из Ниша скрхана болом, носећи Топличин прстен који јој је он поклонио. Чин даривања прстена вереници непосредно пред погибију јунака кореспондира са даривањем Косовке Девејке у истоименој песми, где од кума Милоша Обилића добија коласту аздију, од девера Ивана Косанчића бурму, а од вереника Милана Топлице

<sup>8</sup> Јелена Јевтић у раду „Мултимедијалност у роману *Дуге ноћи и црне заставе* Дејана Стојиљковића” истиче да је кроз лик Милоша Обилића дат омаж стрип-јунуку Дилану Догу (Јевтић 2018: 62). Чини се да и читав трећи део романа, „Дукат за Лађара”, одише хороричном атмосфером Склавијевог стрипа, где имамо Ивана Косанчића, лепог, мистичног јунака за протагонисту, који се суочава са натприродним бићима, попут Дилана Дога у истоименом култном стрипу.

златну копрену (СНП II, бр. 50). Присуство Косовке Девојке на бојном пољу међу погинулим и рањеним јунацима тиме не доживљавамо само као колективну трагедију већ и као личну несрећу заручене девојке (в. Сувајџић 2021: 122). На сличан начини веридба између Топлице и Достане као једна од ређих романтичних епизода у сва три романа, уноси лични моменат суочавања са губитком у оквиру колективног пораза падом Ниша који је у фокусу.

Што гођ има Србина јунака, / Свакога су одгојиле виле, /  
Млогога су змајеви родили

Један од кључних мотива романâ који их везује са народном традицијом јесте мотив змајевитог јунака. Целокупна усмена књижевност блиско је повезана са митологијом и како истиче Мелетински „*nema sumnje da je narodna priča nastala od mita*” (Meletinski 1983: 267). У народној књижевности порекло јунака нарочито обилује фантастичним елементима и упливом митског. Почев од старог века, за многе истакнуте личности веровало се да су синови бога и смртне жене (нпр. Платон, Август) или да су, као нпр. Александар Велики, „као и наши епски јунаци, синови змаја (или змије, што је свеједно)<sup>9</sup> и смртне жене” (Чајкановић 1994: 210). У нашој народној традицији, сви велики јунаци змајски су синови:

Што гођ има Србина јунака,  
Свакога су одгојиле виле,  
Млогога су змајеви родили. (Петрановић 1989: 228–229)

И Стојиљковићеви јунаци управо су у народу окарактерисани као *змајеви*: „(...) Косанчића је народ прозвао Змајем од Радана а његовог побратима Змајем од Топлице...” (Стојиљковић 2018а: 44).

Да бисмо на прави начин разумели ову фасцинацију змајевима код српског народа средњовековног доба, пожељно је да се ближе упознамо са генезом мотива змајевитог јунака. Код Јужних Словена било је распрострањено веровање у тзв. змајевитице – „(полу)људске потомке змаја невероватне снаге и способности, који, у нарочитим кризним моментима, могу и сами да се претворе у змаја”<sup>10</sup> (Перић 2022: 68). Наш епски јунак

<sup>9</sup> Уп. варијанту песме „Змија младожења”, са универзално распрострањеним сижеом о тотемском бићу које привремено збацује животињску кошуљицу (в. Meletinski 1983: 267), а које заправо има змајевита обележја: „није ово змија краосица, / но је ово огњанити змају, / на њега су до три обиљежа: вуча шапа и орлуја панца, / из зубах му живи огањ скаче; / диван ли је, јад га задесио!” (СНП II, бр. 11)

<sup>10</sup> Символика змаја је амбивалентна, па и код класичних и код оријенталних народа означава само аждају (в. Чајкановић 1994: 271), а код Срба доминира она позитивна представа

представљен је као антропоморфни облик змаја, који притом задржава карактеристичне формулативне териоморфне елементе: мала крила испод мишица, змијски младеж и бич вучје длаке на руци. Ова обележја змајевитог јунака „говоре о преостацима древне форме српских божанстава, хтонског вука и змије” (Петровић 2015: 239). У народу се веровало да су змајевити јунаци несавладиви и необично мудри: „оваква су веровања свакако била повод што су гласовити јунаци поред свога имена имали и надимак змај” (Зечевић 1981: 70). У такав профил јунака савршено се уклапа романескни лик Ивана Косанчића, непобедивог и мудрог витеза кнеза Лазара, чија змајевитост није транспарентна већ интригантна дата у наговештајима. Тако нпр. приказа која походи кнеза Лазара даје следећи увид поводом Лазаревог слања *три добра јунака* по његов крст:

– А сада, кад га више немаш, послао си свог кума и свог несужењог зета да пронађу твоју изгубљену веру. Слутиш чему то иду у сусрет, зато си желео да Косанчић јаше са њима... јер знаш добро да је он *другачији*. И да ако нешто може да их спасе да не заврше на турским кочевима, онда то јесте управо та особитост војводе косаничког. (Стојиљковић 2018а: 245)

У периоду од раног средњег до XVI века код Срба се одиграла еволуција ка антропоморфизму богова и соларним божанствима наместо свесловенског тотемизма и териоморфизма (в. Петровић 2015: 597), што се разумљиво одразило и у изградњи јунака народне епике који су снажили дух поробљеног народа и као такви били обдарени надљудским својствима. Древни пантеон заменио је тзв. јастребачки пантеон. Као пандан Зевсовом Олимпу у српској митологији јавља се планина Јастребац, „будући да се последњи успон пред пад српскога царства везује за престоницу Крушевац, подно Јастрепца, односно поред Косова” (Петровић 2015: 646). Планина је и стално место боравка змајева, а за таква места и данас се очувао топоним Змајевац (в. Зечевић 1981: 68), док се код Стојиљковића овом лексемом означава мач јунака. За јастребачки пантеон парадигматична је епска песма „Царица Милица и змај од Јастрепца” (СНП II, бр. 42). Из љубавне везе царице Милице, као представнице династије Немањића, и јастребачког змаја<sup>11</sup> рађа се деспот Стефан Лазаревић, змајевити јунак

змаја (заштите усева и стварања доброг потомства). Владимир Проп истицао је да су народи који су знали за сунчевог змаја увек културнији од народа који га нису познавали (према Петровић 2015: 191). Овакав култ змаја карактеристичан је за прелазак народа на државну организацију, за патријархалну заједницу и соларну митологију (в. Петровић 2015: 195).

<sup>11</sup> У веровањима и митологији, змајеви често ступају у везу са смртним жснама, али само са оним „чистим” (в. Детелић 1992: 62). Ради тежње за добијањем доброг порода, „веза змајева са женама некада се није сматрала грешном” (Зечевић 1981: 70) и „прекид веза са змајем жене обично нису ни желеле, већ су такве везе одржавале” (Зечевић 1981: 69). У Вуковој



од кога према легенди започиње јастребачки пантеон (в. Петровић 2015: 601) и који ће бити један од главних ликова у најављеном наставку романа, под насловом „Учитељ мачевања”.

Међутим, поред змајевитих јунака пореклом од Немањића, постоји још један тип, који је кључан за Стојиљковићеве романима, а то је онај који „настаје из еротске везе змаја са девојкама/женама из простог народа” (Петровић 2015: 625). У нашој народној епизици пример таквог змајевитог јунака јесте Милош Обилић<sup>12</sup>. За разлику од Косанчића и Топлице, у свету романа Милоша народ не назива змајем, његова је змајевитост свима па и њему самом још увек непознаница те зато све збуњују наговештаји да је заправо и он сличан својим епским побратимима:

– Остајте верни Христу... змајеви – зачу се краљев глас како одјекује празном одајом. Док их је стража спроводила дугим ходником ка пехарниковим одајама, Обилић упита: – Зашто нас је ословио змајевима? – Не питам се то, Милоше... – рече Косанчић – Право питање је зашто је тебе ословио змајем? (Стојиљковић 2018а: 180–181)

Турској страни познато је пророчанство према коме ће великог Лава од Азије тј. Мурата „убити змај кад буде закорачио на тло Европе” (Стојиљковић 2018а: 106), те зазиру од Топлице и нарочито Косанчића, али оно што нико још увек не зна и не сумња је да тај јунак може бити и Милош.

Најинтересантније у роману је порекло Ивана Косанчића. Осим као потомак змаја, епски јунак надљудске способности може задобити и као потомак виле. У случају Ивана Косанчића присутне су назнаке оба обраца, тј. да је Косанчић син виле говори се у трећем делу романа и директно, када вила Наиса коментарише у дијалогу са Косанчићем поступак једне од вила која је украла дете из села не би ли осетила како је то бити мајка: „I tvoja majka je osećala isto. Samo što ona nije ukrala tuđe. Ona je prosto... rodila tebe” (Stojiljković 2020: 123).

Поред фантастичног обликовања јунака, мотив змаја у свету дела има још једну врло значајну улогу – поједини јунаци романа чланови су мистериозног Витешког реда Змаја. Историјски гледано, Ред Змаја „установио је 12. децембра 1408. године угарски краљ и потоњи римски цар Жигмунд”

---

верзији песме о кнегињи Милицы и змају од Јастрепча кнегиња је ипак приказана у складу са патријархалним кодексом, као саучесник у томе да се ослободи змаја. Међутим, у Петрановићевој збирци Милица свесно заводи змаја са вишим циљем добијања порода са њим: „Госпојица цара Милица, / И она је лице одгојила, / И цвијећем, сваким закирила, / Намамила змаја из планине, / Пак је њојзи обљубио лице, / Родила је дијете Стевана” (Петрановић, 1989: 230).

<sup>12</sup> В. „Милош Обилић змајски син” у Петрановић 1989: 221–232.

(Андрејић 2017: 37). У оснивачкој повељи Реда налазе се имена двадесет два витеза, а међу њима је прво наведено име деспота Стефана Лазаревића (Алексић 2016: 308). Постоји више претпоставки зашто се српски владар нашао на овом повлашћеном месту у повељи (због одбрамбене важности територије владара Србије као пограничне у односу на Угарску; због Стефанове војне моћи; због угледа који је уживао код краља Жигмунда (в. Алексић 2016: 311)), али за нас најбитнија би била она према којој је деспот први наведени међу витезовима зато што је Ред само обновљен, док је на територији Србије раније већ постојао (в. Алексић 2016: 311; Андрејић 2017: 88). И Дејан Стојиљковић у тексту „Витешки ред Змаја – истина или мит?” предочава ову тезу. У том случају, Реду Змаја припадали би и кнез Лазар, и Вук Бранковић, и Мрњавчевићи, као и „mitske ličnosti čije istorijsko postojanje nije dokazano poput Ivana Kosačića, Banović Strahinje, Milana Toplice, Miloša Obilića” (Stojiljković 2024: <https://dejanstojiljkovic.rs/viteski-red-zmaja-istina-ili-mit/>). Управо то Стојиљковић користи као инспирацију за своје романе, где поменути јунаци припадају Реду Змаја, а неки од њих истовремено су и змајевити јунаци. Већ на почетку *Других ноћи и црних застава* Вук Бранковић указује кнезу Лазару да Топлица и Косанчић носе инсигније Реда Змаја и уверава га да Ред кује заверу против њега, док Лазар негира да Ред Змаја уопште постоји (в. Стојиљковић 2018а: 43). Постојање Реда се држи у тајности и у „Олујном бедему”, сам Топлица као његов припадник уверава Достану: „Ред Змаја не постоји. То је прича за децу која се плаше мрака” (Стојиљковић 2018б: 67). Међутим, у истом делу романа описан је састанак Реда поводом одбране Ниша, а у епилогу *Других ноћи и црних застава* приповедач експлицитно наводи: „Милан Топлица, господар границе, крајишки војвода и један од дванаесторице припадника витешког Реда Змаја (...)” (Стојиљковић 2018а: 334). Наша усмена традиција чува сећање на такође дванаест змајевитих јунака, па у песми из Петрановићеве збирке, „Женидба краља Мирчете” наилазимо на каталог јунака у чијем је средишту Марко, што асоцира свакако и на приказ Тајне вечере са Христом окруженим апостолима (в. Петровић 2015: 628), али и на дванаест јунака тајног Реда Змаја:

У планини под јелом зеленом, / Марко сједи, хладно пије вино, / До њег сједи дванаест војвода, / С десне стране Реља Бошњанине, / А с лијеве Змај Огњени Вуче, / А до Вука Бановић Секула, / До Секуле Срђа Злопоглеђа, / А до Срђе Топлица Милане, / До Милана Косанчић Иване, / Десна страна кајно златна грана, / Марку Реља сједи уз кољено, / А до Реље Обилић Милоше, / До Милоша Љутица Богдане, / До Богдана Мусићу Стеване, / До Стевана Бановић Страхило, / До Страхила са Змијања Рајко. (Петрановић, 1989: 390)

## Трагом митских бића

Поред змаја као митског бића из фолклора, кроз сва три романа константно су присутне и виле, као „женски пандан змаја” (Петровић 2015: 224). Виле су се „развиле у најпопуларнија национална српска божанства” (Чајкановић 1994: 246), посестрима су епских јунака којима помажу, „држе култ Косова, и горко оплакују погинуле косовске јунаке” (Чајкановић 1994: 246), па не чуди што су незаобилазни ликови у Стојиљковићевим романима идејно ослоњеним на косовску легенду. Вила је окарактерисана као веома сложен облик демона у људском облику (в. Петровић 2015: 223). Код Стојиљковића је портретисана управо као прелепа девојка у којој ипак постоји нешто нељудско, као нпр.: „Тада се Селим (...) збуњено загледа у очи те девојке, и њихова нељудски плава боја толико га престрави (...)” (Стојиљковић 2018б: 15) или „(...) то ništa мање demonsko biće što samo likom podseća na anđela (...)” (Stojiljković 2020: 85). Виле су у српској традицији посебно наклоњене великим јунацима, свака вила је неког човека још при рођењу усвојила и задојила (в. Зечевић 1981: 295), као што кажу и поменути стихови песме „Милош Обилић змајски син”: „Што гођ има Србина јунака, / Свакога су одгојиле виле” (Петрановић 1989: 228–229). И код Стојиљковића наилазимо на сведочанство о постојању оваквог веровања: „– Чудно је то – рече Оливера – наш народ прича да су велике јунаке задојиле виле, да они управо њима дарују снагу и бистрину... и срећу на мегдану” (Стојиљковић 2018б: 160). Што се тиче среће на мегдану у епским песмама, виле су те које умеју и директно да се умешају у његов исход: „У кругу песама са тематско-сижејном основом мегдана јунака вила по правилу има улогу помоћника. Она се уводи у сиже на врхунцу мегдана и пресудно утиче на његово разрешење” (Сувајџић 2005: 235). Овакву улогу преузима и у *Дукату за Лађара* када Огњену Косанчићу који се бори са Црним заставама, личном Муратовом гардом, у безизлазној ситуацији у помоћ пристиже вила и побеђује читав одред јањичара. Људи којима су виле биле наклоњене би, дакле, „редовно побеђивали своје противнике а нису могли погинути ни од зрна ни од сечива” (Зечевић 1981: 44), баш као Иван Косанчић, брат виле по имену Наиса. Међутим, оне могу бити и кобне по људе уколико их неко увреди: „ако би се човек намерно или ненамерно замерио вилама, оне би постајале веома опасне и свирепе, а њихове казне су ишле и до убијања човека” (Зечевић 1981: 44). Управо таква казна стигла је Турчина Селима и његове људе у „Олујном бедему”,

када су покушали да нападну Наису – сусрет са вилом нико од њих није преживео:

– Када си већ дошао овамо да пљачкаш, палиш и силујеш... ти... агаренско псе-то... – рекла је течно на језику његовог народа – требало је да научиш једно – сад је већ шапутала гласом који у себи није имао ничег људског – ова вода припада мени. (Стојиљковић 2018б: 15)

Према веровањима, међу вилама постоји хијерархија (в. Зечевић 1981: 49), при чему се истиче једна која је вођа свих осталих: у грчкој митологији то је Артемида, а тако је и код нас – народна епика бележи име виле Јерисавље (в. Чајкановић 1994: 235) будући да „у развијеној епској поезији виле су још више индивидуализиране, па понекад чак добиле и особена имена” (Чајкановић 1994: 235). Код Стојиљковића виле су такође именоване, а једна од њих носи име баш по *главној вили* народне епике, Јерисављи. Аутор такође позајмљује и мотив вилинске хијерархије, па тако вила Звездана беспоговорно мора да послуша Наису: „ – Ја сам овде друга по старешинству – рече Naisa – I ti ćeš da učiniš ono što sam ti zapovedila” (Stojiljković 2020: 122).

За свет романа важан је следећи податак из демонологије везане за виле:

Виле се, такође, могу удавати за змајеве и са њима рађати децу. Оне често заволе и смртог човека, уграбе га и одведу са собом да би с њим рађале децу, разуме се, пре свега женску, и у томе су сличне змајевима. (Петровић 2015: 228)

Иван Косанчић као син виле и змајевит јунак морао би, према законитостима усмене традиције, бити управо плод оваквог споја митских бића.

Косанчић, као јунак у чијем пореклу суделују митски елементи, има приступ и овоземаљским и оностраним просторима у којима обитавају виле. Свет вила је „истовремено природни и фантастични митски свет” (Детелић 1992: 62), а улаз у њега наплаћује вила бродарица узимајући свирепу бродарину од епских јунака (в. Детелић 1992: 63). У *Олујном бедему* вила бродарица превози витезове Реда Змаја преко реке, а пошто је њихов вођа Иван Косанчић, превоз је бесплатан. Ипак, постоје светови у које не може лако ни јунак попут Косанчића. Такав је случај у *Дукату за Лаћара*, који већ и својим насловом призива митолошко објашњење. Општепознати демон подземља из античке митологије који својим чамцем превози сене мртвих до Хада јесте Харон. Овај прелаз се обележава обредом *обола за Харона*, „где су покојнику давали највећи комад новца из куће да би био боље примљен на оном свету”, а „код Словена, тај новац је намењен плаћању путних трошкова” (Ван Генеп 2005: 177). Овај обичај помиње се у дијалогу између Косанчића и слуге Радослава,

где кроз Косанчићеве речи аутор даје следећи опис: „За тај муџни посао добијао је Харон од сваке сенке по обол... Зато су Грци, некада давно, пре него што су спознали Христа, стављали покојницима, пре него што буду погребени, повас и уста. Или на очи” (Stojiljković 2020: 138–139). У *Дукату за Лађара* да би се нашао са својом сестром Наисом, која је у том моменту на Већу вила, јунак мора да пређе необичан пут о чему му упутства даје вила изворкиња: „ – Okreni konja ka istoku – реће она. – Na tri sata jahanja odavde nalazi se prelaz. Pozovi čuvara i plati mu prolaz... Или nemoj. Uvek možeš i da ga posečeš” (Stojiljković 2020: 105). Чувар са којим се потом сусреће Косанчић делује као производ мешавине више традиција. Као и Харон, Магоч тражи да му се као чувару прелаза плати услуга. Низак је растом попут патуљка, митског бића најприсутнијег у германској митологији<sup>13</sup>. Својим понашањем и начином изражавања (о себи нпр. говори у трећем лицу) неодољиво подсећа на патуљке из холивудских филмова епске фантастике. Одевен је у зелену одору, што асоцира на *човека у зеленим хаљинама* као представи нечисте силе каква постоји у нашем народу, где се сусрет са демонским бићем сугерише управо зеленом бојом (в. Детелић, Делић (ур.) 2013: 69). Интересантно је и то да се сусрет Косанчића са Магочем одиграва на раскршћу<sup>14</sup>, као месту „прелаза из једног света у други” (Петровић 2015: 862).

У *Дукату за Лађара* тежиште радње базира се на веровањима у још једно митско биће – у питању је вампир, који се према Слободану Зечевићу сврстава у демоне *који настају од људи*, док се виле и змајеви убрајају у демоне природе. Вампир је Словенима вероватно био познат још за време њиховог боравка у прапостојбини, па су га „doneli na Balkansko poluostrvo kao deo svog kulturnog nasleđa” (Bandić 2008: 101). У роману се девојка по имену Ђурђија враћа из мртвих и постоји више разлога што мештани сумњају да се повампирила. Наиме, ниједан покојник не постаје вампир без повода. Често је то незадовољство због неиспуњених обавеза и неостварених жеља (в. Bandić 2008: 92; Чајкановић 1985: 250), а верује се да се да се између осталог вампире и самоубице (в. Зечевић 1981:

<sup>13</sup>Што се тиче словенске традиције, патуљци (домовој, змоки, смик...) су били и добри и зли духови. Као добри, они су штитили породицу и остваривали својеврсну услужну улогу (в. Петровић 2015: 234). Митско биће малик изворно такође није било зло, али је, према Сретану Петровићу, то постало под утицајем цркве: „Тако се и десило да су преводиоци Библије, будући да нису имали у језику израз за кумир, идол, посегли за термином малика давши му негативно значење, чиме је остварена и црквено-пропагандна функција” (Петровић 2015: 235).

<sup>14</sup>Како се на раскршћу „са подједнаком вероватноћом могу очекивати и добри и лоши сусрети, и божански и демонски утицаји” (Детелић 1992: 111), то је и путоказ дат кнезу Лазару „до места где се пут рачва” (Стојиљковић 2018а: 268), одакле ће се даље упутити ка напуштеној цркви где ће се сусрести са Светим Ђорђем и одлучити се за *царство небеско*.

128). Укратко, вампире се људи који су на неки начин обележени злом судбином, који се по нечему разликују од остатка своје заједнице – „људи које је њихова заједница окарактерисала као aberantne” (Bandić 2008: 92). Све ове предуслове испуњава Ђурђија будући да је са овог света отишла незадовољна наметнутом удајом и своју слободу избора пронашла у чину самоубиства, због ког је њена заједница и јесте маркирала као aberантну. Занимљиво је да је постојала и још једна група људи за које се веровало да се вампире, а који нису били грешници, већ су жртве околности које нису зависиле од њихове воље, као што је то нпр. риђа боја косе (в. Зечевић 1981: 128). Кроз роман се више пута потенцира управо то да је јунакиња црвенокоса: „slapovi bakarnocrvene kose slivali su joj se na gola ramena” (Stojiljković 2020: 42); „Kosančić je i sada, dva leta kasnije, nemo zurio u pramenove duge crvene kose koji su bili rasuti po postelji (...)” (Stojiljković 2020: 43); „(...) gubili su se obrisi sutona, crvenog poput Đurđijine kose” (Stojiljković 2020: 47). Делокруг вампира није много широк: он углавном ремети мир своје уже, породичне или шире, сеоске заједнице (в. Чајкановић 1994: 207; Bandić 2008: 97). И овде се може успоставити паралела: с обзиром на то да је Ђурђијино незадовољство уперено на читаву заједницу којој је припадала, она узнемирава све мештане.

Вампирење је везано за тело покојника – под њим се подразумева „ponovno oživljavanje tela pokojnika, oživljavanje koje je inicirano prisustvom nekog nematerijalnog, duhovnog bića u njemu” (Bandić 2008: 93). Биће које запоседа тело најчешће је замишљено као ђаво или ђаволски дух (в. Bandić 2008: 93), а Ђурђија заиста дела под утицајем свог господара кога назива Непомеником. Заправо се ради о исламском демону Ифриту кога смо претходно већ помињали, док је израз *непоменик* познат у народу као једно од заштитних имена за демонска бића која према веровању не треба помињати њиховим правим именом (в. Петровић 2015: 197). Међутим, овде долазимо до дешифровања праве природе Ђурђијиног лика након физичке смрти. Наиме, Ифрит дела кроз Ђурђију, али не директно ушавши у њу, већ манипулишући њеном душом. Када Ђурђија, тачније њен дух, помиње свог господара и описује његов изглед, приповедач позиционира где се демон у том тренутку налази: „Za tren kratak koliko treptaj oka, Kosančiću se učini kako nešto zlokožno i nemo, staro koliko i svet, stoji između stoletnih hrastova” (Stojiljković 2020: 66). Затим, свештеник Милоје покушава да уништи Ђурђијину сен глоговим коцем<sup>15</sup>, чувеним начином да се вампир

<sup>15</sup> Чајкановић сматра да се глогов колац у нашем народу није првобитно користио са намером да се вампир њиме убије јер се сматрало да је то немогуће на тај начин постићи, већ да се магички прикује за гроб како би се спречило да се креће по околини, док се не уништи спаљивањем које је, веровало се, успевало да га потпуно уништи (в. Чајкановић 1985: 254–255).

убије раздвајањем његовог материјалног и нематеријалног дела: „Umesto živog mrtvaca ostalo bi beživotno telo, s jedne strane, i duša (ili, recimo, đavo), kao nematerijalno biće koje nastavlja da živi, s druge strane” (Bandić 2008: 95). Међутим, на гробу се не појављује тело које би се могло приковати коцем већ дух девојке у белом који потом са лакоћом вади срце Милоју: „Ипак, најчудније у vezi sa njenom pojavom bilo je to da su se kroz njenu odoru nazirali obrisi hrastove šume u pozadini” (Stojiljković 2020: 115).

Ако посмртно обличје Ђурђијиног лика не представља вампира, да ли је аутор за њега ипак тражио инспирацију и упориште у веровањима из фолклора? Након смрти, издвајају се три етапе тзв. посмртног умирања душе: од смрти до погребња, од погребња до четрдесетог дана, после четрдесетог дана до годину дана од смрти када се покојник ослобађа свега што га је везивало за претходни живот, бива лишен своје индивидуалности и стопљен са душама породичних предака (в. Bandić 2008: 69–75, 83). Свештеник Милоје већ у првој фази чини грешку – наглашава се то да није опојао Ђурђију јер је дигла руку на себе. Ритуал сахрањивања подразумева обреде којима се покојнику подиже *вечна кућа* или *вечни дом* (в. Bandić 2008: 78). Изоставивши обреде, Милоје је додатно дозволио Ђурђијиној души да се не скраси у својој *вечној кући*<sup>16</sup>. Даље, Ђурђија се *са оног света* враћа тачно после четрдесет дана („Тачно četrdeset dana po Đurđijinom ukoru (...)” (Stojiljković 2020: 50)). За разлику од прве и (делимично) друге фазе, у трећој фази веза душе са физичким телом више не постоји – душа је „poprimila sve karakteristike samostalnog, slobodnog duhovnog bića” (Bandić 2008: 75). Стога, Милоје чини нову грешку када покушава да пробадањем тела глоговим коцем уништи Ђурђију, с обзиром на то да она није вампир већ душа која је остала везана за своју претходну егзистенцију. Овакву судбину доживљавају управо појединци за које нису обављени погребни обреди, а међу њима су и самоубице (в. Ван Генеп 2005: 184). Сама Ђурђија у дијалогу са Косанчићем наводи разлоге за своју освету: „Ali duša mora da se smiri... (...) A moja duša nije našla mir” (Stojiljković 2020: 64). Коначну *посмртну смрт* Ђурђијиној души на крају романа доноси ритуал *са оружјем којим је убијен неки човек*, тј. у овом случају Косанчићевим змајевцем уз помоћ кога је и на почетку романа враћена у живот. Овај магијски ритуал такође има корен у српској народној религији, о чему је податак оставио и сам аутор у белешци након романа, указавши да је инспирацију нашао у књизи Душана Бандића, *Народна религија Срба у 100 појмова* (в. Бандић 2004: 99; Stojiljković 2020: 157).

<sup>16</sup> „Вечна кућа” не подразумева покојников дом у дословном већ у симболичном смислу: „Grob figurira pre kao mesto koje mu *pripada*, kao mesto na kome se on pojavljuje kada mu se na određen način, u određeno vreme obratimo (Bandić 2008: 78).

### Поглед на косовску легенду кроз архетипску призму

Напоследку, још ћемо се осврнути на архетипски слој дела ослоњеног на косовску легенду и народну митологију. Мит као „*samo jedan deo jednog integriteta arhajske svesti*” (Glušćević 1987: 31) присутан је у усменој традицији, у фолклору, ритуалу, а самим тим и у књижевности која одавде црпи инспирацију. Према Јунгу, мит има значење за свакога, јер „*u obliku priče predstavlja arhetipove*<sup>17</sup>, *to jest, univerzalno važeće životne obrasce*” (Džonson 1994: 23). Многа остварења савремене популарне културе заснована су на имитацијама древног мита са карактеристичним елементима подвига митског јунака, чиме оживљавају тзв. архетип Јунака. Стојиљковићева *три добра јунака* (а првенствено лик Ивана Косанчића) оличење су архетипа Јунака са херојским подвизима, било да је у питању опасни тајни улазак у тврђаву Просек у првом делу, одбрана нишких бедема у другом или суочавање са натприродним силама са *оног света* у трећем делу и сл. У сваком од ових подвига огледа се борба соларног принципа који репрезентују јунаци и хтонског, оваплоћеног у противничкој страни (в. Trebješanin 2011: 187).

Подвиг из првог дела – одлазак у тврђаву Просек по ковчежић са крстом кнеза Лазара, неодољиво подсећа на митску потрагу витеза за Гралом. Грал је тајанствени, чаробни предмет (замишљен у различитим облицима, најчешће као пехар, чаша, али и као тањир, књига и сл.), он даје живот, духовно просветљење, избављење, бесмртност... (в. Trebješanin 2011: 135). Губитак Грала „*simbolizuje nestanak Zlatnog doba i čovekov pad u greh i banalnost postojanja*” (Trebješanin 2011: 136), док је митска потрага за њим у ствари „*traganje za duševnim mirom, spokojstvom, kao traganje za izgubljenim smislom postojanja*” (Trebješanin 2011: 136). Значај крста због кога Лазар излаже животној опасности своје најбоље јунаке можда је најбоље осликан кроз дијалог противничке стране, Мурата и дервиша Едхема:

– Та ствар коју тражимо... узета је из манастира. Зашто је Лазар толико жели? –упита Мурат дервиша. – То није обична ствар, господару. Та ствар је суштина. Не само за кауре, већ и све остале. – И за нас? Децу Мухамедову? – Да. И за нас, господару. – Како је онда Лазар дозволио себи да је тако лако изгуби? – Сви је ми понекад изгубимо, господару... (Стојиљковић 2018а: 123)

<sup>17</sup> Архетипови, као елементи од којих је устројено колективно несвесно, такође су наслеђе целокупног људског искуства о ономе што опажамо као стварност око нас и у нама. Они се могу спознати на основу архетипских слика као њихових манифестација, „*koje se javljaju u snovima, fantaziji, halucinacijama, mističnim vizijama, mitovima, obredima, bajkama i pesmama*” (Trebješanin 1994: 8).



За питање Грала парадигматичан је мит о Парсифалу и Краљу Рибару. Када витез Парсифал пронађе Грал, кључно је питање које он мора да постави: *Које Грал служи?*, на шта стиже одговор да Грал служи Краља Грала, након чега болесни Краљ Рибар истог тренутка бива излечен, а цело његово краљевство поново оживљава (в. Džonson 1994: 100–102). Скоро свака особа западне културе „*misli da Gral treba da služi nama, ali ovdje imamo nešto suštinski da naučimo*” (Džonson 1994: 101) – лекција Грала јесте да суштина његовог проналаска није у томе да служи нама, већ да служи Богу, односно не појединачном већ општем добру. У том кључу, у завршници *Дугих ноћи и црних застава* можемо посматрати питање о томе шта је у ковчегу и чему служи, које Топлица поставља кнезу Лазару:

– Због тога крста... ишли смо чак до Прилепа и назад? – Не – одмахну главом кнез. – Због нечег другог, драгоценијег. Нечег што ће нам можда помоћи да се одупремо олуји која долази... Не знам како се то зове. Вера? Нада? Пркос? Али знам да је то нешто што сам давно изгубио и што ми је сада враћено. Шта је крст? Само симбол. Шта је злато? Само светлуцаво камење извађено из земље. Шта је овај свет око нас? Прах што се осипа и нестаје. (Стојиљковић 2018а: 334).

Опредељењем за *царство небеско* кнез Лазар је у нашој традицији, па тако и у Стојиљковићевим романима постао оличење архетипа Мудрог старца. Један од појавних облика овог архетипа управо је фигура владара, будући да овакве личности имају велики утицај на своје следбенике и представљају природни ауторитет (в. Trebješanin 2011: 281). Мудри старац „*predstavlja arhetip Duha, Mudrosti ili arhetip Smisla*” (Trebješanin 2011: 281) и често се у митовима и легендама спаја са архетипом Јунака, творећи фигуру Краља-филозофа, личности „*koja je slavljena i poštovana kao vođa i junak, a ujedno i kao mudri i dostojanstveni prorok*” (Trebješanin 2011: 282). Оваква слика се у колективној представи нашег народа управо везује за лик српског кнеза.

Главни јуначки подвиг из другог дела романа јесте очување *олујног бедема* односно града Ниша од напада Османлија. Град као насеље опасно бедемом представља земаљски одраз космичког поретка, у митологији и религији симбол је моћи, постојаности, реда и трајности (в. Trebješanin 2011: 134). Према Јунгу, град са својим четвороугаоним зидинама представља моћно јединство четири елемента, „*u sakralnoj arhitekturi ima značenje temenosa, tj. stvaranja izolovanog svetog mesta*” (Trebješanin 2011: 134). Место радње романа, дакле, само по себи активира одређену колективну представу и носи извештан семантички потенцијал. Такав је случај и са мачем као универзалним симболом „*muške snage, moći, agresivnosti i prodornosti*” (Trebješanin 2011: 251), који у трећем делу

романа има пресудну улогу у подвигу јунака који се бори са нечистим силама. Мач није само материјално оружје, већ и магијско и свето, он „ima čudesnu i natprirodnu moć da otera zle, mračne sile i da uništi demone” (Trebješanin 2011: 251), те се и овде сусрећемо са једном универзалном представом. Но, оно што је првенствено универзално и кроз радњу свих романа, и кроз епску стилизацију косовске легенде јесте архетипска борба добра и зла, где су уместо митских и космичких догађаја и актера јавља историјска подлога, али суштина остаје иста: „Mitska borba za kosmos protiv haosa preobražava se u odbranu srodne grupe plemena, države, svoje vere od osvajača, nasilnika, neznabožaca, kojima se ponekad pridaju mitski i čarobnjački atributi” (Meletinski 1983: 280). Видели смо на који начин је аутор представио непријатељску страну, повезавши је са демонским силама, док је подвиг српске стране прожет хришћанским врлинама, подржан божјом вољом и силама добра. Сличним обрасцем руководио се и народни певач приказујући однос Срба и Турака. Фолклор и усмена традиција као дело колектива увек су прожети архетипским садржајима и стога су такви обрасци лако уочљиви и у делима која се на њих наслањају.

\*\*\*

Декодирање присуства усмене традиције и фолклорних елемената у Стојиљковићевим романима реализовали смо проналажењем бројних веза са народном епиком (са различитим мотивима из епских песама, са типовима епских ликова, са наративним сижеима различитих песама старијих времена). Посебно смо обратили пажњу на митско порекло ликова и мотив змајевитог јунака, налазећи притом повезаност са присуством Витешког реда Змаја у Стојиљковићевој приповести. Тумачили смо улогу присуства митских бића из фолклора и њихов утицај на одређене елементе радње. Настојали смо да укажемо на архетипску, универзалну природу митолошке поставке усмене традиције и самим тим и дела произашлих из ње. Истовремена лакоћа и озбиљност са којом Стојиљковић приступа усменој традицији и фолклору нешто је на шта вреди обратити пажњу, а такође и даље пропратити кроз наредне наставке које аутор планира, чиме бисмо формирали заокружену целину у овој поредбеној поставци усмене и писане речи.

## ИЗВОРИ

Петрановић 1989: Петрановић, Богољуб. *Српске народне пјесме из Босне и Херцеговине*. Књ. 3. Сарајево: Свјетлост, 1989.

Селимовић 2004: Селимовић, Меша. *Дервиш и смрт*. Београд: Новости, 2004.

СНП II: Караџић, Вук Стефановић. *Српске народне пјесме*. Књига друга. Београд: Нолит, 1969.

Стојиљковић 2018а: Стојиљковић. Дејан. *Дуге ноћи и црне заставе*. Београд: Лагуна, 2018.

Стојиљковић 2018б: Стојиљковић. Дејан. *Олујни бедем*. Београд: Лагуна, 2018.

Stojiljković 2020: Stojiljković, Dejan. *Dukat za Lađara*. Beograd: Laguna, 2020.

## ЛИТЕРАТУРА

Андрејић 2017: Андрејић, Живојин. *Витезови реда Змаја: драконофори*. Рача: Центар за митолошке студије Србије, 2017.

Алексић 2016: Алексић, Марко. *Српски витешки код*. Београд: Лагуна, 2016.

Бандић 2004: Бандић, Душан. *Народна религија Срба у 100 појмова*. Београд: Нолит, 2004.

Ван Генеп 2005: Ван Генеп, Арнолд. *Обреди прелаза*. Београд: Српска књижевна задруга, 2005.

Детелић, Делић (ур.) 2013: Детелић, Мирјана и Лидија Делић (ур.). *Aquatica: књижевност, култура*. Београд: Балканолошки институт САНУ, 2013.

Детелић 1992: Детелић, Мирјана. *Митски простор и епика*. Београд: Српска академија наука и уметности: Ауторска издавачка задруга „Досије”, 1992.

Елијаде 2004: Elijade, Mirča. *Sveto i profano*. Beograd: Alnari, Laćarak: Tabernakl, 2004.

Зечевић 1981: Зечевић, Слободан. *Митска бића српских предања*. Београд: Вук Караџић, 1981.

Јевтић 2018: Јевтић, Јелена. „Мултимедијалност у роману *Дуге ноћи и црне заставе* Дејана Стојиљковића”. *Баштина* св. 45 (2018): 59–70.

Перић 2022: Перић, Драгољуб. *Прамен магле поље притиснуо*. Нови Сад: Академска књига, 2022.

Петровић 2015: Петровић, Сретен. *Српска митологија у веровањима, обичајима и ритуалу*. Београд: Дерета, 2015.

Сувајцић 2021: Сувајцић, Бошко. *Кључ од Косова*. Београд: Албатрос плус, 2021.

Чајкановић 1985: Чајкановић, Веселин. *О магији и религији*. Београд: Просвета, 1985.

Чајкановић 1994: Чајкановић, Веселин. *Стара српска религија и митологија*. Београд: Српска књижевна задруга: Београдски издавачко-графички завод: Просвета: Партенон М. А. М., 1994.

Bandić 2008: Bandić, Dušan. *Carstvo zemaljsko i carstvo nebesko*. Београд: Biblioteka XX vek: Knjižara Krug, 2008.

Džonson 1994: Džonson, Robert A. *On: razumevanje psihologije muževnosti: na osnovu mita o Parsifalu, njegove potrage za Gralom i Jungovih psiholoških pojmova*. Београд: B & D Books: Pirc, 1994.

Glušćević 1987: Glušćević, Zoran. „Značaj mita za savremenu literaturu” u Zoran Glušćević, Emina Kulenović-Grujić (ur.). *Umetnost i mit*. Београд: NIRO „Књижевне новине”, 1987. 31–40.

Meletinski 1983: Meletinski, Jelezar Mojsejević. *Poetika mita*. Београд: Nolit, 1983.

Stojiljković 2024: Stojiljković, Dejan. *Viteški red zmaja: Istina ili mit?* <<https://dejanstojiljkovic.rs/viteški-red-zmaja-istina-ili-mit/>> 21. 7. 2024.

Trebješanin 1994: Trebješanin, Žarko. „Mit o junaku, Sveti gral i potraga za jastvom” у Robert A. Džonson. *On: razumevanje psihologije muževnosti: na osnovu mita o Parsifalu, njegove potrage za Gralom i Jungovih psiholoških pojmova*. Београд: B & D Books: Pirc, 1994.

Trebješanin 2011: Trebješanin, Žarko. *Rečnik Jungovih pojmova i simbola*. Београд: Zavod za udžbenike, 2011.

Milica Ž. Jelenić

ORAL TRADITION AND FOLKLORE FANTASY IN THE NOVELS OF DEJAN STOJILJKOVIĆ (*LONG NIGHTS AND BLACK FLAGS, STORM RAMPART, A GOLD COIN FOR THE BOATMAN*)

S u m m a r y

This paper interprets Dejan Stojiljković's novels dealing with the events on the territory of medieval Serbia immediately before the Kosovo War, in the context of decoding the role of oral tradition and folklore fiction in creating the artistic world of Stojiljković's

works. By seeing the transposed motifs, characters and narrative plots from the folk epic, with the special importance of the dragon motif hero in the entire story, the role of the presence of mythical creatures from folklore, as well as of the archetypal layer of the work based on the Kosovo legend, our goal is to emphasize the potential of oral tradition as a source of inspiration for contemporary literature in interweaving of spoken and written words. Constants observed in the three works published so far in the five books announced by the author will provide a basis for future interpretations of the novel in which the oral tradition is an essential building component.

**Keywords:** folklore, oral tradition, Stojiljković, dragon hero, mythical creatures, Kosovo legend.



**Милица З. Живковић\***  
XIV београдска гимназија

Оригинални научни рад  
Примљен: 11. 09. 2024.  
Прихваћен: 30. 10. 2024.

## НАСТАВНА ИНТЕРПРЕТАЦИЈА ПРИПОВЕТКЕ „ПРВИ ПУТ С ОЦЕМ НА ЈУТРЕЊЕ” ЛАЗЕ ЛАЗАРЕВИЋА УЗ ПОМОЋ ДРАМСКОГ МЕТОДА\*\*

У овом раду истражујемо могућности примене драмског метода у наставној интерпретацији приповетке „Први пут с оцем на јутрење”, фокусирајући се на технике Аугуста Боала, посебно на форум театар. Примењујући технике форум театра, ученици ће активно учествовати у анализи кључних сцена, подстичући дискусију о различитим интерпретацијама главних јунака, њихових међусобних односа и сложености идејног слоја књижевног дела. Рад ће обухватити детаљан опис примене драмских техника у настави, примере активности и закључке о томе како овај приступ може утицати на разумевање литерарних текстова. Рад ће обухватити конкретне примере активности у учионици, као што су групни рад и дискусије, и истаћи значај оваквог приступа анализи књижевног дела. У раду се конкретним примерима доказује да примена драмског метода може позитивно утицати на реализацију стваралачког, истраживачког и креативног наставног процеса у коме ће и наставник у улози активног ментора, и сваки ученик у улози мотивисаног истраживача, без обзира на здравствене, социјалне и друге препреке, моћи да се развија, учи и стиче компететнције за живот и рад у савременом друштву.

**Кључне речи:** драмски метод, форум театар, наставна интерпретација приповетке „Први пут с оцем на јутрење”, Аугусто Боал.

---

\* milica.zivkovicsrpski@cetrnaestgim.edu.rs

\*\* Рад представља ревидирано и измењено потпоглавље докторске дисертације „Драмски метод у контексту савремене наставе српског језика и књижевности”, одбрањене 10. 9. 2024. године на Филолошком факултету Универзитета у Београду.

Аугусто Боал (1931–2009) био је бразилски режисер, писац и драмски педагог. У својој књизи *Театар угњетаваних* (*Teatro del Oprimido*) коју је први пут објавио 1974. путем практичних примера приказује како у пракси применити технике које овај облик позоришта подразумева. Боал је сматрао да треба срушити зид између публике и глумца и да позориште треба вратити народу. То образлаже упоређујући Аристотелову и Брехтову поетику са поетиком угњетаваних. Аристотелова поетика је, по Боаловом мишљењу, „поетика угњетавања” (117) јер гледалац препушта активност драмским лицима и кроз њихове поступке доживљава катарзу, чиме се одриче могућности сопственог деловања у стварном свету. Брехтова поетика укључује гледаоца који и даље преноси моћ драмском лицу, али задржава право на независно размишљање, што доводи до буђења критичке свести. Поетика угњетаваних подразумева да гледалац преузима улогу протагонисте и самостално утиче на драмску радњу, нуди решења, разматра могућности, дискутује о плановима за промену. Драмска игра на овај начин постаје вежба за деловање у стварности, односно театар постаје место почетка друштвене промене.

Боал описује експеримент који је спроведен у Перуу 1973. у оквиру програма *Операције интегралне писмености* (*Operacion Alfabetizacion Integral [ALFIN]*). Циљ експеримента био је да се становништво описмени. Боал приказује на који начин се, уз помоћ фотографија које стварају обични људи, представници једне социјалне групе, могу открити значења симбола у оквиру те заједнице или друштвене групе, чиме би се унапредила комуникација између глумца и публике. Анализом фотографија откривене су индивидуалне и колективне приче људи који припадају тим, маргинализованим друштвеним групама, па се на тај начин указало на њихове проблеме.

У оквиру припремних активности за стварање театра угњетаваних, Боал указује на то да је неопходно да се гледалац трансформише у глумца пролазећи кроз четири фазе. Прва фаза подразумева откривање свог тела и испитивања својих физичких граница. У другој фази тело се користи као једини медиј изражавања својих емоција, ставова, мишљења и деловања, без могућности да користи друге облике изражавања. У трећој фази једини језик је позориште, које није производ деловања из прошлости, већ садашњи тренутак у коме се решава одређени проблем. Позориште као језик садашњег тренутка манифестује се кроз неколико активности:

- гледаоци стварају радњу истовремено са глумом глумца;
- гледаоци директно интервенишу, приказујући жељене поруке користећи фигуре направљене глумачким телима;
- гледаоци директно учествују у драмској радњи.



Позориште као дискурс подразумева једноставне форме у којима гледалац-глумац ствара драмску сцену у складу са својом потребом да разговара о одређеним темама или увежбава одређене радње. То се остварује кроз новинско позориште, невидљиво позориште, фото-романтично позориште, митско позориште, пробно позориште и аналитичко позориште (105–115).

Према Боалу *Театар дискусије* или *Форум театар* је интерактивни уметнички облик и креативна метода друштвеног истраживања, важна за постизање социјалне промене, али се може применити и у процесу учења. Овај метод подразумева укључивање чланова једне заједнице у драмску радњу, при чему они предлажу различите акције како би утицали на решење проблема који се приказује. Стога је иницијална сврха форум театра да анализира корене друштвених проблема и да промовише разумевање и потрагу за колективним решењем. Боал сматра да гледалац мора у потпуности да се измести из позиције сведока у позицију актера, при чему се идентификује са „потлаченим” да би разумео проблем и да би предузео одређене радње. Током овакве креативне активности гледалац се ослобађа; мисли и делује за себе. Поред гледаоца који постаје актер, у форум театру постоји и посредник између публике и учесника, такозвани *шокер*, чије деловање не сме нарушити слободу учесника.

Примена драмског метода, конкретно техника Аугуста Боала при анализи приповетке „Први пут с оцем на јутрење” подразумеваће да наставник најпре усмери ученике ка откривању психолошког стања свих учесника у догађају који је приповетком представљен. Тиме ученици откривају значајне епохе реализма, али и поетике Лазе Лазаревића.

Читањем приповетке „Први пут с оцем на јутрење” открићете део из живота деветогодишњег дечака Мише. Упознаћете се са једном породицом чији ће вас живот можда подсетити, у неким сегментима, на животе људи које познајете. Ситуације су приказане из угла дечака, а ви се потрудите, након читања, да исту ситуацију прикажете из угла осталих учесника у догађају. На основу његових описа својих укућана, оживите ове јунаке и дочарајте нам њихова размишљања и осећања.

Читањем ученици издвајају Митра, Марицу, Ђокицу, Мишину старију сестру, бирају једног од јунака, а затим, на основу текста пишу кратке исповести у првом лицу.

#### Ђокица – млађи брат

На основу уводног дела приповетке ученици сазнају да се Мишин млађи брат не сећа скоро ничега из прошлости. Међутим, пишући Ђо-

кичину исповест помињаће да се он, као кроз маглу, присећа дана када га је отац држао у наручју. Ћокица се сећа да је мајка често плакала. Једне ноћи се јако уплашио и често када покушава да се сети неке слике из детињства, јасно види себе, своју сестру, брата и мајку како се моле пред иконом Светог Ђорђа. Та успомена у њему изазива nelaгoду, коју не може да објасни.

### Мишина старија сестра

Наставник мотивише ученике да уче на који начин понашање мајке условљава понашање ћерке. Тако ученици откривају положај жена у контексту времена у коме је настала приповетка и упоређују са примерима из савременог друштва. Исповест Мишине сестре ослања се на делове текста у којима се помиње да је Марицу, као и мајку, мучило што је Митар сваке вечери ишао у кафану. Она се сећа вечери када је Митар Марици дао новац који је зарадио на коцки. Тада је осетила да мајка слуги да ће се нешто лоше догодити и свакодневно је стрепела да ће се мајчине слуге остварити. Доживљавала је мајчину тугу и бригу као своју, а страх и неизвесност обузимали су је све више и више. Бојала се оца, а некад га је и мрзела. Кад је надвлада тај осећај мржње и беса, уплаши га се и брзо се покаје. Помоли се Светом Ђорђу да спаси њеног оца и ослободи мајку брига. Волела је оца, али никада није успела да разговара са њим, па јој се чини да га није ни познавала. Не сећа се ниједне лепе успомене, јер је све потиснуто осећањем страха, туге и немоћи, као и бриге због мајке која је непрестано плакала и патила.

### Митар

Ученици Митра кроз његову исповест приказују као човека који се уморио од улоге строгог и безосећајног човека. Иако нигде не пише колико Митар има година, ученици претпостављају да се млад оженио и постао газда, муж и отац и да је његово посрнуће изазвано његовом неживљеношћу и слабошћу. Митар је мислио да ће бити слаб, ако покаже емоције према својим најближима. То се види из Мишиног описа његовог понашања када му је умро брат. Међутим, његова слабост види се у немогућности да се суочи са последицама погрешних одлука. Једна група ученика тврдиће да је Митра срамота јер је изгубио, други ће тврдити да га је срамота што се уопште коцкао. Чињеница да не знамо шта се догодило са Митром након одласка у цркву, да ли је он заувек престао да се

коцка или се опет вратио пороку, оставља могућност да се оба мишљења ученика уваже јер проистичу из онога што је у приповеци написано. Друга група ученика тврдиће да је симболика одласка у цркву јасна и да значи да је Митар схватио да мора да се промени, а то симболизује одлазак у цркву, јер у приповеци пише да је у цркву ишао на Ђурђевдан, а у кафану сваке вечери.

### Марица

Интересантно је да ученици Марици не приписују епитете попут несрећна, јадна и слично, већ је увек доживљавају као јаку жену која је успела да одржи своју породицу. Ипак, кроз исповести детаљно описују све њене страхове који је често надвладавају и спречавају је да се супротстави Митру. Страхови су последица времена у коме Марица живи, односно наметнутих схватања патријархалне средине у којој жена не сме да се меша у послове свог мушкарца, нити може да преиспитује његово понашање. Ипак, ученици наводе да је Марицу највише погађало што је будућност њене деце неизвесна, те њене поступке правдају љубављу према деци, а не према Митру.

Како би се проблематизовали односи међу члановима породице, наставник мотивише ученике да издвоје сцене које сматрају значајним у приказивању и анализи односа између Митра и Марице.

Прочитајте још једном приповетку у целини, а затим издвојите делове који расветљавају однос између Митра и Марице. Одаберите двоје ученика који ће те делове представити играјући улогу Митра и Марице. За припремање улога, одабрани ученици користе белешке које смо саставили читајући написане исповести. Реконструисаћемо догађаје одигравањем сцена, а затим ћемо коментарисати сваку од њих.

Очекује се да ученици издвајају следеће дијалоге између Митра и Марице:

- Шта ће та свећа у ово доба?
- Па да се видиш свући, Митре – каже моја мати.
- А зар ја не знам упалити свеће, или сам, ваљда, пијан, па не удем наћи?
- Па није, Митре – увија се моја мати – него као велим...
- А шта велиш? Ваљда да ми комшилук мисли да ми лежи мртавац у кући! (Павловић 49)

После одигране сцене, следи разговор о ономе што су ученици видели.

Шта нам ова сцена говори о односу између Митра и Марице? Шта сте очекивали да Митар уради? Какав је Митар човек? Како коментаришете Маричино понашање? Шта мислите да би Марица требало да уради након оваквог разговора? Можете ли да замислите сцену у којој се Марица понаша као Митар? Како би на то Митар реаговао?

Ученици претпостављају да се Марица боји Митрове реакције и да због тога прекида овај разговор. Сматрају да би обрнуте улоге биле немогуће у том времену, али су могуће у данашњем времену и претпостављају да би се у данашњем друштву овакав разговор завршио вербалним, чак и физичким насиљем. Неки од ученика мисле да је Марица погрешила и да је требало да се обрати некоме од рођака за помоћ. Други њено ћутање правдају друштвеним околностима и чињеницом да би признавање да Митар има проблем утицало на његов углед и погоршало ситуацију. Део ученика сматра да је после овога Марица требало да да Митру још једну шансу, док други сматрају да је требало да разговара са њим ујутру, па, ако то не уроди плодом, да га остави. Ученицима је дозвољено да прекину сцену тамо где мисле да је потребно, изврше *интервенцију* односно промене је, а затим коментаришу какве би биле последице промењених околности. Ученици уводе нове ликове на одређена места (разговор прекида сестра која доводи Токицу који јако плаче, па се Митар сажали на њега; утрчава Миша и саопштава да су га малтретирани у школи, па се Митар тиме бави и, посветивши се деци, схвата да је то његова примарна обавеза). Очекује се да ће ученици издвојити и дијалог Марице и Митра у вези са нестанком сата.

Шта нам овај разговор открива о Митру? Како то утиче на однос између њега и Марице? Шта бисте учинили да сте на Маричином месту? Како коментаришете њено понашање? Ко би могао да утиче на Митра?

Ученици примећују да је Митар очигледно слаб и да га је порок узео под своје. Критикују и мењају Маричино понашање, јер сматрају да је њена улога важна и да је требало да уради нешто како би Митру помогла. Ово је повољан тренутак да ученици коментаришу о каквом је пороку реч. Разговараће о томе шта за Митра значи тренутак када он успева да поврати сат и освоји ланац и шубару и због чега Марица тада није спокојна. Ученици схватају да порок једног члана породице утиче на све и разара породицу. Важно је прокоментарисати тренутак када Марица, покушавајући да допре до Митра, помиње њихову децу, а Митар не

разуме њене речи и наставља по своме. Ученици уочавају да је Миша на почетку приповетке издвојио кума Илију као једину особу чије мишљење Митар уважава.

У приповеци Миша наводи да су Митар и кум Илија о нечему разговарали и да се никада неће знати о чему. О чему су по вашем мишљењу њих двојица разговарали?

Ученици сматрају да је Митар задужио Илију да брине о Марици и деци и да му је саопштио своју намеру. Група ученика тврди да Илија није знао да Митар планира да се убије, јер би покушао да га спречи. Неки сматрају да је Илија био сличан Митру и да је у то време мушкарцима углед био испред свега и да је Илија најпре покушао да га одговори, али га је на крају подржао јер ни сам није видео други излаз. Ученици дискутују како би било да је Марица раније позвала Илију и замолила га да разговара са Митром. На тај начин указују на значај подршке људима који болују од болести зависности, као и на рано откривање и превенцију. Изводе ненаписану сцену између кума Илије и Митра, међају је и дискутују о томе на који начин би тај разговор променио ток приповетке и због чега.

Очекује се да ученици издвоје дијалог између Митра и Марице након што је Митар изгубио вранца. Милија Николић сматра да ученике до суштинског проблема водимо упућујући их да открију зашто је Марица та која увек започиње разговор, на основу чега се види да су Митар и Марица неравноправни у дијалогу и чијом кривицом се дијалог прекида.

„Закључујемо да је посебно изражајна функција шкртих и насилно прекинутих дијалога у првом делу Лазаревићеве приповетке у томе што они откривају снажну и неопходну потребу да се личности говором растерете, али истовремено не дозвољавају такво растерећење. Тим уметничким поступком ствара се илузија о сталном надаљењу и појачавању психолошке напетости код ликова” (Николић 494)

На основу наведених закључака Милије Николића, наставник може ученицима поставити следећа питања:

Због чега Марица не настави разговор упркос томе што се Митру њена питања не допадају? Како се она осећа када је Митар ућуткује? Како се Митар осећа после разговора са Марицом?

Ученици сматрају да није било могуће да Марица у то време настави дијалог након Митровог преког погледа, али да није било ни потребе да га убеђује јер је он већ био у канцама порока. Али све време указују на то да се њена напетост, брига и туга не смањују, али она успева до краја да остане смирена и достојанствена, што се види у последњој сцени. Наставник подстиче ученике да пореде на који начин Марица испољава

своју тугу, а како то чини Митар. Приметиће да Марица дели своју тугу са ћерком, непрестано плаче и моли се, док Митар само у себи накупља све негативне емоције и такво његово понашање доводи до коначне одлуке да себи одузме живот. Ученици овим запажањем закључују да је недостатак комуникације између супружника велики проблем тадашњег времена. Увиђају да је то последица утврђених правила патријархалног друштва у коме мушкарац не сме да показује своје слабости, односно емоције. Ученици примећују да он од самог почетка не дозвољава себи да пред децом и женом плаче, смеје се, да их грли или им на било који начин показује љубав. То ученици доводе у везу са садашњим друштвом, истичући да је један од савремених проблема људска отуђеност, усамљеност, немогућност и неспремност људи да поделе своје проблеме са другима, незаинтересованост и одсуство емпатије. Управо то доводи до појаве депресије, анксиозности, суицида и склоности ка пороку и различитим видовима агресије.

Ученици представљају и последњи дијалог између Митра и Марице, а затим коментаришу реченице које размењују, као и Маричину храброст. Увиђају Митрове промене које се манифестују гласом и начином на који се обраћа Марици. Уочавају да је Митар од надмености, преко нагомиланог беса и бола, сада осећа стид, али након што се ослања на Маричино раме, ослобађа све емоције и осећа неку врсту растерећења. Дискутују о томе шта би било да је Марица ипак отишла, које реченице у последњем дијалогу нам откривају разлоге због којих је остала. Ученици сматрају да су жене некада много више трпеле, али су успевале да сачувају породицу. То правдају и тиме што и Миша неколико пута, описујући оца, истиче да је он, упркос свему, био добар човек. Разговарају о томе какве је последице ова епизода у Митровом животу имала на његовог сина и старију ћерку. Закључују да погрешне одлуке родитеља јако утичу на животе деце и да би Митрова деца била трауматизована и да је Марица отишла од њега и пустила га да пропадне, јер је Митар ипак њихов отац. Ученици примећују на који начин друштво утиче на пропаст једне породице и наводе примере из дела који показују да им временом нико није долазио у кућу, а да су својим злонамерним и радозналим питањима комшије само појачавале непријатност и nelaгоду коју су деца осећала због ситуације у кући.

Ученици се могу подстицати да Митра прикажу у амбијенту кафане и куће. Тиме се утврђује шта све изазива његову промену. Писац је желео да представи кућу као сигурно место, у којој је мир нарушен чињеницом да Митар одлази у кафану из које се враћа другачији и уноси осећај неспокоја у дом. Ученици примећују да писац тиме на неки начин оправдава

Митра и објашњавају да није страшно што је он одлазио у кафану како би се опустио или разговарао са пријатељима, већ је узрок његове трагедије његова слабост, поводљивост и потреба да се доказује. До тог закључка ученици долазе разговарајући о томе шта би било да Митар није ишао у кафану. Указују на то да он свакако, будући да је држао дућан и да је био у контакту са људима, не би одолео искушењима.

Ученике мотивишемо да издвоје десетак реченица којима би приказали драму у Мишиној породици када би правили трејлер за приповетку или филм по мотивима приповетке. Ученици издвајају:

Прави кицош!  
 А где ти је, Митре, сахат?  
 Он је био добар човек.  
 Боже, ти ме немој оставити!  
 Дај још!  
 Нано, нано!  
 Боже, убиј оног Зелембаћа!  
 А ко мене може натерати да играм више? Камо тога?  
 Остани код деце!  
 Ако ће!  
 Откад их нисам видео!  
 Сине! Устани, да идемо у цркву!...(Павловић, 2012)

Ученици добијају задатак да изаберу неку од улога (Митар, Марица, Миша, Пера) и да се обраћају једни другима користећи само реченице које су одабрали. Задатак подразумева да изговарањем реченице дочарају емоцију јунака ког су изабрали. Најпре то чине у пару, а затим мењају парове и реченице. На тај начин уочавају и промене у односу између ликова.

Да би разумели функцију Мишиног описа себе у којој Митар непомично седи након што је све изгубио, ученици преузимају улогу посматрача.

Налазите се испред собе у којој седи Митар након што је изгубио све што има. Какве емоције у вама изазива поглед кроз кључаоницу?

Ученици могу невербално приказивати емоције, мимиком и гестом. Коментаришу у којој мери се поклапају њихове реакције на оно што су видели са потенцијалним реакцијама осталих укућана, с обрисом на то да у приповеци видимо само како се Миша осећа. Од ученика тражимо да издвоје једну ствар, од свих описаних у соби и да образложе свој избор.

Ученици истичу једну разбијену *кавену шољу* и објашњење везују за то да су некада људи више веровали у прорицање судбине на основу слика у шољи. Када се шоља разбије то значи да ће несрећа пратити онога чија је шоља. Ученици не знају да ли је то Митрова или Зелембаћева

шоља, јер је у тренутку када гледају кроз кључаоницу, Митрова судбина неизвесна. Касније ће претпоставити да је шоља, с обзиром на епилог, вероватно припадала Зеленбаћу.

*Четири празна свећњака* према мишљењу ученика представљају одсуство вере и контраст између Митра и Марице. Митар је изгубио веру и због тога у његовим свећњацима нема упалених свећа. Ипак, други ученици ће приметити хартију која гори. Неки ће сматрати да је црни дим који се ствара симбол патње која је захватила читаву породицу, док ће поједини сматрати да је то пламен који симболизује могућност новог почетка.

*Дукат* који вири испод карте ученици виде као наду. Сматрају да тај један преостали дукат који се види симболизује Митрову могућност за нови почетак. Други ће сматрати да је дукат симбол свих недаћа које су задесиле породицу.

Дискусијом о симболима откриваћемо наше перспективе и наш доживљај проблема у коме се нашла Мишина породица. Претпоставићемо да је Марица увек у дубини душе, као и поједини ученици, сматрала да је Митрова доброта и оно што је некада био довољан разлог да се бори за њега, док су други мислили да му нема помоћи и да ће уништити читаву породицу и себе.

На крају, ученици увиђају да је Лаза Лазаревић тематизацијом једног универзалног проблема који је познат људима и данас, желео да истакне значај породице. Приказујући све изазове спољашњег света, чији утицаји могу нарушити мир и топлину породичног огњишта, критиковао је људску склоност ка пороцима и порочном животу. Примећују значај жена за очување породице. Ученици су уочили да Лазаревић користи различите форме приповедања (ентеријер, портрет, дијалог) у карактеризацији и психологизацији ликова, као и приповедање у првом лицу, чиме дело добија личнији, уверљивији тон, а затим и увођење две перспективе, односно два приповедача, чиме објективизује причу.

Као значајну одлику српског реализма, а пре свега дела Лазе Лазаревића, одређују приказивање детаља који су у функцији карактеризације ликова. Примећују да је понашање појединца одређено конзервативним, патријархалним правилима друштва.

Наставна интерпретација се може остварити применом драмског метода и на другачији начин. Ученици у овом случају неће читати приповетку код куће, већ ће, заједно са наставником, откривати садржај на часу. На почетку часа наставник чита уводни одломак до реченице: „То је била велика реткост, и ето тако се он смејао кад се десило штогод где би неки



други развалио вилице да би се чуло у Тетребову механу.” Наставник бира пет добровољаца који остају у учионици, а остали ученици напуштају учионицу. Добровољци добијају задатак да изаберу улогу (Митар, Марица, Миша, Мишина сестра, Мишин брат) и да се поставе у замрзнуту сцену која приказује тренутак када се Миша и сестра смеју, а Ђокица је у очевом крилу. Када се поставе, размишљају о својим ликовима и о томе како се они осећају у тој ситуацији. Остали ученици улазе и добијају задатак да додирну некога од јунака на сцени и да му поставе питање.

Ученик испитивач: Ко си ти?

Ученик у улози: Ја сам Митар.

Ученик испитивач: Како се осећаш?

Ученик у улози: Срећан сам.

Ученик испитивач: Због чега?

Ученик у улози: Због своје деце?

Ученик испитивач: У ком смислу? Шта те конкретно радује?

Ученик у улози: То што се смеју, што су весели и здрави?

Ученик испитивач: Волиш ли их?

Ученик у улози: Наравно.

Ученик испитивач: Зашто им то не показујеш?

Ученик у улози: Показујем им.

Ученик испитивач: Како?

Ученик у улози: Купујем им храну и одећу.

На овај начин ученици испитивачи могу питати све ликове и сазнати како се који од њих у приказаној ситуацији осећа. Затим наставник поставља питања свим ученицима:

Какво је ваше мишљење о Митру? На основу чега сте стекли такво мишљење?

Ученици сматрају да је Митар богат, да му је стало до тога како изгледа и како га друштво види. Увиђају на основу одломка да је строг и да строго васпитава своју децу, али закључују да их воли и брине о њима.

Наставник чита текст даље и застаје пре дела у коме Марица пита Митра за сат. Тада ученицима поставља питања:

Какво је ваше мишљење о Марици? Каква је то жена? На основу чега то тврдите? Да ли сте променили мишљење о Митру? Ако јесте, зашто? Какав је Митров и Маричин однос?

Ученици сматрају да је Марица тиха и добра жена и наводе да је син пореди са свецем. Мењају мишљење о Митру, сматрају да је тврдоглав, јер не мења своје ставове чак ни када схвати да је погрешно. Коментаришу начин на који се опходио према Марици и сматрају да је унижавао тиме што је нигде није водио, нити јој је дозвољавао да са њим разговара о послу.

Наставник сада припрема ученике да ће у наставку писац често користити дијалог како би нам дочарао јунаке и њихове односе и подстиче их да записују како се осећају док слушају ове разговоре и шта им највише привлачи пажњу.

Након читања одломка до дела пре него што Митар све изгуби, ученици саопштавају своја осећања. Наводе да су се све време осећали узнемирено и напето, да су ишчекивали шта ће се са Митром и Марицом догодити. Многи наводе да су очекивали да Митар у бесу удари Марицу или да је увреди. Највише им привлачи пажњу то што се сваки разговор између њих двоје завршава Маричиним ћутањем. Наводе реченице:

Покуњи се мати, па ћути.  
Моја мати – шта ће? – ућута.  
Она умуче.  
Ћути племенита душа.  
Ћути она сирота као заливена. (Павловић, 2012)

Наставник пита ученике како би без текста и мимике показали како се Марица осећа након сваког разговора са Митром. Један од ученика преузима улогу Марице и док наставник чита делове разговора ученик, најпре спушта главу, затим савија леђа и приказује Марицу која се све више смањује после сваког покушаја да разговара са Митром.

Наставник бира добровољце који би преузели улогу Марице. Један остаје у учионици, а остали чекају испред. Разред ученику у улози Марице поставља питања:

Како се осећаш? Зашто не оставиш Митра? Зашто се не обратиш некоме за помоћ? Шта ће се десити ако Митар вас остави? Како видиш себе у будућности?

Након што сви ученици у улози Марице одговоре на питања, ученици упоређују и анализирају њихове одговоре и закључују да су се неки ослањали на дело док су неки уносили личне емоције и претпоставке у лик.

Наставник чита део у коме Митар губи све, а затим бира добровољце, а остали излазе из учионице. Добровољци приказују сцену у којој Митар седи у разбацаној соби, Марица, брат и сестра се моле, а Миша стоји поред врата очеве собе. Ученици улазе и испитују ликове по избору о њиховим осећањима и разлозима њихових поступања. На тај начин откривају да ли се и на који начин јунаци кроз дело мењају.

Наставник поставља питање:

Како ће се прича о овој породици завршити?

Када ученици наведу своје одговоре и образложе их, наставник чита крај приче. Тада подстиче ученике да прокоментаришу шта их је највише изненадило и шта би променили и због чега. Мотивише ученике да изнесу своје мишљење о разлозима због којих Марица овако поступа и подстиче их да сагледају друштвене прилике тога времена и да их упореде са данашњим. Разговор на крају резултира постављањем Митровог порока у центар пажње. Ученици примећују да је у данашњем друштву проблем клађења и коцкања више него икад присутан и да су млади све чешће у коцкарницама и кладионицама, не уочавајући опасност таквог понашања. Уколико ученици желе, говоре о личним искуствима или искуствима својих пријатеља и познаника. Актуелност овог проблема подстиче и наставника и ученике да се даље баве овом темом. Наставник следећег часа доводи психолога који ће у разговору са ученицима указати на који начин могу и они превентивно утицати на људе из свог окружења, али и како изгледа породична терапија у случају када је неко од чланова на лечењу од болести зависности. Ученици ће кроз различите вежбе демонстрирати како би терапија помогла члановима Мишине породице да превазиђу трауму.

Примена драмског метода у интерпретацији текстова који нису драмски подстиче ученике да размишљају о важним темама. Постављајући се у различите улоге, ученици сагледавају проблемске ситуације са више различитих аспеката, што им омогућује да свестрано приступе проналажењу решења. Ученици комуницирају, међусобно се уважавају, размењују идеје и постају свесни важности индивидуалног и тимског рада. На примеру наставне интерпретације, приповетке „Први пут с оцем на јутрење” Лазе Лазаревића уз помоћ драмског метода ученици су уочили да присуство драмских елемената (сукоб који се развија путем дијалога) доприноси сложености и емоционалности дела. Разматрање драмских елемената доприноси откривању карактеризације ликова. Играње улога, интервенције и промене тока радње у књижевном делу омогућују ученицима да уоче и решавају проблемске ситуације које препознају и у стварности.

Примена драмског метода подразумева непрестано ангажовање свих ученика, самим тим на часу влада позитивна сарадничка и стваралачка атмосфера. Ученици су задовољни јер су, користећи своје знање, вештине и таленте, дошли до резултата. То их мотивише да наставе да уче и истражују.

## ЛИТЕРАТУРА

Boal 2008: Boal, Augusto. *Theatre of oppressed*. Prev. Charles A. and Maria-Odilia Leal McBride and Emily Fryer. London: Pluto Press, 2008.

Николић 2010: Николић, Милија. *Методика наставе српског језика и књижевности* (5. изд.). Београд: Завод за уџбенике.

Павловић 2008: Павловић, Миодраг. *Читанка за први разред гимназија и средњих стручних школа*. Београд: Klett.

Milica Z. Živković

TEACHING INTERPRETATION OF THE SHORT STORY  
"THE FIRST TIME WITH FATHER AT THE MORNING SERVICE"  
BY LAZA LAZAREVIĆ USING DRAMATIC METHOD

Summary

In this paper, we explore the possibilities of applying the dramatic method in the teaching interpretation of the short story "The First Time with Father at the Morning Service," focusing on Augusto Boal's techniques, particularly forum theater. By applying forum theater techniques, students will actively participate in analyzing key scenes, stimulating discussions about various interpretations of the main characters, their relationships, and the complexities of the ideological layers of the literary work. The paper will include a detailed description of the application of dramatic techniques in teaching, examples of activities, and conclusions on how this approach can impact the understanding of literary texts. It will cover specific examples of classroom activities, such as group work and discussions, and highlight the significance of this approach to literary analysis. Through concrete examples, the paper demonstrates that the application of the dramatic method can positively influence the realization of a creative, exploratory, and imaginative teaching process in which both the teacher, as an active mentor, and each student, as a motivated researcher, can develop, learn, and acquire competencies for life and work in contemporary society, regardless of health, social, and other obstacles.

**Keywords:** dramatic method, forum theater, teaching interpretation of the short story "The First Time with Father at the Morning Service," Augusto Boal.

## Прилози



**Наташа Б. Станковић Шошо\***  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет

Оригинални научни рад  
Примљен: 19. 09. 2024.  
Прихваћен: 30. 10. 2024.

## МЕТОДИКА НАСТАВЕ КЊИЖЕВНОСТИ И СРПСКОГ ЈЕЗИКА НА КАТЕДРИ ЗА СРПСКУ КЊИЖЕВНОСТ СА ЈУЖНОСЛОВЕНСКИМ КЊИЖЕВНОСТИМА ФИЛОЛОШКОГ ФАКУЛТЕТА УНИВЕРЗИТЕТА У БЕОГРАДУ

У раду се сагледава заступљеност обавезних и изборних методичких предмета и курсева на основним и мастер академским студијама Српске књижевности и језика и Српске књижевности и језика са компаратистиком на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Указује се на мноштво разноврсних наставних метода, дидактичких принципа, облика рада и приступа који омогућују успешно припремање студената за савремену наставу српског језика и књижевности. Посебна пажња посвећује се успешним интердисциплинарним приступима, дипломским и мастер радовима и студентским пројектима који на репрезентативан начин представљају креативну, активну и продуктивну наставу на Катедри за српску књижевност са јужнословенским књижевностима Филолошког факултета Универзитета у Београду.

**Кључне речи:** методика наставе књижевности и српског језика, универзитетска настава, Филолошки факултет, савремени приступи, студентски радови.

Темеље изучавања Методике наставе српског језика и књижевности као фундаменталне научне дисциплине на Филолошком факултету Уни-

---

\* natasoso06@gmail.com

верзитета у Београду засновали су средином 20. века проф. др Милија Николић и проф. др Милорад Дешић. „Током вишедеценијског рада ова научна дисциплина развијала се и унапређивала захваљујући научном и наставном раду универзитетских професора и врских методичара проф. др Љиљане Бајић, проф. др Зоне Мркаљ, проф. др Драгане Вељковић Станковић и проф. др Вељка Брборића” (Станковић Шошо, Илић 2020: 135) и применом иновативних приступа у савременој настави сарадника асс. мр Миодрага Павловића.

На Катедри за српску књижевност са јужнословенским књижевностима Филолошког факултета Универзитета у Београду школују се студенти смера *Српска књижевности и језик* (група 05) и *Српска књижевност и језика са компаратистиком* (група 06)<sup>1</sup>, који се током четворогодишњих основних академских студија (240 ЕСПБ) и једно-годишњих мастер академских студија (60 ЕСПБ) оспособљавају за наставнике српског језика и књижевности у основној школи, гимназији и средњој стручној школи. Знања која студенти усвајају из дидактике, методике наставе књижевности и српског језика<sup>2</sup>, развојне и педагошке психологије развијају њихове компетенције и перманентно их оспособљавају за успешно обављање професије наставника матерњег језика и књижевности у савременој школи. Полазећи од чињенице да „без познавања и усвајања методике, без умесне стваралачке примене њених метода, радних начела и поступака, наставник не може бити стручан у свом позиву” (Николић 2012: 7), континуирано развијање методичких и педагошко-психолошких компетенција студената остварује се изучавањем програмских садржаја из обавезних и изборних предмета методике наставе књижевности и српског језика, реализовањем методичке и педагошке праксе, хоспитовањем студената и држањем испитних часова у основним школама и гимназијама. Академске 2023/2024. године уписана је прва генерација студената који су започели студије по новом акредитованом програму, који предвиђа већу заступљеност

<sup>1</sup> У протеклих неколико година примећује се мање интересовање средњошколаца за упис на факултете друштвено-хуманистичких усмерења. Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије од 2024. године стипендира студенте који се школују за наставнички позив. Смерове *Српска књижевности и језик* и *Српска књижевност и језик са компаратистиком* годишње упише 60 студената.

<sup>2</sup> Истакнути професор и корифеј методике наставе српског језика и књижевности проф. др Милија Николић, истиче да је методика „суштински чинилац позитивног образовања и професионалне обуке свих учитеља, наставника и професора који се баве наставом нашег предмета, а то значи и свих студената који се на одговарајућим факултетима и педагошким академијама припремају за исто позивно усмерење” (Николић 2012: 7).



методичке, педагошке и стручне праксе током основних и мастер академских студија.<sup>3</sup>

Обавезни и изборни предмети из Методике наставе књижевности  
и српског језика на основним академским студијама  
по новом акредитованом студијском програму<sup>4</sup>

На основним студијама смера *Српска књижевности и језик* (група 05) студенти имају четири обавезна једносеместрална методичка предмета: *Увод у методу 05*, *Методика наставе књижевности*, *Методика наставе српског језика* и *Методичка пракса 05*. На смеру *Српска књижевност и језик са компаратистиком* (група 06) студенти похађају три обавезна једносеместрална методичка предмета: *Увод у методу 06*, *Методика наставе књижевности и српског језика* и *Методичка пракса 06*. Осим обавезних предмета, студенти обеју група имају могућност да изаберу стручно-апликативан *Изборни курс из Методике наставе књижевности и српског језика*<sup>5</sup> и теоријско-методолошки предмет *Уџбеници у савременој настави Српског језика и књижевности*.<sup>6</sup>

Табеларни приказ обавезних и изборних методичких предмета на основним академским студијама.

<sup>3</sup> На основним академским студијама педагошка пракса реализује се у ОШ „Ћирило и Методије” у Београду, ОШ „Младост” на Новом Београду и ОШ „Раде Кончар” у Земуну у 2, 3. и 4. години у трајању од 90 сати. На мастер академским студијама педагошка пракса остварује се у 9. семестру у трајању од 180 сати. У сарадњи са изузетним професорима српског језика и књижевности студенти 4. године у оквиру методичке праксе хоспитују и држе испитне часове у ОШ „Младост” (др Душица Мињовић, Мирјана Нововић), ОШ „Раде Кончар” (Драгана Николин Коларић и Соња Арсић Вукомановић), ОШ „Вук Караџић” (Снежана Костадиновић), ОШ Дринка Павловић” (Катарина Колаковић, Славица Хорват, Јоле Булатовић, Наташа Васић), ОШ „Ћирило и Методије” (Јасмина Станковић), у Филолошкој гимназији (др Мирјана Стакић Савковић), у Четрнаестој гимназији (др Милица Живковић) и у Деветој гимназији „Михаило Петровић Алас” (Наталија Јовановић и Драгана Петровић). Стручна пракса се обавља у трајању од 90 сати у 4. години основних академских студија и на мастер академским студијама у Универзитетској библиотеци „Светозар Марковић”, Вуковој задужбини и Задужбини „Доситеј Обрадовић” у Београду.

<sup>4</sup> На основним академским студијама наставу држе: проф. др Зона Мркаљ, доц. др Наташа Станковић Шошо и доц. др Милан Вурдеља.

<sup>5</sup> *Изборни курс из Методике наставе књижевности и српског језика* у тежишту изучавања има облике рада подстакнуте књижевним текстом (стваралачке активности у настави српског језика и књижевности). Више о томе на: [https://fil.bg.ac.rs/fis/karton\\_predmeta/2105075](https://fil.bg.ac.rs/fis/karton_predmeta/2105075).

<sup>6</sup> Циљ изборног предмета *Уџбеници у савременој настави Српског језика и књижевности* јесте упознавање студената са школским уџбеницима (читанком, граматиком, радном свеском) као основним наставним средствима у штампаном и дигиталном виду (е-уџбеник као савремено дидактичко средство у настави). Више о томе на: [https://fil.bg.ac.rs/fis/karton\\_predmeta/2105026](https://fil.bg.ac.rs/fis/karton_predmeta/2105026).

Српска књижевност и језик (група 05)	Српска књижевност и језик са компаратистиком (група 06)
<p><b>II година</b>  <i>Педагошка пракса 1 за 05</i> (3. семестар, 3 ЕСПБ), 90 сати  <i>Педагошка пракса 2 за 05</i> (4. семестар, 3 ЕСПБ), 90 сати</p>	<p><b>II година</b>  <i>Педагошка пракса 1 за 06</i> (3. семестар, 3 ЕСПБ), 90 сати  <i>Педагошка пракса 2 за 06</i> (4. семестар, 3 ЕСПБ), 90 сати</p>
<p><b>III година</b>  <i>Увод у Методику 05</i> (5. семестар, 2 часа предавања и 2 часа семинарских вежбања недељно, 30 предавања + 30 часова семинарских вежбања током семестра, 3 ЕСПБ)  <i>Методика наставе књижевности 05</i> (6. семестар, 2 часа предавања и 2 часа семинарских вежбања недељно, 30 предавања+30 часова семинарских вежбања током семестра, 6 ЕСПБ)  <i>Изборни курс из Методике наставе књижевности и српског језика</i> (5. семестар, 1 час предавања и 1 час семинарских вежбања недељно, 30 часова током семестра, 3 ЕСПБ)</p>	<p><b>III година</b>  <i>Увод у Методику 06</i> (5. семестар, 2 часа предавања и 2 часа семинарских вежбања недељно, 30 предавања + 30 часова семинарских вежбања током семестра, 3 ЕСПБ)  <i>Методика наставе књижевности и српског језика 06</i> (6. семестар, 2 часа предавања и 2 часа семинарских вежбања недељно, 30 предавања+30 часова семинарских вежбања током семестра, 6 ЕСПБ)  <i>Уџбеници у савременој настави Српског језика и књижевности</i> (6. семестар, 2 часа предавања недељно, 30 часова током семестра, 3 ЕСПБ)</p>
<p><b>IV година</b>  <i>Методика наставе српског језика 05</i> (7. семестар, 2 часа предавања и 2 часа семинарских вежбања недељно, 30 предавања+30 часова семинарских вежбања током семестра, 6 ЕСПБ)  <i>Педагошка пракса 3 за 05</i> (7. семестар, 3 ЕСПБ), 90 сати  <i>Методичка пракса 05</i> (8. семестар, 1 час предавања, 2 часа семинарских вежбања недељно, 3 ЕСПБ)</p>	<p><b>IV година</b>  <i>Педагошка пракса 3 за 06</i> (7. семестар, 3 ЕСПБ), 90 сати  <i>Методичка пракса 06</i> (7. семестар, 1 час предавања, 2 часа семинарских вежбања недељно, 3 ЕСПБ)</p>

На стручно-апликативним обавезним предметима *Увод у методику 05* и *Увод у методику 06* студенти стичу теоријска знања из дидактике, опште методике и наставне методологије и практична умења у њиховој примени. На наведеним предметима усвајају се базична знања о циљевима и задацима наставе матерњег језика и књижевности, о врстама наставних метода (логичких, стручних и комуникационих) и начинима њиховог комбиновања у настави. Уз наведене садржаје, сагледава се функционалност најзначајнијих дидактичких принципа у савременој настави и то: принци-

па научности и васпитности, принципа усклађености наставе са узрастом и способностима ученика, принципа поступности и систематичности, принципа индивидуализације, принципа свесне активности ученика, принципа чулности, принципа повезивања теорије и праксе, принципа рационализације и економичности, принципа трајности знања и умења и принципа одмерености. Студенти се упознају са школским програмима, годишњим и оперативним плановима рада, структуром наставних часова и исходима наставе и учења. На семинарским вежбањима оспособљавају се да формулишу наставне циљеве (образовне, васпитне и функционалне) у вези са конкретним наставним јединицама и примењују знања о организацији (структури) часа при обради, увежбавању, систематизацији и утврђивању градива из матерњег језика и књижевности. „Студент упознаје предмет и задатке *Методике наставе српског језика и књижевности*, усваја књижевнонаучну и наставну методологију, стиче и обучава се за примену знања о наставним принципима и циљевима школске наставе, упознаје се са компетенцијама наставника у школи, савладава наставне методе (опште и специјалне) и оспособљава се за планирање и припремање часова у основној школи, гимназији и средњој стручној школи, као и за вредновање знања и умења ученика” (Мркаљ, Станковић Шошо, Вурдеља 2023, online).<sup>7</sup>

У академској 2023. и 2024. години бројна семинарска вежбања реализована су у Народном музеју, Вуковом и Доситејевом музеју и Спомен-музеју „Иве Андрића” у Београду. Кустос Спомен-музеја „Иве Андрића” Марија Петровић држала је студентима треће године предавања о животу, школовању и дипломатском раду Иве Андрића. Током обучавања за реализацију стручног путовања као савременог метода у настави, студенти су имали задатак да организују двочасовну шетњу Калемегданом и да представе Београд деспота Стефана Лазаревића. Предавање мср Милице Миланков о српском сликарству 18. и 19. века подстакло је студенте да компаративно сагледају сликарски и књижевни опус Ђуре Јакшића и резултате истраживачког рада представе заинтересованим посетиоцима на часу који је одржан у Народном музеју у Београду. Интермедијална радионица студената треће године Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима и страних студената који студирају српски језик и књижевност у Лођу организована је у Галерији САНУ. Студенти

<sup>7</sup> Више о томе: [https://fil.bg.ac.rs/fis/karton\\_predmeta/2105055](https://fil.bg.ac.rs/fis/karton_predmeta/2105055) и [https://fil.bg.ac.rs/fis/karton\\_predmeta/2106055](https://fil.bg.ac.rs/fis/karton_predmeta/2106055).

су имали задатак да погледају изложбу *Осликавање храма књиге*<sup>8</sup> и напишу литерарне радове (песму, причу, есеј) поводом уметничке слике која је на њих оставила посебан утисак. На овај начин они су се упознали са применом интермедијалног приступа у настави и увидели њен значај. У Вуковом и Доситејевом музеју у Београду организоване су радионице у којима је кустос мр Мина Миловић представила студентима стваралачке приступе које успешно реализује у раду са ученицима основних и средњих школа. Наведени часови подстакли су студенте да увиде значај међупредметних корелација у стицању и преношењу знања.

На научно-стручном предмету *Методика наставе књижевности* студенти се оспособљавају за наставну обраду књижевноуметничких дела у школи. На часовима предавања и семинарских вежбања тумаче се народне и ауторске лирске песме, народне епске песме, бајке, шаљиве приче и новеле, ауторске бајке, приповетке и новеле, песничке збирке и наративна проза, романи, комедије, трагедије и драме у ужем смислу. Током наставне интерпретације одабраних књижевних дела српске и светске књижевности, студенти примењују најзначајније методичке радње: подстицање (мотивисање) ученика за читање, слушање и доживљавање књижевног дела; осмишљавање истраживачких (припремних) задатака за проучавање књижевног дела; читање књижевног дела у доживљајној, интерпретативној и истраживачкој улози; аналитичко-синтетичко проучавање књижевног дела; тумачење непознатих речи и израза; локализовање књижевног дела; вантекстовне околности у функцији проучавања литерарног дела (стваралачка историја дела и био-библиографски подаци); коришћење секундарне литературе за проучавање књижевног дела; уочавање и истицање плана текста; коришћење филмских, позоришних, телевизијских адаптација књижевних текстова; изражајно и интерпретативно казивање репрезентативних одломака; облике рада подстакнуте књижевноуметничким делом (драматизација, говорне вежбе, беседништво, писање састава на задату тему). „Студент поуздано и на функционалан начин користи наставну методологију и методичке радње у настави књижевности, те их примењује приликом обраде књижевних текстова различитих жанрова који се изучавају у основној школи, гимназији и средњој школи. Знања из области *Методике наставе књижевности* студент проширује у даљем

---

<sup>8</sup> Изложена је поставка уметничких дела која се налазе у власништву Народне библиотеке Србије. Аутори изложбе су Мирјана Симоски и Душан Злоколица. Радионицу је водила професорка српског језика и књижевности и лектор студентима србистике на Факултету у Лођу др Милијана Симоновић. Радови наших и пољских студената биће објављени у посебној публикацији Народне библиотеке Србије.

самосталном истраживачком раду. На овај начин усваја додатне научне и стручне компетенције за разумевање и поуздано тумачење књижевних жанрова, односно за њихово адекватно читање и вредновање, као и за примену стечених знања у наставној пракси” (Станковић Шошо, Мркаљ, Вурдеља 2023, online).<sup>9</sup> Током реализације истраживачких пројеката студенти настоје да стваралачким активностима остваре инвентивне наставне интерпретације. На проблемском приступу заснована су тумачења романа *Аги и Ема* и *Дванаесто море* Игора Коларова, *Ово је најстрашнији дан у мом животу* и *Лето када сам научила да летим* Јасминке Петровић, *Хајдук у Београду* Градимира Стојковића, *Гласам за љубав* Гроздане Олујић, *Мој дека је био трећиша* Анђеле Нанети, *Збогом мојих петнаест година* Клод Кампањ, *Галеб Џонатан Ливингстон* Ричарда Баха. У Музеју Народног позоришта, Југословенској кинотеци и Музеју позоришне уметности студенти су проширили знања о позоришној и филмској уметности и применили их приликом компаративних тумачења репрезентативних књижевних остварења која се обрађују у савременој настави. Студенти су током 2023. и 2024. године гледали представе *Сумњиво лице* и *Кирија* у позоришту „Славија”, *Власт* и *Народни посланик* у Народног позоришту у Београду, *Госпођа министарка* у Музеју позоришних уметности и *Др* у Југословенској кинотеци и тумачили су комедије Бранислава Нушића са литерарног и театролошког аспекта. У оквиру манифестације *Слави-мо Нушића*, посетили су изложбу *Бранислав Нушић: Случај једне собе* и сазнали занимљиве детаље из пишчевог живота које су биле подстицајне за његов плодотворан стваралачки рад.

Предмет *Методика наставе књижевности и српског језика*, уз описане наставне садржаје предмета *Методика наставе књижевности*, обухвата и „методолошко повезивање и обједињавање наставе књижевности и језика, функционалне поступке у обради граматике, облике рада у неговању говорне културе и писмености (говорне и писане вежбе и састави) и слободне активности ученика” (Мркаљ, Станковић Шошо, Вурдеља 2023, online)<sup>10</sup>. На часовима предавања и семинарских вежбања студенти се упознају са савременим тенденцијама у настави Српског језика и књижевности и оспособљавају за рад у специфичним околностима (инклузија, настава на даљину, међупредметне компетенције, стандарди и исходи учења).<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Видети: [https://fil.bg.ac.rs/fis/karton\\_predmeta/2105016](https://fil.bg.ac.rs/fis/karton_predmeta/2105016).

<sup>10</sup> Видети: [https://fil.bg.ac.rs/fis/karton\\_predmeta/2106016](https://fil.bg.ac.rs/fis/karton_predmeta/2106016).

<sup>11</sup> Видети: [https://fil.bg.ac.rs/fis/karton\\_predmeta/2106016](https://fil.bg.ac.rs/fis/karton_predmeta/2106016).

На научно-стручном предмету *Методика наставе српског језика*<sup>12</sup> студенти се обучавају за примену адекватне методологије приликом обраде градива, утврђивања и провере знања ученика из наставе граматике, стилистике, ортоепије, правописа и језичке културе. Програмски садржаји обухватају следеће теме: „методолошко повезивање наставе матерњег језика и књижевности; коришћење књижевноуметничких текстова у настави граматике и стилистике; методички приступ информативним и књижевнонаучним текстовима; наставни циљеви усмерени ка реализацији садржаја из језика и језичке културе; планирање наставних активности; методички поступци и радње у обради наставних јединица из језика; структура часа обраде, утврђивања и систематизације градива; формирање задатака и структурирање тестова; систематски и континуиран рад у настави писмености; усклађивање наставе српског језика са документом *Образовни стандарди за крај обавезног образовања*, оцењивање ученика; функционални поступци у настави граматике; облици рада у неговању говорне културе и писмености; индивидуализација и диференцијација наставе; слободне активности ученика; уџбеници и приручници у настави језика и писмености; корелације у настави српског језика” (Мркаљ 2012: 204). На часовиме семинарских вежбања студенти су, током интерактивног вођења кроз поставку Музеја Вука и Доситеја, излагали о значају просветитељског рада Доситеја Обрадовића и значају реформаторског деловања Вука Стефановића Караџића. На дан обележавања шест деценија од доделе Нобелове награде у Спомен-музеју „Иве Андрића” излагали су на тему *О причи и причању Иве Андрића*.

Током остваривања Педагошке праксе 1 (3. семестар у 2. години), Педагошке праксе 2 (4. семестар у 2. години) и Педагошке праксе 3<sup>13</sup> (5. семестар у 3. години), студенти усвајају знања из опште и развојне психологије, педагогије, психологије учења, упознају се са школским прописима и педагошком документацијом и усвајају стратегије за успешно поступање у одговарајућим педагошким ситуацијама у настави.

<sup>12</sup> Више о томе: [https://fil.bg.ac.rs/fis/karton\\_predmeta/2105027](https://fil.bg.ac.rs/fis/karton_predmeta/2105027).

<sup>13</sup> Видети: Педагошка пракса 1, 2, 3: <https://fil.bg.ac.rs/sr/studije/osnovne-akademske-studije/srpska-knjizevnost-i-jezik/srpska-knjizevnost-i-jezik-upisani-od-2023>.

Практична настава Педагошке праксе 1 остварује се на следећи начин:

30 часова –	индивидуално или групно присуствовање часовима редовне наставе и раду у секцијама код одабраног наставника српског језика и књижевности;
20 часова –	индивидуално или групно присуствовање часовима предметне наставе Историје, Географије, Грађанског васпитања, Веронауке, Музичке културе, Ликовне културе (корелативних са Српским језиком и књижевношћу);
10 часова –	праћење рада педагога школе;
10 часова –	праћење рада психолога/дефектолога школе;
10 часова –	уознавање са документима из области образовања и васпитања;
10 часова –	уознавање са начинима вођења педагошке документације.

Практична настава Педагошке праксе 2 остварује се на следећи начин:

24 часа –	учешће у педагошким радионицама (три дана);
16 часова –	организовање педагошких активности са ученицима, у сарадњи са школама и установама културе;
10 часова –	хоспитовање на редовној настави у основној школи или специјализованој гимназији;
10 часова –	присуствовање часовима допунске и додатне наставе у школи;
10 часова –	индивидуални рад с талентованим ученицима;
20 часова –	организовање тематских часова и пројектне наставе (у сарадњи са библиотекарском школом).

Практична настава Педагошке праксе 3 остварује се на следећи начин:

24 часа –	праћење рада педагога (и психолога) одабране школе (три дана);
16 часова –	учествовање у ваннаставним школским активностима, у сарадњи са наставницима Српског језика и књижевности у основној и средњој школи;
10 часова –	индивидуални рад са ученицима који се припремају за такмичења из српског језика или књижевности;
10 часова –	асистенција при раду ученика са специфичностима у развоју;
10 часова –	асистенција у раду одабране школске секције;
20 часова –	уознавање са широм педагошком документацијом и школским правилицима.

Стечена теоријска и практична знања из обавезних и изборних методичких предмета, примењују се приликом припремања и реализације наставних часова у основној школи и гимназији. На предметима Методичка пракса 06 (7. семестар у 4. години) и Методичка пракса 05 (8. семестар у 4. години) студенти усвајају практична знања неопходна за остваривање наставе матерњег језика у основној и средњој школи. Запажања са часова хоспитовања бележе се у дневнику хоспитовања, студенти пишу методичку припрему за реализацију часа и држе испитне часове у основној и средњој школи. На овај начин „стичу темељна професионална искуства о наставној пракси у области књижевности и српског језика и имају формиране основе за даљи развој професионалних компетенција и професионално бављење књижевношћу и језиком у основношколском и средњошколском образовном систему” (Мркаљ, Станковић Шошо, Вурдеља 2023, online)<sup>14</sup>.

У периоду од 2014. до 2024. године Завршни рад из Методике наставе књижевности и српског језика одбранило је 208 студената (22,61%).

Табеларни приказ студената који су одбранили Завршни рад из Методике наставе књижевности и српског језика на основним академским студијама

2014.	2015.	2016.	2017.	2018.	2019.	2020.	2021.	2022.	2023.	2024.
21	8	7	9	10	16	27	28	23	38	21

На основу анализе табеле увиђа се већа заинтересованост студената за писање завршног рада из области Методике наставе књижевности и српског језика у последњих пет година.

Методички предмети на мастер академским студијама по новом акредитованом студијском програму<sup>15</sup>

На мастер академским студијама студенти имају један једносеместрални обавезни методички предмет – *Методика наставе књижевности*, који слушају у 9. семестру (2 часа предавања и 2 часа семинарских веж-

<sup>14</sup> Видети: [https://fil.bg.ac.rs/fis/karton\\_predmeta/2105018](https://fil.bg.ac.rs/fis/karton_predmeta/2105018) и [https://fil.bg.ac.rs/fis/karton\\_predmeta/2106047](https://fil.bg.ac.rs/fis/karton_predmeta/2106047).

<sup>15</sup> На мастер академским студијама наставу држе проф. др Зона Мркаљ и доц. др Наташа Станковић Шошо, а педагошку праксу реализују проф. др Зона Мркаљ, доц. др Наташа Станковић Шошо и доц. др Милан Вурдеља.



бања недељно, 6 ЕСПБ) и *Педагошку праксу*, коју обављају у основној школи и гимназији (180 сати по семестру).

На предмету *Методика наставе књижевности*<sup>16</sup> проширују се знања из методичке теорије и наставне методологије и стичу се адекватне методолошке и методичке компетенције за истраживање и тумачење књижевног текста и унапређивање стваралачке наставе књижевности путем развијања читалачких знања и умења. Наставне садржаје на предмету Методика наставе књижевности чиниле су следеће теме: Књижевнoнаучна и наставна методологија (иновације у настави књижевности и српског језика); Савремени методолошки приступи у настави; Инклузија; Стицање читалачких компетенција у настави српског језика и књижевности; Педагошке ситуације у настави; Савремени теоријски приступи тумачењу лирике; Наставна интерпретација збирке *Деца* Иве Андрића; Истраживачки задаци на два узрасна нивоа; рад на текстовима „Међедовић” и „Дјевојка бржа од коња”; Наставна интерпретација романа *Мали Принц* Антоана де Сент Егзиперија; Корелације у настави књижевности; Наратолошки приступ књижевном делу у настави (приказ књиге Мике Бал); Компаративни приступ у настави књижевности (на примерима бајке у стиху и народне бајке „Змија младожења”, Андрићеве беседе „О причи и причању” и текста Горана Петровића „О причању”); Дигитални уџбеници као савремена наставна средства; Литерарно и театролошко читање комедије *Госпођа министарка* Бранислава Нушића; Час у Народном музеју у Београду: Стручно вођење кроз сталну поставку Народнoг музеја; Стручно путовање као наставни метод; Стваралачке активности у настави књижевности (радионица у Вуковом и Доситејевом музеју у Београду).

У наставном раду на мастер студијама примењују се поредбена гледишта у корелацијско-интеграцијском систему наставе. Током 2022. године успостављена је сарадња Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима са Задужбином „Доситеј Обрадовић” и Школом за дизајн из Београда. Студенти Методике наставе књижевности саставили су избор репрезентативних басни Доситеја Обрадовића, одржали су предавање ученицима о његовом животу, раду и значају за српску културу и на тај начин их мотивисали да оживе лутке животиња као ликове из Доситејевих басни. У априлу 2022. године организована је у Задужбини „Доситеј Обрадовић” изложба уметничких лутки инспирисаних баснама знаменитог просветитеља. Скице и уметничке лутке постале су креативна наставна средства у чијем настанку су здружено учествовали ученици Школе за дизајн, њихови наставници и студенти мастер студија

<sup>16</sup> Видети о томе на: <https://www.fil.bg.ac.rs/sr/studije/master-akademske-studije/srpska-knjizevnost>.

Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима са наставницима и сарадницима<sup>17</sup>.

Током 2023. и 2024. године студенти су одржали занимљива предавања и радионице на теме: *Мирослављево јеванђеље – најстарији сачуван рукопис*, *Сликарство Ђуре Јакишића*, *Паралеле уметничког изражавања у 19. и 20. веку*, *Грачаница: сјај уметности у доба краља Милутина – инспирација српских песника*, *Иво Андрић и Гоја*.

Студенти проширују савремена методичка знања на стручним предавањима и радионицама истакнутих наставника практичара<sup>18</sup>. Стручна знања примењују током педагошке и методичке праксе у основној школи и гимназији, усавршавају их у конкретним наставним ситуацијама и у непосредном раду са ученицима.

У периоду од 2014. до 2024. године на Катедри за српску књижевност са јужнословенским књижевностима Завршни мастер рад из Методике наставе књижевности одбранило 96 студената (18,46%).

Табеларни приказ студената који су одбранили Завршни рад из Методике наставе књижевности и српског језика на мастер академским студијама

2014.	2015.	2016.	2017.	2018.	2019.	2020.	2021.	2022.	2023.	2024.
5	10	7	9	2	4	11	12	13	12	16

На основу табеларног приказа увиђа се повећана заинтересованост студената за писање Завршног мастер рада из области Методике наставе књижевности и српског језика у последње четири године.

По завршетку мастер академских студија студенти остварују 36 кредита из педагошко-психолошко-методичке групе предмета, који су им неопходни за рад у школи и један од услова за полагање испита за лиценцу (дозволе за рад наставника)<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> У реализацији пројекта учествовали су доц. др Наташа Станковић Шошо, мр Јана Петровић и студенти мр Маша Петровић, мр Константин Ађанин, мр Ирина Марјановић и мр Исидора Петровић.

<sup>18</sup> Искуства из наставне праксе студентима су преносили др Ивана Ковачевић (ОШ „Др Драган Херцог“), др Мирјана Стакић Савковић (Филолошка гимназија), др Милица Живковић (Четрнаеста гимназија), психолог Ирина Јосиповић, педагог Маријана Маринковић (ОШ „Раде Кончар“ у Земуну), др Наташа Кљајић (ОШ „Бранко Радичевић“ у Бољевцима). О креирању и примени дигиталних уџбеника студенти су сазнали на предавању др Ане Вукмановић, професора српског језика и књижевности и уредника у издавачкој кући Klett.

<sup>19</sup> Испит за лиценцу обухвата: проверу оспособљености приправника за самостално остваривање образовно-васпитног рада (припрема за час и разговор кандидата са комисијом

## Закључна разматрања

Методичка знања и умења, која студенти усвајају током основних и мастер академских студија на Катедри за српску књижевност са јужнословенским књижевностима, оспособљавају их да успешно реализују наставу матерњег језика у савременој школи и да унапређују теорију и праксу наставе српске и светске књижевности, граматике и стилистике српског језика, говорне културе и писмености. Наведени обавезни и изборни предмети, методичка и педагошка пракса студентима пружају неопходна теоријска и практична знања која их оспособљавају за самостално остваривање образовно-васпитног рада у школи. „Методички видици су увек шири од текућег сазнања у настави, тако да омогућавају предвиђање и благовремено подешавање околности за бољу наставну сутрашњицу” (Николић 2012: 10).

Уверени смо да ће наш методички подмладак, уз стални рад на стручном усавршавању и припремању за успешно обављање наставе, стасати у професоре српског језика и књижевности који ваљано примењују методичка знања и умења и унапређују их у савременој настави.

## ЛИТЕРАТУРА

Николић 2010: Милија Николић. *Методика наставе српског језика и књижевности*. (5. изд.). Београд: Завод за уџбенике.

Мркаљ 2012: Зона Мркаљ. „Методика наставе српског језика на Катедри за српску књижевност”. у: Годишњак Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима, година VII, ур. Бошко Суваџић и Р. Микић, Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду.

Станковић, Илић 2020: Наташа Станковић Шошо, Валентина Илић. „Настава методике српског језика и књижевности на Филолошком факултету Универзитету у Београду”, у: *Положај словенских језика, књижевности и култура на универзитетима у свету*, Округли сто Комисије за наставу словенских језика и књижевности Међународног комитета слависта, Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду.

---

о одржаном часу), проверу оспособљености приправника за решавање конкретне педагошке ситуације из праксе и проверу прописа из области образовања и васпитања. Видети: Правилник о дозволи за рад наставника, васпитача и стручних сарадника (Сл. гласник РС 22/05, 51/08, 88/15, 105/15 и 48/16).

## Силабуси предмета

Увод у Методику 05: [https://fil.bg.ac.rs/fis/karton\\_predmeta/2105055](https://fil.bg.ac.rs/fis/karton_predmeta/2105055).

Увод у Методику 06: [https://fil.bg.ac.rs/fis/karton\\_predmeta/2106055](https://fil.bg.ac.rs/fis/karton_predmeta/2106055).

Методика наставе књижевности: [https://fil.bg.ac.rs/fis/karton\\_predmeta/2105016](https://fil.bg.ac.rs/fis/karton_predmeta/2105016).

Методика наставе књижевности и српског језика: [https://fil.bg.ac.rs/fis/karton\\_predmeta/2106016](https://fil.bg.ac.rs/fis/karton_predmeta/2106016).

Методика наставе српског језика: [https://fil.bg.ac.rs/fis/karton\\_predmeta/2105027](https://fil.bg.ac.rs/fis/karton_predmeta/2105027).

Методичка пракса 06: [https://fil.bg.ac.rs/fis/karton\\_predmeta/2106047](https://fil.bg.ac.rs/fis/karton_predmeta/2106047).

Методичка пракса 05: [https://fil.bg.ac.rs/fis/karton\\_predmeta/2105018](https://fil.bg.ac.rs/fis/karton_predmeta/2105018).

Nataša B. Stanković Šošo

METHODOLOGY OF TEACHING LITERATURE AND THE SERBIAN  
LANGUAGE AT THE DEPARTMENT OF SERBIAN LITERATURE WITH  
SOUTH SLAVIC LITERATURES OF THE FACULTY OF PHILOLOGY  
UNIVERSITY OF BELGRADE

Summary

The paper examines the share of compulsory and optional methodical subjects and courses in basic, master's and doctoral academic studies of Serbian literature and language at the Faculty of Philology of the University of Belgrade. It points to a multitude of diverse teaching methods, didactic principles, forms of work and approaches that enable successful preparation of students for contemporary teaching of Serbian language and literature. Special attention is paid to successful interdisciplinary graduate and master's theses, but also to student projects that represent creative, active and productive teaching of literature and the Serbian language at the Department of Serbian Literature with South Slavic Literatures of the Faculty of Philology, University of Belgrade.

**Keywords:** Methodology of Teaching Literature and Serbian Language, university teaching, Faculty of Philology, University of Belgrade, modern approaches, student works.

Venturi



**Невена С. Митровић\***  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет, мастер студије

Оригинални научни рад  
Примљен: 11. 09. 2024.  
Прихваћен: 30. 10. 2024.

## (Д)ОЖИВЉЕНА ЗЕМЉА: ТРАНСПОЗИЦИЈЕ КОНЦЕПТА КУЛТУРНОГ НАЦИОНАЛИЗМА У РАНИМ ЕСЕЈИМА ИСИДОРЕ СЕКУЛИЋ

Основни циљ рада јесте да се препознају и расветле начини на које се мисао о српском колективном бићу и националном усуду обликује у раној фази есејистике Исидоре Секулић, чију крајњу међу видимо у почетку Првог светског рата. Испитивањем условљености ауторкине мисли актуелним историјским тренутком, у првој целини рада настојаћемо да укажемо на конфигурисање националних и идентитетских симбола, као и сложеног односа културног наслеђа и императива времена. Последице, друга целина биће посвећена преиспитивању омеђеног вредносног система у оквирима Првог и Другог балканског рата.

**Кључне речи:** Исидора Секулић, есеј, српски народ, национализам, колективно сећање, национални идентитет.

### I

Још у току свог трајања, минули век условио је појединца да промишља и (пре)осмишљава категорије сопственог, његовог односа са оним што подразумева заједница и напослетку заједничког, колективног постојања. У том погледу, биологија се у том временском оквиру, у односу на историјска збивања на европском тлу, показала недовољном за рашчлањавање и разумевање идентитетских питања пред којима се појединац нашао. Време је изнедрило потребу да се дотад кроз биологију проматрани фено-

---

\* mitroviccn@gmail.com

мени преоријентишу, односно да се њихово сагледавање помакне у други угао. С тим у вези, а свакако у дослуху са онима што историјски моментум диктира као неопходно, место биолошког становишта заузеће становиште културе. У том смислу речи, знаковити су доприноси Мориса Албваша и Абија Варбурга, чија су истраживања довела до појмова колективног и социјалног сећања. Колективно сећање, као скуп елемената причвршћених у времену, а видећемо, и трајању, за наше истраживање посебно је значајно, имајући у виду да се у том хоризонту проналазе идентитетски симболи, и то они који са собом носе врсту интегративног капацитета. Прецизније, идентитетски симболи који творе оно што доживљавамо као национално, своје и српско, те их ближе можемо одредити као националне симболе. Служећи се поделом симбола Карла Дојча, с акцентом на апстрактне и персоналне представе заједно са симболичким местима, настојаћемо да кроз изабране примере осветлимо оно што се у раној фази (1894–1914) есејистике Исидоре Секулић препознаје као елемент сопствене, народне и националне културе.

У настојању да систематизује врсте националних симбола и њихове међусобне додире и удаљавања, Карл Дојч дошао је до поделе која их је разврстала у шест група – апстрактне, пикторалне, персоналне, симболичка места, симболичке организације и религијске – при чему последња група продире у све које јој претходе. За нас су значајне категорије апстрактних и персоналних представа, под чијим окриљем се налазе идеје и фигуре хероја из прошлости, као и категорија симболичких места, која се у Дојчевом систему односи на попришта битака, места ходочашћа, гробља и др. Смештене у оквире народа који дефинишемо као *историјски*, дате категорије почињу да творе посебан облик културе, и то облик културе устројен као пулсирајуће језгро. Национални симболи тако постају „најтрајнији видови национализма [и] отелотворавају његове основне појмове” (Смит 1998: 125). Сагледани кроз Смитову теорију *етносимболизма*, нематеријални симболи постају везивно ткиво осећања припадности једној заједници, односно главно обележје националног идентитета које даље условљава изградњу представе о сопственом постојању и опстојавању. Заједница учвршћена у ономе кроз шта се *заједнички прошло* (и/или *и даље пролази*) у том смислу речи од нас неумитно захтева да је посматрамо као заједницу памћења. У таквој заједници оно кроз шта се *заједнички прошло* улази у домен идентитетског, или у виду онога што смо били и настојимо да и даље будемо или у виду онога што смо били и надаље не желимо да будемо. Идентитетско је тако условљено медијумима којима се успоставља комуникација са оним што нам претходи, што омогућава памћење



и његово одржавање. Оно стога мора изаћи ван строго политичког оквира и дубоко заћи у културни, а прецизније, књижевни и уметнички оквир.

За нас је, у складу са изложеним, на овом месту важна функционалност епике као средства општења са прошлим, и то средства које појединачном у односу на опште даје секундарно место – она „појединачне животе улива у реку вечности” (Кунанбаева 1989: 85). Спајајући у себи естетско, етичко и историјско, она постаје истакнут медијум, чије извођење и у синхронијској и у дијахронијској равни служи реактуализацији прошлости (Ђорђевић Белић 2017: 40). Даље од тога, њена примарна функционалност, како истиче Данка Лајић Михајловић, види се у комуницирању, било оно виђено као комуницирање у ужем смислу или као начин колективног сећања (Лајић Михајловић 2014: 39). Тако сагледано, извођење епске поезије долази до функције псеудокомуницирања, које подразумева успостављање веза са прецима (Лајић Михајловић 2014: 39). Осветљавање улоге коју епика има у стварању и одржавању заједнице памћења за наше истраживање значајно је ако се у обзир узме да се први објављени есеј Исидоре Секулић *Шта су Србину гусле* (1894) концентрише управо на њу.

У настојању да осветлимо како се и зашто Исидора Секулић одлучује да свој први есеј напише и објави у последњој деценији XIX века, а затим и све оно чиме је потреба за његовим писањем мотивисана, неопходно је да се помакнемо нешто даље у прошлост. Последња четвртина XIX века довела је у питање могућност даље османске превласти на Балканском полуострву и с тим у вези, пропраћена устаничким иступањима, посебно онима на простору Херцеговине и Босне 1875. године, створила простор за утемељенију наду ка општем ослобођењу српског простора. Последично, период који је уследио био је обележен непрестаним настојањима да се до уједињења снага дође и да се питање османског зулума најзад разреши. Ипак, рат у који су Срби кренули јуна 1876. није донео бољитак целом њиховом простору – у Османском царству донесен је крајем године Устав, који је подразумевао грађанску једнакост и слободу вероисповести на читавом тлу, што у пракси није било спровођено у дело. Простор Старе Србије био је изложен непрестаним трвењима, насиљем и протеривањима, те је императив у даљим стремљењима Срба постао ослобођење јужних територија. Стога је 1877. у Београду основан *Одбор за ослобођење Старе Србије и Македоније*, са задатком да представља српске интересе пред владајућим силама (в. више у: Самарџић (ур.) 1989: 209–249). Испуњење настојања Одбора отежано је руским укључивањем у рат априла исте године. Ставши на исту страну као и Руси, српска војска кренула је у

опсежније ослобађање током године, концентришући се на југоисточне српске области, да би крајем године избила и до Косова. Међутим, ван знања српске стране, руска и турска потписале су марта 1878. године споразум којим су делови ослобођени од стране српске војске припали Бугарској. Берлински конгрес, одржан четири месеца касније, извршио је ревизију овог споразума, што на терену није много променило егзистенцијалне услове у оквирима јужних српских територија. Баш напротив, у потоњем периоду, све до 1912. године, простор Старе Србије био је осуђен на непрестане нападе арбанашких групација, које су подстицале локалне османске власти и Аустроугарска.

У тој и таквој клими, ослањајући се на оно што је проосетила као исконску потребу времена, Исидора Секулић есеј *Шта су Србину гусле* започиње у руху апела, гласом који виче *Србине* и позива на буђење. Већ у првим редовима успоставља се временска линија која спаја прошло и садашње *доживљено* и *трпљено* и ставља их у раван једнако претећег. Прошла земља српска, натопљена крвљу коју је „бесни паша или везир из обести прости пролевао”, поље на ком је остала „многа племенита и храбра душа предака” тако се додирује са садашњим небом, над којим су се „надвили тешки облаци” (Секулић 1966: 7). На тај начин двојако усмерена перспектива ипак се читава као једнострука, односно она која за сврху има да укаже на оно што се у српској историји види као константа. У даљој портретизацији ауторка уочава врсту двојакости, двојакост која конотира комплексну интеракцију између проживљеног и одговора на њега. Без обзира на прошлост проткану „јадом и чемером”, Србин се види као поносан, обележен „славом и јунаштвом” (Секулић 1966: 7). Док је претећа сила у мрачним нијансама, хладна и несита, сопствени простор обележен је бистрином и плаветнилом, што нас даље приближава видљивој опозицији *ми–они*, која је делом објашњива позицијом ауторке, али се делом уклапа и у шири, епски корпус. У таквој атмосфери, која је оснажена и оживљавањем фигура „скамењене мајке српске” и „сестре Србинове”, ауторски глас усмерава се ка вишем, ка ваздуху и небу, који позивају на делање – „[...] одједи тога јаука громовито одјекују [...] као да довикују Србину: *Мучно је у ропству живети, бори се, то ти приличи!*” (Секулић 1966: 9). Насупрот земље која страда постављено је небо у које је уткан глас обнове, не глас плача него глас народне песме. Мелодија се даље спушта на земљу и смешта у онога ко је преноси – у гуслара. Његова позиција је у том смислу усложњена јер више није само посредник између прошлог и садашњег, он више не омогућава само (при)сећање, већ постаје средство комуникације између две равни, два света. Усложњеност

је видљива на још једном нивоу. Наиме, иако је он у садашњем тренутку слепи старац чија песма крепи, рука у којој држи гусле некада је била рука која је „младаљачком снагом неописано вешто мачем кретарила” (Секулић 1966: 10). У том смислу речи он се уклапа у фолклорни модел, у ком гуслар долази у својеврсно јединство са ониме о чему пева. Он се на нивоу доживљајног поистовећује са опевањем (Лајић Михајловић: 114). Њему је дато и да пренесе истакнуто у прошлости и да сам буде истакнут у оквирима своје заједнице. Гусле су у том регистру виђене као трећа икона, она која стоји после иконе и мача, док је песма коју преносе извор све народне животности – она није ту само да подсети на јуначко у колективној прошлости и потребу за његовим буђењем већ истовремено и служи као етички путоказ кроз живот. Ипак, у првом плану налази се њихова стожерна улога у окупљању заједнице и њеном даљем усмеравању ка борби. Чак и даље од тога – гусле су оне којима ауторски глас даје заслугу за раније доласке до слободе. У њиховој мелодији налази се сила „која је уништила ропство, раскинула ланце, подигла слободу – спасла народ” (Секулић 1966: 12). Исидора Секулић тако и пре Јована Цвијића види Србина (Цвијић динарца) као човека који „гуди уз гусле и ајначи се, мушки и јуначан, од одушевљења и елана, који се борио и жртвовао и појединачно и у масама, за слободу, за правду” (Цвијић 2000: 257). Перспектива се пред сам крај есеја унеколико мења – постављајући се у целости у моменат садашњег, ауторка види да су гусле своју улогу одиграле, „свети позив извршиле” (Секулић 1966: 12). Оне се уздижу у раван идентитетских, националних симбола и сопственом позицијом у домену културног и ониме што обезбеђују. На генерацији младих Срба остаје да их чувају и да не дозволе да „пропадне најлепша слава храбрости Србинове” (Секулић 1966: 12) јер све док су гусле у памћењу, постојаће и Срби. Одговор на реторско питање постављено у наслову есеја проналази се у целовитости њеног лиризованог излагања, које је поентирано фиксирањем гусала у трајну свест. Гусле као симбол слободе на тај начин имплицитно регистар есеја дижу на нови ниво, надниво – долази до поунутрашења које води до *постојања сада* кроз свест о ономе што се, да би до постојања дошло, *прошло некада*.

Свест о припадању народу који „пркоси и постоји” (Секулић 1966: 47) Исидора Секулић изложиће и у есеју *Видовданска идеја* (1911), који нам оцртава својеврсну промену у погледу ширине захвата, али и у разумевању национализма. Политичка превирања с почетка XX века – смена владајуће династије, појачан притисак Аустроугарске и анексија Босне и Херцеговине – условила су потребу да се *национално* и *културно* преис-

питају и поставе у оквире које диктира садашњи тренутак. Историјски тренутак поставио је пред српску интелектуалну елиту задатак који је за сврху имао изналагање оне идеје која ће обезбедити јединство у борби и за борбу у име ослобођења српског простора. Доба појачаних трвења тако је довело до окупљања интелектуалаца (и државе) око оне идеје која се у историјском трајању српског народа види као метафизичко средиште – до Видовдана и битке на Косову. Условљено временом свестране националне угрожености, окупљање око Видовдана у том смислу речи надилази само идеју и активира се као опредељење. Бирање видовданске идеје у освит Првог балканског рата види се као опредељење јер лежи у мисли да је слобода „целовита и недељива зато што је већ плаћена давнашњом одлуком да се ослобођење постигне мучеништвом, борбом и жртвама” (Самарџић 1990: 69). Пошавши од Видовдана као дана „велике и живе замисли” и „свесног обрачунавања и активног полета” (Секулић 1966: 46) ауторка ипак унеколико мења перспективу из есеја *Шта су Србину гусле* – 1911. године борба више није самодовољна за остварење националног препорода. Српски народ, пун „поноса у срцу и косовске епопеје на уснама” (Секулић 1966: 47), види се као невољан за искорак или пак неспреман за искорак у оно што је велико схваћена и велико изведена идеја, а то је идеја ревитализације културе. У том смислу речи национално се успоставља на двојаком темељу – борбеном и културном, које обезбеђују „свест соколова и војника и културних радника” (Секулић 1966: 48). На тај начин ауторка се приближава тези Антонија Д. Смита, који нацију и национализам ослобађа сведености на политичку димензију, сматрајући да их не треба разумети „просто као неку идеологију или облик политике већ [...] као културне појаве” (Смит 1998: 6). Прошло *борбено биће* које је обезбедило „политички васкрс” (Секулић 1966: 46) друштва тако се види неопходно, али не и једино што омогућава (ре)изградњу националне свести и идентитета.

## II

Ратом обележено време и суоченост са националним страдањем умногоме усложњавају позицију културног бића. Наведени оквир као неопходно намеће превазилажење онога што се у најужем смислу види као интелектуална и академска активност и укључивање у рад у колективном и за колективно. У метежу сукоба императив постаје стварање нових погледа којима се доживљено надилази, односно ставља у перспективу која води до разумевања не само садашњег *ми* него и његових веза са *ми* у трајању.

С тим у вези, интелектуалац мора имати свест о континуитету, независно од тога да ли га подрива или позитивно вреднује. Ратна збивања тако не обелодањују само оно што се види као национално истинито, него и оно што се у сопственом регистру аутора види као истинито (за себе). У том смислу речи, интелектуалци неретко имају тенденцију да замишљају и предочавају визију праведније и мирније будућности, која може или не мора бити укореењена у ономе што је у историјској стварности остварило.

Прва фаза есејистике Исидоре Секулић обележена је непрестаним прегнућем да се сопствени однос према традицији и културном обрасцу препозна, разуме и изложи. У таквом временском оквиру сагледана, ауторкина мисао бори се са налозима историјског тренутка и тежином наслеђа, чувајући при свему томе оно што припада домену интимног и личне пројекције. Она се тако указује у распону између гласноговорништва, потребе за делањем националних сила и (можда) недовољног продирања у оно што време *сада* налаже. Тако ће 1912. година донети есеје у којима ауторка промишља не само функционалност националног него и његову генезу у српској култури и историји. Рашчитавањем есеја *Културни национализам, Култ силе, Онима који трпе, Неким нашим омладинцима* и *Шта ја видим* покушаћемо да осветлимо у којој мери је могуће говорити о ауторкином језгровитом и целовитом разумевању потребе времена и усуда српског народа.

Есеј *Културни национализам* (1912–1913) може се сагледати као својеврсна кулминација наведене прве фазе, с обзиром на то да доноси зрелију и разрађенију слику онога што се доживљава као национално, и то у кроз оба своја пола – борбени и културни. Даље од тога, он се чини знаковитим и јер је први у ком ауторка настоји да теоријски разложи појам национализма, као и све његове варијанте у српском друштву:

Имали смо уски шовинизам, пун епског певања и запевања, пун ситних жеља и пун немоћних претња и ишчекивања. Имали смо, у последње време, нарочито пред рат, приповедање пуне, бруталне силе, што је, уосталом, као *ad hoc* додатак суштини нашег национализма, било сасвим на своме месту. Између једне и друге појаве, покушавало се и са филозофијом национализма уопће, и са донекле аналитичком критиком нашег национализма напосе. Ово последње је чињено ретко и у врло малој мери, али је чињено. Једном таквом приликом потргнута је и метафизика, односно мистика национализма.

Наравно да се ту није помишљало на мистику у њеном старинском, омладинском облику, него се желело да у националну пропаганду и литературу и у национално обраћање уђу модерна мистика, т. ј. присуство и владање невидљивог и систем смелих и далеких пројекција. (Секулић 1966: 120)

У тежњи да позиционира и мотивише потребу за новим видом национализма, ауторка је испрва покушала да предочи све оно што јој претходи. У том смислу речи, српски национализам омеђен је трима тачкама у развоју: национализмом у његовом негативном виду (шовинизму), национализмом укорењеним у борбеном (прецизније, бруталном) и мистичним национализмом, при чему се ни у једном не види одговарајући за садашњег човека. Садашњи тренутак захтева да се оно што је човечанско стави на прво место, а с тим у вези обликује као опште и универзално, не раскидајући везе са сопственим. Очекивање које поставља испред адресата ауторка смешта у оквире онога што види као мирнодопски национализам, који „треба да је и по суштини и по облику чиста, висока култура” (Секулић 1966: 120). Фигурирање категорије мирнодопског насупротив ратног национализма пред нас поставља сложено питање – како мислити и говорити о миру у жеку рата? Да ли се онда њена перспектива сагледати као у одређеној мери конзервативна, затворена у себе или исувише интелектуална? Става смо да се у погледу односа онога што очекује историјски тренутак и онога што је ауторкина перспектива увиђа дискрепанца. Прецизније, да се апострофирањем мирнодопског национализма у годинама обележеним Првим и Другим балканским ратом заправо показује недовољна урођеност у разумевање усуда српског народа, као и његових ситуационо условљених могућности. С друге стране, ова може се рашчитати и као испољавање жеље за оним што би српски национализам могао да буде у предстојећем времену, а за шта и даље није способан.

Мисао о врстама национализма у српској историји одвешће ауторку у правцу започетом у *Видовданској идеји*, а то је правац увиђања додира између борбеног и културног. С тим у вези, примећује се да је посматрано поље у *Културном национализму* промењено – не само да борбено и културно тек заједно могу да творе истинито, право, *расно* национално већ се примарно место даје културном. Више нису довољна ослобођења и победе, него оно што се чини након њих:

Код нас се сада, после славних победа, мора испупчити и један унутрашњи идеал, да будемо и у себи бољи, и пред собом бољи, сами од себе бољи, бољи данас него јуче и прејуче, бољи ја него ти, боље ти него он. Јер има само један начин да се буде националан, а то је да се буде увек националан. И има само једно средство за то, а то је што шира, што боља, што човечанскија култура. (Секулић 1966: 120)

Потреба да се 1912. и 1913. године национално одреди као општечовечанско делом је у дослуху са суровом стварношћу времена, а делом се од ње удаљава. Поглед ка прошлом *ми* и садашњем *ми* обелодањује непрестаност страдања и стања угрожености, па с тим у вези рађа потребу

да се сопствена судбина надиђе и мисао усмери ка ономе што је најузвишеније и чему се (индивидуално) тежи. Удаљавање је, с друге стране, такође означено позицијом садашњих *нас*, при чему се чини да се у њему ауторка показује као исувише везана за мисао у глави и слово на папиру, за жељену пројекцију, која је, бар се нама чини, у пракси неостварива. Тек ће послератни период омогућити утемељење мисли која жели да прошири регистар националног на оно што је општечовечанско, и не само то – послератни период омогућиће практичну примену те мисли и њену увезаност са историјским *сада*. То ће бити највидљивије у стваралачкој мисли Милоша Црњанског, Станислава Винавера и Растка Петровића. Петровић ће тако 1930. писати о општечовечанској култури, наглашавајући да српски писци не треба својим делом да нуде сублимацију свега онога чиме су различити од других, већ треба да укажу на „све оно што је у нашем човеку општељудско, али што је особеније, јаче и замршеније но код других.” (Петровић 1974: 184)

Исте те 1912. године ауторкина мисао отићи ће у другом правцу, толико да ће у корену подрити сама себе – у есеју *Култ силе* култура и мирољубивост виде се као „парадни топови за већ ослобођене народе” (Секулић 1966: 112). Апсолут културе и њеног дејства замењен је не само борбом, већ апсолутом силе. Тај апсолут силе у себи спаја борбено, вољно и нагонско, израстајући тако до „нечег ванличног, ванпааметног, великог, страшног, силног и светог” (Секулић 1966: 111) односно до расне идеје. *Расно* у себи спаја свест о страдању као српском усуду и свест о неопходности отпора. Оно активира „пранагонску вољу за животом која чини да хоће и може да се живи и кад све околности уче да треба и да је боље да се умре” (Секулић 1966: 111).

Ми не можемо бити идеја, ми морамо бити сила. Не тиранска и бесмислена сила појединца, не себична и болесна сила котерија или странке, него онај крепки, увек оправдани и увек лепи покрет животне силе којом се егзалтирају заробљени народи; народи чија је свака жеља оправдана јер су без греха, јер су постали да живе, а не да им се да живе. (Секулић 1966: 112)

Вољом за живот и продужење у егистенцијалним условима који диктирају поништавање сопственог бића, народ ствара религију која је „занос, идеалисано лудило” (Секулић 1966: 111). Захтев који ауторка ставља пред српски народ читава се у апелу за буђењем интринзичне моћи, која ће да „пребија колена онима што стоје тамо где ми треба да стојимо” (Секулић 1966: 113). У сусрету са таквим животом, категорије које су елементи општечовечанског – оправданост, право и правда – морају да устукну и да простор оставе ономе што је у граничном положају

неопходно, а то је отпор и онда када се страдању не види крај. Иступи и жеље заробљеног и прогоњеног народа тако се виде као увек оправдани јер се боре против сопствене судбине – народ који је настао да би живео налази се у оквирима у којима на живот нема право.

О укидању права на живот Исидора Секулић писаће и у есеју *Онима који трпе*, посвећеном Србима у Аустроугарској. Прва деценија XX века донела је пречанским Србима нове изазове, катализоване продубљивањем сукоба Краљевине Србије и Аустроугарске монархије. Ситуација се додатно заоштрила 1907. године, када је преминуо патријарх Георгије Бранковић и када је донет Апоњијев закон, чији је крајњи циљ био омогућавање далекосежнијег мађаризовања Пречана. Период који је уследио био је обележен јасно непријатељским ставом Монархије према Краљевини, што је својеврсну кулминацију имало 1913. године, када је Монархија, након смрти патријарха Лукијана Богдановића, забранила избор новог патријарха. Суочене са таквим прилика, ауторка је пречанске Србе видела као клонуле духом, помирене са неприликама и удаљене од онога што би требало да буде императив, а то су пркос и борба за ослобођење:

Зашто сте стали, зашто сте усамљени кад нисте остављени, зашто вас дави сулуди страх да се приближава крај животу?

Истина је, да вам се чупа последње перце оног што је требало да буде, па и било, крило културне и народне слободе; истина је да су вас опљачкали; истина је да су вас скинули до кошуље да дрхћете од студи и стида. (Секулић 1966: 82)

Укидање културне и народне слободе ауторка не види само као тренутни проблем, него као проблем у трајању. Егзистенцијална угроженост Срба у Аустроугарској монархији није почела 1912. године, па се перспектива тако враћа на октоисање уредаба које се односе на Србе, уклањање икона Светог Саве и Патронат Текелијиног фонда. Потезе Аустроугарске ауторка сматра „тестерењем по жили и по живцу националне слободе и културне самосталности” (Секулић 1966: 83). У корену трпљења она више не види једино усуд српског народа у целости његовог живота већ и својеврсно пристајање на трпљење, чиме оно губи своје исходиште – достизање слободе и продужетак постојања. С тим у вези, тај део народа није само клонуо духом, него је и његова свест постала *дегенерисана* – „с једном дегенерисаном свешћу трпела [се] сва та срамна прогресивна ампутација народног костура и тела” (Секулић 1966: 83). Ипак, ни у таквој свести не проналази се оправдање за одустајање, пристајање и/или дефетизам. Баш насупротив, и у њој мора да постоји пулсирајуће језгро које не дозвољава не-делање јер и „дегенерисани организам има неки центар, ма и болесни, луди центар своје дегенерисане мождине, који ипак реагира и



пулсира” (Секулић 1966: 83). Тај центар рађа борбеност, и то борбеност у руху силовитости према непријатељу, започету у есеју *Култ силе*. Надилажење кризе види се у постојаности, у ступању према непријатељу „без кајања, без скепсе, и са идеалом. Варварски!” (Секулић 1966: 84), при чему долази до промене погледа на унутрашњи смисао живота уопште:

Не жалите труда, не жалите новац, не жалите младост, не жалите године живота. Живот није срећа него дужност. Рука која дрхти кад народу пружа, то је неморална рука. Живот који плаче за живцима и главама које су за народно добро разорене, то је неморалан живот. (Секулић 1966: 84)

Филозофија живота као дужности уоквирава се у заједницу у којој се појединачно постојање смешта у шири оквир, односно постаје интегрална компонента оптрајавања колективног. Она се у ауторкиној перспективи јавља као зов времена, али и као смисаони продужетак идеје о континуитету. Прошло је време способности наде да измени егзистенцијалне услове и дошло време у коме мора да се пробуди оно што је „ван времена, и вечно и славно” (Секулић 1966: 84). Вечно и ванвремено у том смислу означавају све претходно предузете напоре српског народа у име остваривања слободног живота и потребу да се они наставе.

Будући да тематизују угроженост српског народа у Аустроугарској, есеји *Онима који трпе* и *Неким нашим омладинцима* могу се посматрати као органска целина. Ауторка ће у њему наставити да подрива идеју о неопходности културног национализма, додуше, на нешто друкчији начин. Иако сматра да се национализам у Срба треба преиспитати, децидно се удаљава од премисе да би прави национализам требало да буде културан, барем у садашњем историјском тренутку:

Ван сваке је сумње да треба ревидирати народно васпитање и садржину нашег национализма. Али је тако исто ван сваке сумње да та ревизија не сме ићи у прилог компромисном и паметном национализму. Таки национализам, у ово време, био би пајац који је, пре свега, мртав, а затим још и смешан. (Секулић 1966: 86)

Чини нам се да је у овом светлу позиција коју разматрамо другачија од оне у есеју *Културни национализам*. Наиме, премда се применљивост културног национализма у датом тренутку оспорава и види као потенцијално смешна, његова позиција разуме се унеколико боље него пре. Такав национализам сматра се немогућим због услова и стања у којима се народ те 1912. године налази. Његова применљивост види се у оним друштвима која су већ слободна, а то су за ауторку Немачка или Француска. У оквирима српског друштва и даље није сазрела могућност да се о таквом национализму говори, а камоли о његовој примени размишља јер

„[ми] говоримо о тамници, вешалима и освети, и волимо топове, ватру и крв” (Секулић 1966: 87). Пут којим се креће српски национализам није у том смислу негативно интониран, он се види као потреба времена. На њему се свакако виде обриси окретања ка културнијем виду национализма, али до њега не може доћи све док се не умири глава „у којој се завртелo и до мозга зарило гађење и бес од мађарске чизме и аустријске камџије” (Секулић 1966: 87).

Искорак ка трансценденталном и метафизичком и његовој директној вези са националним, започет у есеју *Онима који трпе*, добиће продубљене вредносне координате у есеју *Шта ја видим*. Посматрани заједно, они се дају видети као идеја/замисао и њено испуњење. У првом есеју призивана, мисао о издизању из садашњег да би се оно разумело као део општег усуда српског народа наћи ће своју актуелизацију у другом, у ком постаје делатна у садашњем тренутку:

Видим, да ми, који смо увек били велики и трагични, ни сад нећемо бити ситни и комични; да нећемо изгубити ни националну, ни културну, ни моралну вредност; да преко нас неће презврјати кола живота, и да у историји народа нећемо бити несмисао и лудост.

Видим да иде смрт, величанствена смрт. Не смрт која носи грозницу и немоћ и давлeње срца, не смрт која је костур у црноме плашту: него смрт која је здравље и охолост, свирка и застава, част и херојство. Иде смрт која је живот јер подмлађује, смрт која не боли јер убија само прошлост, смрт после које век и дух народа изнова почиње, смрт која је песма и радост, јер се из жртве, крви и вриска диже вечита и права поезија. (Секулић 1966: 119)

Ауторкина перспектива читава се као подједнако ослоњена на све три временске равни – прошлу, садашњу и будућу, при чему је садашње време референтна тачка. Оно условљава потребу за увезивањем са прошлим, и тек у заједништву са њим даје могућност претрајавања у будућем. У том смислу речи, видљив је искорак ка језгровитијем историјском разумевању егзистенцијалне позиције српског народа, која се у претходним есејима најчешће само назирала. Предочена свест о *нама*, одувек великим и трагичним знак је дубљег продирања у национално метафизичко. Проосећање надоласка смрти у таквом систему стога и не доводи до резигнираности, него до осећања величанствености – то је славна смрт коју обезбеђује частан живот, живот у борби и *за борбу* и живот у трпљењу зарад најузвишенијег циља, а то је право на опстанак. Изједначење смрти и живота и издизање поезије из њих тако се читава као наставак ауторкиног косовског опредељења. „Смрт која је живот” (Секулић 1966: 119) показује се као вид најдубље хришћанске мисли. Она је живот јер се њоме бира други живот, потврђује завештање и васкрсава.

Есејима расветљеним у првој целини рада настојали смо да укажемо на сложеност интеракције индивидуалног и колективног идентитета с акцентом на ауторкину развијену свест о неодвојивости појединачног од заједничког националног искуства. У клими промена у друштвеном и политичком систему, Исидора Секулић кренула је путем изналажења оних идеја и елемената српске културе који повезују прошло и садашње национално стање, путем који ће своје исходиште имати у ономе што се види као ванвремено трајно – гуслама и Видовдану. Гуслама као симболу слободе и активне националне свести, онима које имају стожерну улогу у процесу (ре)креирања националног идентитета. Видовдану као језгру националног постојања и изворишту српског духовног живота. Узори видљиви у традиционалним културним симболима у том смислу речи не конфигуришу се као статични већ као динамични – као они који у себи носе потенцијал за обнову егзистенције. Док бисмо есеје из ове целине рада најшире могли разумети блиским културном идеализму, есеје посматране у другој целини видимо ближима прагматичном реализму. Поникли на позадини Првог и Другог балканског рата и њихових последица, они осветљавају ауторкин рани унутрашњи раскорак у погледу перципирања националног бића и онога што ће омогућити његово постојање, и то постојање које води бољитку. Они представљају покушај доласка до координата које ће, у времену трвења и страдања, омогућити тежњу да се буде и остане присутан и онда када се то чини немогућим. Премда се не виде доследнима у погледу дослуха са историјским тренутком, нуде специфичан поглед на историјску стварност преломљену кроз индивидуалну и интелектуалну свет. Растрзаност између могућих и/или већ остварених културних достигнућа и суочавања са реалношћу ратном условљене стварности тако се показују као можда једини сталан елемент ауторкине мисли у омеђеном периоду.

## ИЗВОРИ

Секулић 1966: И. Секулић, *Служба*, Сабрана дела Исидоре Секулић, књ. 12, Нови Сад: Матица српска.

Петровић 1974: Р. Петровић, *Есеји и чланци* (прир. Ј. Христић), Београд: Нолит.

## ЛИТЕРАТУРА

Ђорђевић Белић 2017: С. Ђорђевић Белић, *Фигура гуслара. Хероизирана биографија и невидљива традиција*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Кунанбаева 1989: А. Б. Кунанбаева, Жанрова система казахског музикалног епоса: опыт обоснования, у: И. И. Земцовский (ур.), *Музыка епоса. Статји и материали*, Йошкар-Ола, 82–112.

Лајић Михајловић 2014: Д. Лајић Михајловић, *Српско традиционално певање уз гусле. Гусларска пракса као комуникациони процес*, Београд: Музиколошки институт САНУ.

Самарцић 1989: Р. Самарцић (ур.), *Косово и Метохија у српској историји*, Београд: Српска књижевна задруга.

Самарцић 1990: Р. Самарцић, *Косовско опредељење*, Београд: Српска књижевна задруга.

Смит 1998: А. D. Smit, *Nacionalni identitet* (прев. S. Đorđević), Београд: Библиотека XX век.

Цвијић 2000: Ј. Цвијић, *Говори и чланци*, Сабрана дела Јована Цвијића, књ. 3, Београд: САНУ, Завод за уџбенике и наставна средства.

Nevena S. Mitrović

REVIVED LAND: TRANSPOSITIONS OF THE CONCEPT OF  
CULTURAL NATIONALISM IN THE EARLY ESSAYS  
OF ISIDORA SEKULIĆ

Summary

The main goal of the paper is to recognize and understand the ways in which the thought about the Serbian collective being and the national fate is shaped in the early phase of Isidora Sekulić's essays, the end of which we see at the beginning of the First World War. In the first part of the paper we will try to point out the configuration of national and identity symbols, as well as the complex relationship between cultural heritage and the imperatives of time. Consequently, the second part will be devoted to the review of the value system within the framework of the First and Second Balkan Wars.

**Keywords:** Isidora Sekulić, essay, nationalism, collective memory, national identity.

Милица Д. Кузмановић\*  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет, мастер студије

Оригинални научни рад  
Примљен: 21. 09. 2024.  
Прихваћен: 30. 10. 2024.

## ЈЕДИНСТВО СУПРОТНОСТИ У КОНТЕКСТУ РОМАНА *КЊИГА О БЛАМУ И КАПО* АЛЕКСАНДРА ТИШМЕ

Плодотворан утицај *јединства супротности*, као доминанте конструктивног обрасца уметничке речи Александра Тишме, анализиран је на примеру поетички репрезентативне *Књиге о Бламу и Капоа*. Ова два романескна остварења, у међусобном дослуху не само на плану посредовања искуства Другог светског рата, већ и у погледу владајућих мотива, стилских модела, приповедног дискурса и типа карактеризације јунака, илуструју механизам *јединства супротности* као књижевно-обликотворно начело. Тишмино неуморно настојање да својим прозним делима *Књига о Бламу и Капо* проникне у најмрачније поноре људске природе, открива нам и модеран литерарни приступ домену несвесних душевних превирања.

**Кључне речи:** Александар Тишма, *Књига о Бламу, Капо*, јединство супротности, контраст, несвесно.

Романи *Књига о Бламу и Капо* откривају нам да је на неретком међусобном супротстављању многих елемената књижевног текста заснован обликотворни метод Александра Тишме. Анализирани у компаративном односу, расветљавају нам ширу уметничку функционалност пишчеве стваралачке имагинације, обележене *јединством супротности*. Овај креативан концепт, по правилу, код Тишме дејствује кроз контрастно успостављање тема, мотива, карактера и идентитета јунака, наративних ситуација, ода-

---

\*kuzmanovicmilica1@gmail.com

браних на начин да, и поред очигледне тензије, којом одишу у оформљеној стваралачкој комбинаторици, са естетске стране посматрано, одају утисак уметничке ефектности.

*Књига о Бламу: синергија антагонистичких  
парова*

Гледам из дворишта у топло, сасвим плаво небо и скоро ми је смешно: зар би могла да се јави насилна смрт по овако дивном, сунчаном времену?

(А. Тишма, *Дневник: 1942–2001*)

*Књигу о Бламу* отвара опис једне стамбене јединице, места пребивалишта протагонисте. Метафоричка повезаност представе палате Меркур и живота њеног станара, Мирослава Блама, оправдава повлашћен иницијалан положај дескрипције. За мансарду, јунаков простор у којем се препушта контемплацији, тврди се да се од остатка грађевине истиче својом „истурено[шћу], која ипак укључује скривеност” (Тишма 2011: 24). Управо због те своје двојности, она је Бламу и прирасла за срце. Како роман приказује, он је, као Јеврејин, за очи јавности, у сумтно време успона нацистичке пропаганде Европом, гурнут на друштвену маргину – *скривен*, а, будући својом етничком индивидуалношћу упадљив иновернима, и, *истурен*.

О дубљем смислу назначеног поступка сведочи нам дејство антонимних обележја на примеру јунакове природе. Почетна сцена, заправо, синтетише у себе доминантно семантичко поље читаве *Књиге о Бламу* – идентитетску проблематику Мирослава Блама. Поступком реификације, естетска архитектонска својства велелепне грађевине преведена су на линију карактеризације Мирослава, у тескоби душе свог бића невидљивог за очи јавности, разапетог између опозитно постављених сила: да се буде оно што се јесте, у времену које то оспорава.

Будући човек са одређеним „теретом”, Блам спас тражи у спољашњем, тамо где му се чини да слобода станује. У таквом поретку ствари, улица Главног Трга, на којој безлична маса укида сваку врсту индивидуалности, утапајући је у себе, пружајући јој могућност да се, понаособ, удаљи од сопствене тегобне особености, од животних потешкоћа и свакодневних брига, успоставља се као прихватљива замена за дуго ишчекивану слободу, а бесциљно кретање њоме као један вид укидања обремененог идентитета. С једне стране, склон дубоким промишљањима, Блам је

често приказан запитан пред великим животним појавама овога света, преиспитује себе неуморно и не задовољава се једностраним, површним и бесмисленим одговорима.<sup>1</sup> С друге стране, та његова особина проузрокује и осећај свеопштег неповерења и усамљености које од њега стварају човека склоног уображавању, замишљању нечега што емпиријски не постоји. Овај, за Тишму, нарочити поступак, могли бисмо назвати *игром привида и истине*. Шире посматрано, он би се свакако дао подвести под концепт *coincidentia-e oppositorum*, јединства супротности.

Таква врста организације уметничке грађе, која нам се разоткрива већ уводним поглављем, епизодом „потере”, шаље нам импулсе о одређеној сукобљености протагонисте на душевном плану. Меланхоличне партитуре доконог, суморног посматрача, као основни ниво Бламовог доживљаја стварности, драматизују се наглим згушњавањем фрагмената прошлости ратног периода изненадним и неочекиваним налетом нелагодности при суочавању са узроком унутрашњих превирања. Велика доза ове врсте напетости ствара утисак напредовања романескне приче.<sup>2</sup>

У виду парадигматично модернистичке подсвесне мотивације разједињеног идентитета јунака, сигнализира се сетна атмосфера времена приповедања, суспрегнута тешким јунаковим преиспитивањем и самооптуживањем, и њој противних, али артистички сасвим легитимно присаједињених драматичних деоница, ретроспективно покренутих у форми епизода бруталног насиља испољеног најпре над локалним српским и јеврејским становништвом, а потом, и под осветољубивом комунистичком

---

<sup>1</sup> У том смислу репрезентативним се чини Бламово понашање на сахрани свога гимназијског пријатеља: „Њега и самог захвата ужас помисли на растанак, али он бива затрпан забуном јер се сви унаоколо почну крстити. Блам их гледа испод ока и не зна шта му је чинити: ако се прекрсти, може га неко видети и помислити да лицемерно истиче своју накнадно примљену веру; ако не учини ништа, изгледаће да је тврдоглаво остао веран старој, друкчијој. А те друкчије вере, као ни ове нове, у њега нема; сем уопштеног, сујеверног страха пред смрћу. [...] Да ли би сада он, да су му родитељи, Естера, сродници, и пријатељи попут другога Кркљуша, Слободана, погребени ту на гробљу, уместо што су им тела расута ко зна где, имао други однос према њима? И притом се опет не задовољава утехом знаног места, на које се може изаћи једанпут или двапут годишње или месечно и промрмљати молитва или чак и не промрмљати ако је неко безбожан као он; већ тражи суштину. Да ли би му, ако би знао где леже, изгледали стварнији; управо не изгледали, јер би то опет био привид, обмана, већ били; да ли би из њих црпао неку снагу, сигурност, или би се осећањем снаге, сигурности, само уљуљкивао?” (Тишма 2011: 188, 189)

<sup>2</sup> И у *Књизи о Бламу* и у *Капоу* доминантно је постављен модус расветљавања јунакове интима путем веома живописних сцена из периода окупације, односно логоровања, те, стога, није необично што у оба романа све врви од некаквог „дешавања” и јачине вивидног стављања пред читаоачеве очи наратива који је, заправо, у основи, скуп гениозно укалупљених реминисценција протагониста.

влашћу. Ова два тока<sup>3</sup>, која на моменте теку паралелно, да би се потом уланчали и испреплитали, спајајући се у неразмрсиво клупко смењиваних мисли и емотивних стања о једном животу који је ишчезнуо у неповрат, разарају Бламов свет тамом чамотиње, музелманско<sup>4</sup> лелујање између паралишуће прошлости и бесперспективне будућности. Иако драмски контрапункти тематски и стилски опонирају главној причи која Мирослава Блама смешта у сам центар приповедања, они је прате, продубљујући идејни слој приче око његових субјективних доживљаја.

У служби развијања дубље и шире осетљивих ретроспективних етапа уводи се и асоцијативни модел приповедања<sup>5</sup>. Како он почива на пренебрегавању узрочно-последичног следа романескног збивања, зарад усредсређивања на артикулацију унутрашњег живота јунака, добијамо дефабуларизован, нелинеаран, фрагментаран текст, који изузетно добро функционише као верна реконструкција процеса сећања<sup>6</sup>, али не било каквог, већ оног с предзнаком дубоке психичке оптерећености јунака.<sup>7</sup>

<sup>3</sup> Када говори о контрасту као најустаљенијој реторичкој фигури Тишминог приповедања, Бранко Поповић у поговору *Употребе човека* истиче да се он уочава на неколико планова: на тематском, на плану обликовања јунака, композиционом и стилском, при чему, на композиционо-тематском плану запажа смењивање и сучељавање лирског и драмског тока, љубављења и убијања, грађе из збиље и „из маште”, из докумената и личног (пишчевог) мисаоно-осећајног искуства (Поповић 1981: 5–12). Сам аутор *Књигу о Бламу* сматрао је својим литерарним врхунцем управо стога што је њоме најуспешније постигао кохезију два приповедна регистра који прете две крајности животног постојања: „Мислим да је насиље само један тематски ток, коме се повремено враћам. То је драматски ток, док постоји и један лирски, који належе баш на недраматске, танане, готово неприметне покрете живота. Тај други ток ја, уствари, више волим, мада изгледа да читаоци и критика радије запажају овај први. Мислим да је *Књига о Бламу* по томе нека врста синтезе” (Тишма 1996: 17).

<sup>4</sup> Према сведочењу Жана Америја, аустријског филозофа и преживелог затвореника нацистичког логора Аушвиц, језичка одредница *der Muselmann* у Аушвицу је била у употреби за заробљеника који је „од себе дигао руке и од којег су другови дигли руке, који више није посједовао простор свијести”, односно за „живог мртваца” који се претворио у „сноп тјелесних функција у задњем трзају” (Агамбен 2008: 29).

<sup>5</sup> На ову компоненту романа указала је Јелена Ангеловски у својој докторској дисертацији *Прозни опус Александра Тишме*. Према њеним истраживачким увидима, „асоцијативно повезивање јесте универзална спона коју писац користи како би везао прекиде у приповедању” и, истовремено, како она назначава, тај се поступак „добро уклапа у контемплативну природу јунака” (Ангеловски 2014: 73).

<sup>6</sup> То је код Ламиана изведено тако да он пати од тзв. посттрауматског синдрома, односно, за њега је логор, као место интензивираних патњи, како у физичком смислу за само тело, тако и за психу, на коју оставља дубока неизбрисива трага, вечита садашњост од које се не може отргнути. Горке успомене с лакоћом бивају реактуализоване различитим психосоцијалним стресорима – какве тактилне, аудитивне, ольфакторне, густативне чулне сензације ментално га допремају у време логорашког заточеништва и узлета НДХ-а.

<sup>7</sup> Наглашавамо да тај модел у *Капоу* прераста у домен константе и поткрепљен је наративом који је у деоницама приповедања у 1. лицу јединине саобразан форми исповести.



Естетским квалификативима који буде асоцијације на прустовско призивање прошлости, сукцесивност романескне приче подређена је процесу јунаковог оживљавања изгубљеног времена. Иако је време приповедања лоцирано у мирнодопски период модернизације Новог Сада, роман је препун реминисценција на окупацију. Стално нас прати утисак да се нешто дешава, иако нема радње у конвенционалном смислу. „Догођајност” изазивају детаљни описи јунакове свести и интензивирана емотивна истина прошлости, ревитализована чулним информацијама из спољашњости.

Бламова потрага за сопственим идентитетом, иза које се крије вапај за смислом, у битној је вези са танатолошким мотивом. Присуство сахрани школског друга нагони га на размишљање о томе да ли је могуће да је људски живот толико апсурдан:

Али шта је природно време када га је и Аца Кркљуш претекао можда урођеном болешћу, можда претеривањем у пићу, као што би га за још већи корак, рок, претекао да се, уместо глувог брата Слободана, он сагнуо над онесвеслог старца, или да чак, не сагнувши се, није на Дунав доспео последњег дана рације, у часу који његов одсек колоне није довео до воде пре него што је наређен прекид убијања? Био би исто овако мртав као сад, само старији мртвац, већ давно разједен од воде, од муља, од риба, од црва, док ће му месо и одећа на овај начин припасти потомцима црва који су га се тада лишили. Односно риба. Рибе или црви – је ли у томе цела алтернатива? (Тишма 2011: 190)

Слична запажања метафорично су изражена и у *Капоу*, са том разликом што су тамо размишљања главног јунака о човековој смртности затамњена злокобним поистовећивањем жртава нацистичког погрома са крвником који им је пресудио<sup>8</sup>. Са компаративне стране гледано, разлика је у томе што Блам несвесно креће у потрагу за суштином живота, док Ламиан у аналогној сцени покушава да оправда самог себе. Уочена разлика ових двају протагониста посредно нам омогућава да сагледамо и развојни пут Тишме писца. Наиме, обојица су пример пасивних јунака. Блам није примеран, сходно слабом карактеру поседује људске несавршености, али је, за разлику од Ламиана, којег је и књижевна критика означила као *еманацију зла* (Гвозден 2005: 87), једног од најнегативнијих јунака српске књижевне сцене, Блам јунак у потрази за смислом. Када у *Капоу* допушта изједначавање категорија негативног са позитивним, односно у конкретном значењу, поистовећивање жртве са крвником, Тишма сугерише специфичну визију зла – да оно, шта год да дотакне, лишава

<sup>8</sup> О начелу смрти људског у човеку, као поетичко-програмској формули Тишмине књижевности, говори Михајло Пантић у својој студији *Тишмине поетичке експликације*, присаједињеној зборнику *Повратак миру Александра Тишме* (Пантић 2005: 25–30).

сваког смисла. Тишма се таквом својом уметничком праксом приближава интелектуалној струји сиорановског типа, чија се декларативна суштина исцрпљује егзистенцијалистичком визијом да је „крик безнађа бескрајно откривалачкији од најсуптилнијег распознавања и да суза увек има дубље корене од осмеха” (Сиоран 2001: 28).

Тишма човека осећа као део природе која се одликује равнотежом супротности: постоји неопозива и, стога, човеку недокучива међа која одељује опозитне ентитете – смрт и живот, добро и зло, истину и привид, који су међусобно повезани невидљивим и нераскидивим нитима. Такође, зависно од тога са којег се становишта полази, једна те иста теза може се истовремено указати и као истинита и као лажна:

Која је слика истинита? Разуме се обе, односно ниједна. Створене са различитих становишта оптужбе и одбране, коначности и трајања, суштинског и површинског, разоткривања и заташкавања, историје и свакидашњице, оне су као два цртежа истог краја: један бележи планине и реке, други насеља и друмове. Тек када се оба цртежа ставе један на други, добије се барем приближно тачна слика предела. (Тишма 2011: 190)

У основи, све су то примери нихилистичког поетичког регистра који расветљава Тишму као *јеванђелисту скептицизма*. О списатељским интенцијама литерате да створи роман обележен духом скепсе говори Никола Милошевић у предговору првом тому пишчевог дневника, који носи поднаслов *Постајање*. Наиме, сам уметник, како Милошевић истиче, под снажним утицајем Ничеовог *Заратустре*, препознаје у себи јак потенцијал за уметничко уобличење нечега налик ремек-делу овог великана филозофске мисли, што би индикативно насловио *Јеванђељем скептицизма* (Милошевић 1991: 7–19).

У својој бити, утврђен на оприсутњености димензија добра и зла у свету, Тишмин роман сведочи истину постојања садејства антонимичног пара у општем поретку. Присуство погребу школског друга Блама наводи на промишљање о пропадљивости човека као плоти. Овај нихилистички тоналитет повлачи са собом сагледавање да, уколико је све пропадљиво, зашто онда уопште живети? Међутим, тај тренутак потиштености, сасвим неочекивано, у јунаковој свести буди и идеју да је живот драгоцен, и да, ма колико он био тегобан по човека, ипак, у моментима, нуди и делиће радости, зарад којих вреди живети:

Ово је крај. Аца Кркљуш је сад тачно оно што би био да није враћен са Дунава. Што би био и Блам, да је остао са својима, у кући на Тргу војводе Шупљикца, не заневши се Јањом, или можда спасењем које је у њој наслутио. Да ли се исплатило? Удишући дубоко у плућа мокри, воњем пресне земље засићени ваздух, он осећа

да јесте, да је живот драг, слadak, једар, мирисан, опипљив, занимљив; осећа га као неодољив, кликтав подстицај у хладном додиру кишних капи на врату; осећа га у гњецавом тлу, које му хлади стопала кроз укочене ђонове ципела, на озеблним шакама које траже сопствену топлоту цеповима капута. Смрт је страшна, без обзира кад и како дошла, а живот је, мада њој хрли у сваком свом трену, диван. (Тишма 2011: 192)

На сличан начин, али са другачијим крајњим циљем, у *Kanoy* уочавамо повратак уметничкој експресији теме релативизације. Наиме, у једном одељку *Kapoa*, преко дескрипције међуконтактнoг дејства сила креације и деструкције у природи, метафорички се сугерише Ламианов безуман поглед на свет, иза којег стоји поистовећивање жртве са својим целатом.<sup>9</sup> Блам се, за разлику од Ламиана, не предаје бесмислу смртности, већ брани посве оптимистични став. Увидевши на примеру погребa свог гимназијског друга сву трагичност људског постојања – да је крај неизбежан и непобедив противник свих људи, он се пита да ли је вредело то што је непланирано умакао насилној смрти и на тај начин је одложио. Суморној сцени погребa и контемплације усмерене у правцу трулежности тела супротставља се афирмација живота.

Са аспекта нарочитог поступка конјункције опозиторума у Тишмином делу, почетак четрнаестог поглавља доноси нам право мало богатство. Ту имамо прилику да видимо како се истиче идејни образац *јединства супротности*. Опсесивна Тишмина тема – сучељавање опречних перспектива – своју подлогу проналази, како у оквирима јединица обликотворног, тако и на подручју садржине. Полазећи од посве поетизованог призора смене годишњих доба, наративни ток непредвидиво стиче језив натуралистички тоналитет:

Киша пада цео дан. Млаке или хладне, капи воде слећу из облака, право, косо, понекад густо збијене, сливене у млазеве, понекад растресите и крупне као меци; падају прштећи по крововима, по зидовима, по окнима прозора, по капијама, певају у лименим олуцима и бубњају по коловозима и тротоарима улица, натапају земљу пунећи њене неприметне напуклине, проналазе окрњене саставе међу цреповима, циглама, упијају се у зидове и цуре у подруме, у сутеренске станове, шибају под кишобране, у лица, за вратове, квасећи, плавећи, растварајући облике и смисао, људи и ствари. // Или дува ветар, једак и сув, налеће као рис метући са испуцале земље и побелелог асфалта њихову истањену смрт, истуцане отпатке, прашину, у

<sup>9</sup> „Они у небо, њихово злато у земљу. Назад елементима у оба случаја. Али одређени да се ипак споје једног дана, када се дим и пепео, после лебдења у ваздуху, после лаганог пада и дотицања земље, с њом сједине, збију, пошто их кише, кроз године и године, спроведу у својим капљицама, кроз најситније пукотине, до дубине у којој лежи Риглер са својим чизмама, које су се већ распале, месо и кожа и ђонове подједнако, али је злато остало злато, отприлике као тучак кад с цвета отпадне латице, жуто, сјајно, чврсто, несаломљиво и нерасточиво, најзад сједињено са пепелом меса и костију који су га на себи носили” (Тишма 1987: 35).

прозоре, под прагове, под простирке, у носеве и грла људи, да кашљу, да се гуше; кида са стубова огласне плакате, повија дрвета у парковима, витла лименим фирмама обртника да шкрипе и цвиле као поплашена живина. // Или је величанствено лето, све стоји, стоји ваздух, стоји земља, стоји небеско плаветнило, стоји у њему ужарено сунце, стоје сенке уцртане у улицу, ништа се не миче [...] ход мртвих у животу који за њих не хаје, ход бића са друге планете по земљи коју више нико не насељава. // Или је снег, заслепљујућа вејавица, у собама се бесомучно ложи, људи трче улицама увлачећи вратове и цвокоћући зубима, клижу се, падају, ломе кости, па се облаци разиђу и остане распростра штећерно бели прекривач, гладак као свила, чист као млеко, мек као вуна, док га мраз не стегне, не окује, не посиви и набора у старачку кору која пречи наперене прсте да продру до топле земље, до корена дрвећа, до отичућих млаких вода, док им се не смилује југовина, копњење, кад пара из земље као молитва дивљака суне у висину, растварајући са улица, тргова, са кућа, са људи, хладну тежину, садећи на њима и у њима свеже снаге и боје. (Тишма 2011: 200–201)

Нису ли ове „капи кише” које „слећу из облака”, заправо меци изручени из непријатељских авиона који „падају по крововима”, и, не прерастају ли асоцијацијски те капи кише у просуту крв невиних, које „пада[ју] прштећи по зидовима”. Семантичким сличностима наведеног пасуса са ратним субконтекстом овде није крај. Цео одељак са собом носи скривени код насилно одузетог мира. Агресија се крије и иза капи кише које „шибају под кишобране, у лица, за вратове”, али и иза ветра који „налеће као рис” на случајне пролазнике, нагонећи их „да се гуше”, док он „витла лименим фирмама обртника да шкрипе и цвиле као поплашена живина”. Из читалачког угла, не можемо остати равнодушни на ове редове. Наведени пасус имплицитно комуницира са историјским насиљем почињеним над јеврејским народом у Другом светском рату. Све указује на то да се иза Тишминог, добро прорачунатог описа „ход[а] мртвих у животу који за њих не хаје”, крије један „ход бића са друге планете”<sup>10</sup> по земљи коју више нико не насељава”, ход бића са планете зване Аушвиц, планете у којој „цвил[иш] као поплашена живина”.

Ослонимо ли се на дојам који на нас оставља прво читање ових редова романа, закључићемо да Тишма постиже ефекат шока. Али, ствари су много сложеније него што се испрва чини. Насиље је овде двоструког

<sup>10</sup> Преко овог Тишминог термина *друге планете* не треба олако прећи. Сугестивност *друге планете* неминовно нас наводи на извесну планету о којој, у својој изјави датој поводом сведочења на суђењу Адолфу Ајхману за ратне злочине, говори Јехиел де Нур, јавности познат и под литерарним псеудонимом Ка-Гзетник 135633. Како нас Де Нур упућује, време на тој планети протицало је друкчије од овог на земљи, њени становници нису имали имена, нити су имали родитеље или децу, нису носили ни одећу нама познату, нити су потицали са ње, и, уопште, живели су по законима незаамисливим нама људима. Преузето и преведено на српски језик са изворног сајта United States Holocaust Memorial Museum, collections.ushmm.org/search/catalog/irn1001698.

карактера – полази се од оног изведеног у тематској равни приповедања, да би се оно прелило у утисак провокативности који лишава рецепијенте отклона према изреченом. Иза свега овога крије се нарочита пишчева зами-сао да читаоце не остави равнодушне пред страхотама које је у рату једно људско биће спремно да, зарад властитих интереса, почини над другим.

Не без разлога, позициониран као претходница повести о новом поглављу новосадске историје – краха окупационих власти и обрачуна са домаћим колаборационистима, поетско-изражајни склоп који тематизује неминовност постојања цикличног протока времена у природи, назначава непостојаност појединаца и читавих друштвених система. Варљивост политичке моћи, попут оне која се надвила над Нови Сад четрдесетих година XX века, представљена је читаоцима у улози једне „реторт[е] за испитивање издржљивости и променљивости грађе и људи под различитим притисцима и температурама” (Тишма 2011: 201). Видимо како, наизглед обичан опис смене годишњих доба у једној урбаној средини, приповедним умећем Александра Тишме задобија дијаметралан семантички правац. У сагласности са Тишминим поетичким императивом – темељним настојањем да се што сугестивније дочара драматичност живота, обе стране „победе” постају део стваралачке апаратуре. Његово уметничко преиспитивање и разобличавање зла, којем је и сам био сведок, креће се у смеру осликавања немилосрдности и бруталности Хортијевих трупа, али се не заобилази ни домаћа партизанска осветничка агенда. Тиме се приповедна позиција уздржава од морализовања и сваке врсте пресуђивања.

Последње поглавље романа пружа нам упечатљив пример принципа *јединства супротности*. Његова унутрашња напетост огледа се у уметничкој интеграцији дисонантних наративних изворишта. Тако се функционисање овог текста може свести на две антитетичке равни – с једне стране је спољни свет цивилизованог послератног друштва, окренут лагодностима и чулним задовољствима, а, с друге, унутрашњи свет јунака, разорен трагиком нестанка читавог једног народа. Стога је веома занимљиво сагледати какав сензибилитет у текст уноси метафорични језик овог Тишминог сегмента. Чак и када отпочне описивање нечега од чега се испрва очекује да упризорује какву позитивну сцену, он тај исказ обоји једном грубо натуралистичком сликом, те се стиче утисак да негативна метафизика предњачи. У духу тог стилског механизма, открива нам се да музика на Блама најпре делује умирујуће, пружајући му осећај спокојства, враћа га у дане безбрижног детињства проведеног на селу. Међутим, та безбрижност ненадано се претаче у дисонантан шум зле коби – животне борбе за ваздух:

Блам слуша музику. Завален на седишту у једном од средишњих редова клупа новосадске синагоге, сав опуштен, смекшан, меса расточена по седалу и наслону, предаје се капљању звукова који без отпора налазе његов слух и кроза њ, клизећи, натапају цело његово биће, као још један крвоток. Мелодија милује, она узбуђено трепери, претећи грми, изазивајући у Бламовој свести која јој се поданички предаје, слике наизглед случајне и збркане, али у суштини, свакако, узрочно повезане са њом. Осећа себе, обнажених руку и ногу, како претрчава преко једног благо нагнутог травњака у још сунчано, али прохладно предвечерје, осећа како га висока тврда трава шиба по голим листовима, док негде звоне звона, увлачећи га, скоро онесвеслог, у све даљи, све задиханији трк; то је сећање на једно позно лето проведено у планини, када је школа већ почела, али је он добио плућни катар и боловање. [...] Затим тоне воду која бесни шибана буром, искачући у стрме, кречно беле таласе, бори се, уздиже и спушта, али не малаксава већ блажено замире у тутњу који се на њега руши. (Тишма 2011: 214, подвукла М. К.)

Присуство концерту класичне музике у Бламу не ствара осећај мира, већ напетости. Ова врста контрапункта доминантно лирској деоници, остварена одабиром лексике, има за циљ да асоцијацијским делокругом упути читаоца на сцене мучког убијања Срба, Јевреја и Рома на обали Дунава у дане новосадске рације. Испоставља се да чулно уточиште, какво музика може пружити, за Блама није решење унутарњег неспокојства, већ додатна објава несмирености. Импресије из спољашњег света на њега утичу тако да он закључи да је све игра – да су „и ти моћни звуци, и њихови творци, и слушаоци, и простор који им је стављен на располагање, па и унутрашња збивања која њихов збир у Бламу покреће”, заправо игра – „договор” „једне скупине” „да се уз чарање складно повезаних звукова пренесу у свет својих склоности и својих рана, без бојазни да ће ове одвући на странпутице а оне запећи” (Тишма 2011: 214). Ова радикална релативизација потврђује распрострањеност Тишмине варијанте јединства супротности – *игре привида и истине*.

#### *Kano*: између привлачности и грозе

У Аушвицу је доктор Менгеле имао Јеврејку љубавницу. Истовремено је друге Јевреје усмрђивао својим ужасним експериментима. Када га је касније син пронашао у Јужној Америци и упитао да ли су истините све оне ужасне приче о њему, отац је одговорио: „Наравно, али то нису били људи.” А ипак је волео своју Јеврејку.

(Тишма 1996: 238)

Не одступајући ни у овом роману од свог одговорног понирања у свет „малог човека”, пригушеног различитим друштвеним нормама и

историјским збивањима, аутор гради лик који у себи обједињује извесне карактерне крајности, са постепеним нарастањем напона психичких дилема из простора несвесног које јачају до нивоа конфликтног. Такво поље динамике *Капоа* гравитира ка простору велике теме јунговске психологије, где конфликт добија нарочиту улогу на путу досезања Личности:

Сопство се манифестује у супротностима и у њиховом међусобном сукобу; оно је *coincidentia oppositorum*. Отуда пут до сопства почиње конфликтом. (Јунг 1980: 206, наш превод)

Свакако, у сагласју са Тишмином стваралачком филозофијом, несклоном једнодимензионалној уметничкој материјализацији света којем припада, протагониста *Капоа* је и на једној и на другој страни психолошки осетљиве ратне приче. Телеолошки посматрано, увођење лика Хелене Лифка хомогенизује читав концептни склоп *Капоа*. Иако присутна у свом одсуству, она се, дубљом анализом дела, разоткрива као темељни покретач романескног наратива. Већ уводни пасус где, посредством приповедне технике *in medias res*, „потрага за жртвом давне кривице” доспева у први план романа, демистификујући Хелену као јунакињу која га покреће, потврђује нашу констатацију. Она се читаоцима најпре презентује као страхом опхрвана жена, уловљена у замку некакве невидљиве силе, која јој ограничава кретање да би је на страницама које следе видели и као предводника потере за Вилком Ламианом.

Слично *Књизи о Бламу*, где на самом почетку романа протагониста имагинира потеру која му је за ногама, у *Капоу* наилазимо на изврнуту представу потере у организацији Хелене Лифка. Ствара се утисак да је читава ситуација с почетка романа виђена кроз призму первертоване стварности – бивша логорашица и истинска жртва постаје тобожи гонич који намерава покорити свог некадашњег мучитеља. Иза константног осећаја страха, крије се жиг крвника којег је сустигла свест о неизбрисивој кривици. Наиме, битним својим делом свет романа подређен је гледишту самог јунака<sup>11</sup>, те стога, Хелена, јасно отелотворена у реалности дела, спроводи улогу артикулисања јунакове свести и, у великој мери, обликована је рефлексом Ламианових пројекција. На плану симболичког слоја, по

<sup>11</sup> Комплексношћу наративне динамике *Капоа* бави се Горан Коруновић у својој студији *Сећање на Други светски рат у роману „Капо” Александра Тишме*. Према његовим аналитичким увидима, повремена наративна одступања од доминантне форме приповедања у 3. л. јд. у функцији су граматичког вида артикулације нестабилног идентитета главног јунака. У другом, по њему мање прихватљивом образложењу својеврсног бифуркационог приповедног модела, препознаје се израз непотпуне интегрисаности Ламиановог гласа у романескну структуру (Коруновић 2012: 107–121).

принципу паралелизма по супротности са Вилком Ламианом, легитимише се попут какве фигуре његовог алтер ега<sup>12</sup>. Овај модернистички моменат двојника, који је суштински обележио српски роман XX века, у Тишминој креативној верзији, психоаналитички посматрано, отвара читав низ питања у чијем је средишту дилема егзистенцијалних размера – може ли се побећи од себе?

У *Kanoу* присуствујемо и високом артистичком осећају за обраду теме *другог*<sup>13</sup>, изведене у оквиру дискурса *истости* и *различитости*. Активацијом Ламиановог препознавања Хелене (*другог*) као скривеног дела сопства, аутор утире пут ка деликатном пољу јунаковог позиционирања у односу према *другом*, те Ламианово колебаљиво кретање „између привлачности и грозе” према Хелени постаје битан психички показатељ неуравнотежености која влада у њему самом. То је, по духу ствари, онај исти осећај који се код Мирослава Блама пројављује у сну нарочитог подобја, а кроз који проговара колективни крик јеврејског народа.

Тај простор поларитета коренски је везан за један важан модернистички моменат који открива сложено унутарње стање Тишминих јунака, чија би се филозофска подлога дала формулисати идејним конструктом *странци сами себи*<sup>14</sup>. У поменутом теоретском концепту препознајемо нешто што је типично за његове јунаке – све их у основи карактерише осећање изопштености, неуклопљености и отуђености, док се њихов процес самопотврђивања у социјалној средини одвија мучно. Гурнути у вртлог ратних дешавања, они, као по правилу, постају жртве репресивног историјског поретка, принуђени да раскину нити припадништва које

<sup>12</sup> Обележје контрастиране карактеризације лика протагонисте остварено је и у *Књизи о Бламу*. Синтаксички гледано, знатан број реченица овог романа кондиционалног је карактера. У питању су Бламове реминисценције на Љубомира Крстића, званог Чутура, гимназијског вршњака који се, због својих особина проицљивости и предузимљивости, у виду Бламове унутрашње пројекције, појављује у улози сведока али и судије замишљеног „истражног процеса” продаје породичне куће Бламових. Више од сведока тог поступка, он је судија Бламових животних поступака. У форми Мирослављевог савести, Чутура израња како би га подсетио на пропусте које је према породици починио, те нам се тако кроз Љубомиров „дијалог” са Бламом откривају Бламов кукавичлук и конформистичка природа.

<sup>13</sup> Привилегована тема модернизма – тема *другог* у већој или мањој мери пулсира значајним бројем Тишминих књижевних подухвата, а свој необично оригиналан уметнички конструкт задобија у приповеци *Шнек*, у којој се механизам поунутрења идентитета *другог* остварује психолошки несвесно, посредством једног физиолошког обољења какво је главобоља.

<sup>14</sup> Да се литерарни „случај” Тишминих ликова може довести у везу са савременим научнотеоријским становиштима промишљања идентитета, примећује Младен Шукало у својој студији *Наративна устројства идентитета у дјелу Александра Тишме*, аргументовано доказујући основну тезу свога рада да „сви Тишмини јунаци постају странци сами себи” (Шукало 2005: 60–73).



су се изгубиле у мноштву већ испреплетаних судбинских линија, или су, једноставно нестале, прекинуле се. Читава Ламианова трагичност, у основи, огледа се у његовој растрзаној позиционираности на размеђи светова, два традицијски особена карактера – јеврејског (маргинализованог, неутемељеног у хрватску средину, осуђеног на мржњу и пропаст), којем по рођењу припада, и хрватског (одомаћеног, узнапредовалог у време ушаштва, са изгледом ка светлој будућности), у који је обредом крштења уведен по прорачунатој промисли својих родитеља. Посматрано са становишта *јединства супротности*, комуникативност *Капоа* обитава у успелој књижевној обради антагонистички постављеног процеса индивидуалне идентификације и оспоравања које креће „изнутра”. Тај однос заснован на напетости између двају непомирљивих ентитета који дејствују у Ламиановој личности, имплицира синтезу опозитних вектора, а будући да се суштински свесни део сопства јавља у виду *односа према себи*, да бисмо му приступили, нужно је претходно се усредсредити на упечатљив приказ Ламиановог доживљаја властитог идентитета.

Ламианова слика о јеврејском етничком идентитету којем по рођењу припада, заправо слика о властитом сопству, али у конкретном примеру, одбаченом и поништеном, недвојбено је артикулисала представу о јеврејству као перманентном извору страха, стида и бола. Страх је у великој мери присутан у животима Тишминих јунака. Снажно негативно осећање страха се код Ламиана јавља веома рано и читав роман у дубљој перспективи прати причу о напору да се поврати унутрашњи мир, изгубљен у детињству од стране „црних сенки” (јеврејских избеглица из Аустрије). Осећају „мрачног прогона” придаје се судбинска тежина – двојица забринутих и престрашених средовечних мушкараца „враћал[а] су му се у представу при уснивању [...] као крадљивци који ће му отети мир” (Тишма 1987: 44). Шире гледано, говоримо о тренутку у којем, несвесно, настаје Ламианова фиксација – врста оштећења психе узроковано јаким узнемирујућим доживљајем<sup>15</sup>. Од те временске линије његове мисли почињу да *море сличности и разлике*, почиње све више да обраћа пажњу на „затегнутост”

<sup>15</sup> Овој сцени тематски еквивалент проналазимо у Бламовој престрашености пред својим гимназијским професором немачког језика, Јевгенијем Раковским, и његовим јавним говорима против тзв. „јеврејске пропаганде”. Ови неочекивани антисемитски иступи према носиоцима револуционарних комунистичких тежњи од стране сопственог разредног старешине урезају ожиљак на његовом младом срцу. Док је остатак одељења жељно и растерећено прихватао професорову планутост у беседништво о кризи Словенства „користећи се приликом да од наставе отргне који минут”, у Бламу је овај говор мржње уперен у јеврејску нацију изазивао праву физичку муку – „њему се стомак стезао, крв му се цедила из главе у ноге, срце га је жигало од понорног осећања самоће” (Тишма 2011: 66).

између њега и остатка света, схватајући да егзистира као део мањине којој припадају и „црне сенке”, та омражена и упадљива популација која је „подстицал[а] на мисао да их ваља удаљити, уклонити” (Тишма 1987: 44). Предосећајући злу коб свог народа (манифестовану понављањем визија „црних сенки”), Ламиан започиње потискивати и одбацивати, негирати „оптерећеност из породице различитошћу” (Тишма 1987: 45). Осећање понижености пред остатком људског рода, као и страх од појаве „црних сенки”, живе су душевне озледе које су утицале на Ламианову изградњу негативног става према јеврејству. Његово самопоштовање одређено утицајем оног *другог*, односно социјалног фактора, стигматизовањем од стране друштва, битно утиче на изградњу *слике о себи*.

На који начин су интензивне емоције стида и поноса еманације насушне потребе јединке за припадањем, упозорава Загорка Голубовић, социјални антрополог, разматрајући интернализацију породичне констелације у структуру личности:

Будући да личност није изловано острво него је члан одређене друштвене и културне заједнице, на питање о томе шта је идентитет, односно „ко сам ја”, не може се одговорити без одговора на питање: „где ја припадам” [...] Зато је питање о персоналном идентитету тесно повезано са питањем о припадности некој групи, односно са питањем о колективном идентитету или са односом према „другом”. (Голубовић 1999: 456)

Видимо, дакле да је у процесу социјализације друштвено неоформљене индивидуе породица битан посредник и да она у знатној мери условљава изградњу, како *слике о себи*, тако и *слике о другом* (Голубовић 1999: 468). Да се однос према свету почиње успостављати већ у детињству и да тај рани период одређује даљи ток унутрашњег бића, поткрепљују и развојнопсихолошка истраживања Ерика Ериксона, која стид дефинишу као бес, окренут против себе, а оног, ко се стиди, декларишу као појединца у потпуности свесног да је посматран, али неспремног да се учини другима видљивим – „волео би да присили свет да не гледа у њега, да не примети његову изложеност. Желео би да уништи очи света. Уместо тога мора да жели властиту невидљивост” (Ериксон 2008: 162). Како је Ламианово самопоштовање веома ниско, еквивалентно представи коју има о јеврејском идентитету, веома интересантним чини се ово Ериксоново инсистирање на компоненти беса која појединца окреће против себе. Препознајемо заправо вид идентитета који би се дао окарактерисати Сартровим термином *неаутентичног Јеврејина*:

Тако, било шта да чини, неаутентични Јеврејин је опседнут свешћу да је Јеврејин. Управо у оном тренутку када се целим својим понашањем напреже да оспори

црте које му придају, верује да их поново проналази код других, и на тај начин опет посредно бива обдарен тим особинама. Он поново тражи своје истовернике и бежи од њих; тврди да је он само човек међу другима, као други, а ипак осећа да га став првог пролазника доводи у неприлику, ако је тај пролазник Јеврејин. Он је антисемит да би раскинуо све везе с јеврејском заједницом, а ипак је опет проналази у највећој дубини свога срца, јер у свом властитом телу поново осећа понижења која антисемити наносе другим Јеврејима. И то је управо црта неаутентичних Јевреја – то непрекидно колебање између гордости и осећања ниже вредности, вољног и страшног оспоравања црта своје расе и мистичног и телесног саучествовања с јеврејском стварношћу. (Сартр 2009: 98)

Самим тим што од себе не може побећи, апсурдно делује Ламианов константни напор за раскидањем нити заједништва које га везују за јеврејску сродничку линију. Како је *моћ* значајно обележје есесоваца, а *подређеност* одлика његових саплеменика, не чини се необичном идентификација са агресором. Несумњиво, Ламианово испољавање антисемитских црта обилато је психичким узроцима и сав тај реметилачки материјал његове индивидуалности у екстремној ситуацији Аушвица добија прилику да се прикаже у правом лицу, те пратимо патолошке промене јунака кроз његову немогућност разрачунавања са демонима прошлости. Евидентно је и да се Ламианов механизам идентитетске одбране, садржан у његовој конформистичкој природи, спремној да „људе прозре у њиховим помислима на основу безначајних знакова које од себе дају а да то и не знају” (Тишма 1987: 17), показује главним фактором његовог „спасоносног” случаја постанка капоом. Чињеница да Ламиан – захваљујући судбинском преокрету, „скоком у мртваца” и изразитој, себи својственој стратегији прилагођавања, преиначује наметнуту улогу угњетаваног Јеврејина у покорног судеоника нацистичког извршавања мрачних зверстава – доприноси да ово Тишмино дело видимо као битну новину на српској књижевној сцени када је реч о промишљању Холокауста и зла.

Како је Ламиан видно емотивно онеспособљен, у његовом случају еротско се успоставља као једини вид блискости лишен идентитетске тескобе. Препуштање сексуалном нагону и сва необавезност уношења било чега личног у телесно општење, за Ламиана се показује као поновно освајање неправедно одузетог простора слободе. Оног простора слободе који ће у Аушвицу, када Ламиан више не буде обесправљени Јеврејин већ проминент – капо Фурфа, трансфигурирати у нешто што би се дало дефинисати кроз Адлерову варијацију феномена *воље за моћ*<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Овај пресудни животни нагон, како смо већ имали прилику да видимо у поглављу нашег рада посвећеном *Књизи о Бламу*, код Мирослава је испољен квалитативно различитом покретачком силом, коју бисмо, без погрешке, ослањајући се на установљену терминологију

У немогућности да поднесе и издржи распад сопствене личности током малтретирања у логору, Ламиан запада у клопку идентификације са есесовцима, при чему прибегава матрици понашања у којој се веома понизно понаша у опхођењу са надређенима, с једне, а изузетно сурово према логорашима, с друге стране. Иако освајањем позиције повлашћеног у Аушвицу Ламиан, заправо, не добија ни праву власт, нити се ослобађа свепратећег осећаја страха од смрти, употреба силе над *обесправљеним другим* у простору пакла на земљи ствара му привид сопствене снаге управљене у смеру продужавања властите линије живота. Сву своју животну немоћ, јад, очај, стид и страх, Ламиан маскира жудњом за моћи, с тим што ова врста покретачке енергије код њега бива преусмерена у свој деструктивни смер деловања, те се тако природно нагонска приврженост жени модификује у телесну злоупотребу младих логорашица. Насиље се тако на примеру *Капоа* доказује незаобилазним пратиоцем еротског у Тишминој поетици.

Пред Хеленом је Ламиан, ипак, сам себе „надмашио” – насиље над њеним телом има патолошки карактер потребе да се достојанство *другог* унизи, да се снага личности, која је у Хелене била јака и која ју је издвајала у маси осталих његових жртава, осујети. Примећујемо и то да је овај акт, извршен са циљем сламања идентитетског упоришта *другог*, више од пуког насиља. Ламиан је, по свој прилици, осећао неслагласност између степена кохерентности њеног идентитетског устројства и свог, између страдалничког терета који Хелена непоколебљиво носи и своје маске каповског моћника, стога је вишеструким сексуалним угњетавањем настојао истргнути је „из оног што је изнутра испуњава, из личног, појединачног и преве[сти] што краћим путем у опште, нагонско, које у свакога постоји и треба у свакога да је најјаче” (Тишма 1987: 37–38).

За разлику од искуства проживљеног током заточеништва у Јасеновцу, у ситуацији нове расподеле моћи, у Аушвицу, Ламиан осваја статус привилегованог, док је Хелена *инфериорни други*. Међутим, „граница” *радикалне другости* у Ламиановом перципирању Хелене нагло пуца оног тренутка када сазнаје за њено јеврејско порекло. Изигравање моћника који се својим разголићеним „плесом” покушава наругати законима живота и смрти, губи свој смисао за Ламиана, те он престаје са мучитељским унижавањем Хелене. Њено тело изненада постаје реметилачки фактор јунаковог привидног унутрашњег ослонца. Овако драстичну промену

---

клиничког психолога Виктора Франкла, могли легитимисати као *вољу за смислом*. Више о овој теми видети у: Франкл 1994.

у односу према младој логорашници могуће је разјаснити Сартровим виђењем узрока изненадног одступања од привучености жени Јеврејки:

Неки мушкарци одједном занемоћају ако од жене с којом воде љубав сазнају да је Јеврејка. Постоји одвратност према Кинезу или црнци. А та одбојност се, дакле, не рађа од тела, јер веома добро можете волети неку Јеврејку ако не знате којој раси припада, већ у тело долази преко духа; то је ангажовање душе, али тако дубоко и тако потпуно да допире до физиолошког, као што је то случај у хистерији. (Сартр 2009: 18).

Све наведено нагони нас на закључак да Ламианов однос према Хелени функционише попут лика и његовог одраза у огледалу. Аутор овде продире у домен јунаковог несвесног, наглашавајући његову амбиваленцију према Хелени као *другоме* који му је, у исти мах, и зазоран и привлачан. Битно је, дакле, истаћи да је у контакт са Хеленом укључена одређена двострукост, а да се, заправо, у Ламиановом препознавању сопственог лица у Хелени, крије извор дихотомије.

Неприхватање себе, незадовољство самим собом, тачније речено, немогућност да себе учини *пожељним другим* – све то манифестује се као главна препрека пред *другим*, а субјект са „теретом”, субјект који осећа извесну репресију, доминантан је тип јунака Тишминог прозног корпуса. Основна унутрашња „потреба” која се пред њим налази је да се емотивно дистанцира, односно, на пољу несвесног, јавља се решеност да ни по коју цену не узме учешћа ни у партнерској љубави нити у било којој врсти присног заједништва. Евидентна је Ламианова растрзаност између дубоког комплекса понижености због порекла и истинске потребе повезивања са „другим”. Али, парадоксално, управо се то приближавање другом, колико, из Ламианове перспективе гледано угрожавајуће, испоставља као исцељујуће и спасоносно. Такво перципирање ствари осветљава нам јунаков унутрашњи порив за послератним проналажењем Хелене. Наиме, Ламианова потрага за жртвом својих злодела задобија облик подухвата од круцијалне важности, који би одговарао психолошком напору неопходном за освешћивање предачке компоненте сопства. У том смислу, првобитно успостављене улоге се преокрећу, те се, у Ламиановој визури, Хелена позиционира као спаситељ, а не његов тлачитељ. Како би изашао на крај са осећајем губитка животног смисла, који му се све чешће јавља интензитетом који га јасно упозорава да му време измиче, све је очигледнија његова потреба за Хеленом, као својеврсним локусом утехе.

Да би помирио свесно са несвесним у себи, а тиме надоместио изгубљено јединство, Ламиан почиње осећати да му је, попут каквог музелмана који би „пре него што ће се предати слабости, бесвести, потражи[о]

некога коме ће се саопштити” (Тишма 1987: 138), нужно да последњи пут чује Хеленин глас. Стање у коме се овај јунак налази иде у прилог тези да се Хелена у Ламиановој подсвести артикулише као инструмент покретач процеса његове самоспознаје, као глас савести који допире до најдубљег и најмрачнијег аспекта његове душе. Међутим, како Ламиан није спреман да преузме кривицу за своје поступке, већ изналази начин да свој неодбрањив злочин пред собом оправда нагоном самоодржања, јасно је да не долази до исцељујуће преобразбе. Апсолутно неспособан за љубав и надасве безосећајан према женској патњи, Ламиан не доспева до трансформације свога бића, нити осваја било какву слободу за себе. Аутор је, по свој прилици, спречивши га да затекне жртву у животу, остао доследан својој поетици антрополошког песимизма, те је тако Хеленина смрт постала једини могући расplet романа, измирење непомирљивог.<sup>17</sup>

#### Јунак пред лицем сопства

Разлика је у томе што сам веровао како сам потајно нешто друго (тј. Јеврејин) од онога за шта ме сматрају (тј. за Србина), а у ствари сам се само ја претварао да сам нешто друго (тј. Србин) од онога што и јесам а за што ме и сматрају (тј. за Јеврејина).

(Тишма 2001: 785)

У оба романа, огледало (*Kano*), односно огледалу сличан „стаклени зид” (*Књига о Бламу*) функционишу као средство манифестације јунакове самоспознаје, претварајући се у нарочиту фигуру, у дубок и далекосежан одраз истине њихове огреховљености, а сам чин огледања – посматрања свога лица у купатилском огледалу (*Kano*), односно препознавања себе у неидентификованом бићу (*Књига о Бламу*), у дубоко психолошки процес созерцања. Наиме, реч је о два епизодама које, сажимајући у себи однос протагониста према јеврејству (с битном разликом да је у *Kanoу* у ту причу уплетен и конкретан *други*, оличен у лику Хелене Лифка), доносе висок степен њиховог самооткривања. Обликоване формом сна, односно магновења сличном сновиђењу, обе сцене двају романа износе на видело дана изнутра веома сложен и дисонантан свет јунака обавијен копреном социјалне репрезентације привидно јединственог душевног живота, заузимајући тако место од круцијалне важности, својеврсни вид

<sup>17</sup>Тишмине дневничке забелешке потврђују изречен увид: „А то што је она мртва, представља неку врсту више интервенције да се Капо онемогући у извршењу још једног недела, макар и таквог које би за њега значило искупљење, смирење” (Тишма 2001: 921).

кулминативности у структурној организацији повести о суочавању протагониста са утварама сопствене грешне прошлости.

Нашавши се пред „огледалом”, протагонисти двају романа добијају прилику да озбиљније сагледају свој душевни свет. Индикативност ових сцена за нашу тему *јединства супротности* огледа се у томе што се у темељу кретања Тишмине имагинације да̄ препознати динамична интеракција опречних полова сопства (свесног и несвесног), којима се даје потенцијал да својом енергијом, створеном напетости која дејствује између дихотомних поља људске свести, доведе јунака до унутрашњег преображаја, притеравши га да сиђе у амбис сопственог пакла – управо оног који, како нам открива последње поглавље *Књиге о Бламу*, Блама нагони да се сабере међу страдалнике, а Ламиана да стане пред лице Хелене Лифка. Символичка подударност форме огледала, која произилази из самог његовог физичког својства способности рефлексije стварности видљивог света, и значењских асоцијација представе свести, луцидности, духовног проматрања нечистоте срца које са собом повлачи паралелу са феноменом сна виђеног као својеврсни „информациони и контролни орган” (Јунг 1978: 216) несвесног, неупитна је. Функција огледала у оба романа је да дестабилише первертовану, изобличену слику света која дејствује у јунаковој глави.

### Сан који уме бити истинитији од стварности

Несумњива потврда Тишминог дубоког разумевања централног фактора психичког неспокојства јунака са „теретом” јесте епизода Бламовог сновиђења. Као инструмент од пресудног значаја за успостављање освешћивања дужништва према јеврејском роду појављује се приповедна ситуација у форми сна. Јунака у њој затичемо у последњим секвенцама сневана, прибијеног пред некакав дебели стаклени зид, кроз који се назире приказе које му се, под недовољном осветљеношћу простора, најпре учине као какво клупко гмижућих змија, испреплетано и изувујано у различитим правцима и без икаквог реда, да би, потом, у комешању гомиле одале утисак да се, заправо, ради о људским створењима која беспоговорно одашиљу призивак интензивне патње, бола, самртног ропца. Тај снажан негативан доживљај током сновиђења у Бламу интуитивно покреће предосећај реактуализације страдалничке судбине својих јеврејских сународника.

На сопствено запрепашћење, нешто потпуно неодређено, попут каквог бића без контуре, из те масе се издваја, уздиже и прилази застору насупрот Бламу. Но, и поред тога што га дат призор испуњава осећајем

грозе, језе и неописиве страхоте, „истовремено га неодољиво привлачи зиду” (Тишма 2011: 81)<sup>18</sup>. Промена доминантног осећања изразите одбојности према фигури с примесама људског обличја у неисказиву потребу за сједињењем са светом иза „границе познатог” симболична је слика јунаковог унутрашњег душевног сукоба са самим собом, рефлектованог на свет са „друге” стране стакленог застора. Више од свега, сан овде износи на површину сву ону дубоко скривану истину Бламовог живота, оптерећену прошлoшћу, од које он бесомучно бежи, али која га сустиже на дубљем психичком нивоу. Исту ону која ће након присуства музичкој изведби осветити по Блама судбински животни призив да приступи конвоју жртава и тиме се ослободи свепрожимајућег мртвила које га целог живота прати.

На право значење сноликог, Блама подстиче његова интуиција, унутрашњи глас који му разоткрива ко стоји иза неидентификованог човеколиког обличја. Неочекивани осећај блискости са објектом „иза”, односно асоцијативност на несвесном нивоу коју у Бламу покреће слика окрвављених дланова, преноси нам јасну поруку његове потиснуте гриже савести:

Утом се из гомиле извлачи једна прилика, диже се на колена, па на ноге, и прилази зиду у исти мах кад и Блам. Блам стаје, а прилика се са друге стране приљубљује зиду, притискајући на њ дланове и лице. Дланови, приањајући уз стакло, истискују из себе ружичасту боју крви и постепено жуте, а лице се од стиска спљoшти: нос се рашири као зрела смоква, уста се раздвоје у две пијавице, брада се извије у крушку, а најзад на стакло належу и очи, два велика разрогачена ока чије лопте притисак на стакло шири као колутове на води. Па ипак, и тако изобличено, Бламу се лице чини познато. Он се напреже да у његовим унакаженим цртама, разливеним бојама, установи шта му се уклапа у сећање, мисао му бира, све тешње сужава круг знања, док у једном тренутку не доспе у средишњу тачку и Блам не схвати, запањено, да је то лице његово сопствено. (Тишма 2011: 81)

Јунакова кривица сразмерно расте у смеру његовог срамног избора да, обезбедивши себи сигурно прибежиште, допусти да буде пасивни посматрач „коначног решења” спроведеног над сродницима, без икаквог узимања учешћа у супротстављању Хортијевим снагама које су их тако бестијално уништавале. Овде јасно учојавамо како се сан претвара у незанемарљиву рефлексију несвесних менталних активности. На јави Блам важи за неког ко је сталожен, не одаје утисак оптерећености спољашњим

<sup>18</sup> Дихотомија у погледу опречних осећања према мутној, сабласној прикази, то Бламово осцилирајуће кретање од грозе до неодољиве привлачности, подсећајући нас на Ламианову емотивну колебљивост у односу према својој жртви, некадашњој логорашици, Хелени Лифка, сугерише нам још једно место сусрета двају Тишминих романа, овде ученог по сродности сензибилитета који јунакова перцепција света одашиље.



проблемима. Кошмарна атмосфера своју кулминацију не достиже у моменту непосредно пред буђење, већ се несметано премешта из простора сна на јаву. Окупан знојем, уплашен, неусклађене срчане фреквенце, опхрван тупим болом у пределу груди попут убода игле, доживљава напад панике праћен тројаким осећањем: „Прво, он се одупире буђењу а истовремено га захвално прихвата. Осећа буђење као лаж, а као лаж осећа и сан из кога буђењем израња. Вређа га искључивање једног другим” (Тишма 2011: 81). Интензивно емотивно стање, страхом опхрване душе, испољено и кроз телесну симптоматологију, код Блама рађа дилему *где су границе сна и јаве?*, уносећи у средиште његовог психичког универзума опседајућу безумну идеју да сан „уме бити истинитији од стварности, дубљи, јаснији” (Тишма 2011: 83), те да се, у том случају, он „ипак креће између снова, од сна до сна, а све остало је само варка” (Тишма 2011: 83).

Свест о сопственим промашајима референтна је тачка разлаза Блама и Ламиана. Обојица огреховљени, али по суштински различитим основама индивидуалне моралне осетљивости, преломни тренутак нарочите свесности доживљавају потпуно различито. Блама сан нагони на егзистенцијалну промену, док Ламиан остаје урођен у горчину свог бездна.

Како према Јунгу исход сна указује на „праву ситуацију”, у Бламовом контексту се његово „фундаментално значење” огледа у нарочитој значењској перспективи већ споменутог стакленог зида, који сугерише нарочити тип огледалског посматрања – оног које еманира материјал похрањен испод прага јунакове свести. Символички, то је потврђено описом сновидовног свеопштег амбијента, који по речима самог Блама, подсећа на пакао. У том смислу, завршетак сна, који доноси снажно предосећање да је људско биће које из те нејасне гомиле иступа заправо Блам сам, нагони нас на закључак да јунак страхоте које је његово племе доживело у нацистичким логорима, то, јунговским речником дефинисано, *колективно несвесно*, пробуђен сном као „разумним суочавањем”<sup>19</sup> са самим собом, интегрише у сопствено искуство.

### Вртоглави одједи понорног ужаса самопрепознавања

Да несвесно игра велику, одлучујућу улогу у мотивацији Тишминих јунака, потврђује и роман *Капо*. У њему се срећемо са *Књизи о Бламу* веома блиским тематско-мотивским комплексом колебања свести. Ламианова

<sup>19</sup> Јунг снове види као несвесни пут сопства ка освешћивању проблема који оптерећују психу: „Снови нису само испуњење жеље, већ изван свега, разумно суочавање са нама самима” (Јунг 1996: 87).

унутарња мотивација за почињена злодела се разлистава у највећем степу и достиже пуну дубину у сцени која се одиграва у хотелској соби у Загребу – ту је јунак на путу спознаје узрока и интензитета свог душевног слома. Реч је о епизоди која приказује потпуно растројство протагонисте, на граници сна и јаве, а оно што би се симболички могло повезати са сном, у *Капоу* је испољено кроз фигуру огледала. Трихотомном линијом која следи раван симболичности мотива сна могуће је пратити и уметничку реализацију њему аналогних мотива – огледала, лица *другога* (Хелене) и сузе жртве (Хеленине). Они чине потпору Ламиановом расветљавању промашености животних избора, претварајући тако „сан” у откривајућу рефлексiju Ламиановог животног посрнућа.

Међутим, за разлику од Блама, Ламиан се не усуђује да сиђе до дна своје душе и суочи се са истином. Конкретније, ова епизода тематизује крајњи стадијум јунакове неспособности да погледа себе у лице, тј. да се, идентификујући се са сопственим одразом у огледалу, суочи са својом унесрећеном душом. Читав тај романескни фрагмент је латентни сигнал људској моралној неосетљивости.

Преузимајући форму својеврсног огледалског суочавања протагонисте са својом свешћу и савешћу, Хелена је, будући заснована на тежњи његовог ума да се ослободи несносне душевне тензије, оличење гриже савести која онемогућава његово спокојство, доказујући тако да она и није суштински Вилков проблем, већ да је то место додељено дубоко интимној недоумици егзистенцијалних размера – како се поставити према властитој окренутости насиљу? Лајтмотивско појављивање Хелениног лица у роману, залог је нарочите књижевне мотивације у којој се јунакиња успоставља као интегрални део протагонисте, један од репрезентата тематског аспекта сукоба индивидуе са собом. Осврнемо ли се на сам мотив лица, видећемо да оно толико тога у себи сажима.

Будући да је Хеленино лице често у фокусу *Капоа*, није неважно са каквом се експресијом Хелена позиционира у Ламиановој свести. Израћање њеног лица, са доминацијом уплашених, уплаканих очију у свест протагонисте, Тишмин је начин да уметнички мотивише нарастајући осећај страха и неспокојства од разоткривања бившег капоа. Хелена тако у Ламиановој представи од предмета престапа, кога се ваља отарасити, добија печат личности, прераста у особу иза чијег лица стоји конкретно људско биће са својим животом, склоностима и интересовањима, жељама и надањима, пропуштеним приликама које је вихор рата прекинуо и онемогућио њихово испуњење, особу чијих суза Ламиан престаје бити свестан накнадно, у тренутку магновења, у хотелској соби у Загребу:

Сећао се њених суза које је као једину њену особеност примећивао, иако су их, по свој прилици, и друге просипале, неке кришом а неке отворено, док је из њих изнуђивао покорност; сећао се оног тромог белог тела и дугуљасте главе с тршавом светлом косом, с плочастим плавим очима из којих су сузе точиле равномерно као вода с извора, с крупним уснама и истуреним белим зубима који су је чинили сличном пајаци, клауну (Тишма 1987: 290-291).

Овим се постиже пун потенцијал сцене уз минималну подршку приповедних елемената. Њихова форма понављања део је нарочите визуализације, сродне кинематографском обрасцу пролонгираног фокуса камере на одређени детаљ сцене. Даље, пратимо како то лице, под интензивним притиском ирационалног, алтернира у Ламианово:

Али му је сад иза тог лица, иза те појаве, израњало једно друго лице и друга појава, он сам, го и прекривен ожиљцима, са својом јајастом главом, танким и шиластим носем, с равном чекињом и искеженим зубима страхотворца, ругло и спрдња, смешна имитација есесовског надмужјака који скаче и млатара рукама сејући ужас. (Тишма 1987: 291)

Можемо закључити да Хелена илуструје конфликтну природу Вилковог двојног односа сопства<sup>20</sup>. Изненада, у мислима му кошмарно искрсава сећање на читаву скупину логорашица чија је тела искоришћавао:

Седео је и покушавао да призове у себе јасније њено лице, не ово сад, модрикасто натечено, које му се наметало из јутрошњег сусрета, него оно некадашње, бело, с плочастим плавим очима и кратко остриженом косом, па му се то лице, за чије се очишћење од данашњег борио, почело претапати у нека друга лица, лица других хефтлингки које су прошле кроз стару алатницу и које сад као да су добијале црте. (Тишма 1987: 291)

Гомила различитих лица, непрегледан број њих избија пред њега, и оне почињу да се врте око њега „као на точку” (Тишма 1987: 291). Иако заваљен у хотелској фотели, осећа огромну вртоглавицу и трага за начином да се примири. Своје шаке зарива у наслон, покушавајући да добије додатну потпору. Овај *lucida intervalla* стишава се тако што се Вилко по-

<sup>20</sup> И у *Књизи о Бламу* имамо огледалску дупликацију, на нивоу лик (Мирослав Блам) : контра-лик (Чутура), али овде аутор антагонисту представља кроз призму аутопројекције про-тагонисте, тако укомбиноване да разоткрије Ламианове црте крвника. Теоријски посматрано, овај би се роман могао ближе дефинисати и кроз свеprisутну технику первертовања којом су главни јунак, композициони елементи (крај на почетку приповести) и дисконтинуитетни наратив (бокора се у два правца – динамика приповедања у 3. л. јд. преплиће се са субјективистички интонираном Ламиановом унутрашњом исповешћу) измештени из свог конвенционалног књижевног средишта. С тим у вези, битно је нагласити да је контраст у изградњи лика Вилка и Хелене хијастичког типа – њихов однос сликовито функционише попут лика и одраза у огледалу. Хелена није само језик бола, потлачених, већ, пре свега, језик истине Ламиановог неискупљивог грехопада.

кушава отрезнити из бунила „усана и браде мокрих од истекле пљувачке” (Тишма 1987: 292). Слично сну, ова врста магновења са нарочито психички осетљивим окончањем представља један од начина на који несвесни јунаков ум тежи изразити себе и подједнако је симболичан. Ламианова главна борба са собом своди се на насушну потребу да, освешћујући своју заблуделост, не буде оно што јесте.

Видимо, дакле, да овом епизодом позиција моћи бива преокренута. Бивша затвореница мори Ламианове мисли, што је доказ да он губи своју моћ над њом. Хелена постаје персонификација његовог најснажнијег страха – да ће бити откривен, да ће му једног јутра представници истражних органа власти закуцати на врата и ухапсити га као ратног злочинца. Иако мртва у време Ламианове потраге, у његовој свести она је живи огањ који прети да га гурне у амбис сопствене огреховљености. Како агресија код Ламиана не проналази пуно задовољење у мучењу заробљеника којима је био надређен, та врста виолентних импулса бива преусмерена ка најнезаштићенијем, најрањивијем слоју поробљених – младим логорашицама. Ова игра обмане, еротске природе, од њега самог прозвана „плесом живота”, на коју у околностима Аушвица пристаје, запоседнут врстом либидиналног ритмичког гибања, показује нам сву његову девијантност. Ламиан иступа у табор злочинаца, придобивши заузврат само привид осећаја снаге у вртлогу мртвила. Испоставља се да је сила моћи коју је у логору сејао, бивајући капоом, заправо, све време била оштрица уперена против њега самог. „Сан” се тако претвара у откривајућу рефлексију јунаковог животног посрнућа.

\* \* \*

По својим поетичким начелима неповерљив према књижевности која претендује да мења свет, Тишма јој са пуним уважавањем препушта улогу разобличења човекове душе, узимајући за свој поетички императив осликавање обе стране кованице зване живот. Својеврсна драма великог емотивног интензитета уочена, како на примеру Бламове, тако и Ламианове динамичне интеракције свести и несвеснога, дефинише уметничку форму јединства супротности. Изгубљени у потрази за миром, који им, као по правилу, стално измиче, јунаци се, преслаби да направе први корак ка зацељењу својих унутарњих озледа, константно врте у кругу сопствених животних промашаја. Свакако, у том смислу посматрано, Блама нисмо разумели као оличење моралности, али смо га, за разлику од Ламиана, окарактерисали као јунака на путу открића суштине живота,

спремног на жртву, што из корена мења вертикалну димензију *Књиге о Бламу* у односу на *Капоа*. Док у *Капоу* негативна метафизика, остварена поистовећивањем крвника са жртвом сопствених злодела, своју оштрицу управља ка разобличавању свега онога изопаченог што је остало скривено Ламиановој свести, у *Књизи о Бламу*, епизодом са дуплицираном истином, односно њеном негацијом, одјекује глас Тишме скептика који, у даљој перспективи, пројављује актуелну тему новог доба – релативизацију историјских чињеница.

Нашим студијским истраживањем имали смо прилику да укажемо на које све начине Тишмино дело успоставља висок ниво поетичке комуникативности са идејним концептом који је кроз историју филозофије препознат под термином *јединство супротности*, односно *coincidentia oppositorum*. Оно што се у филозофским оквирима води под овом одредницом, код књижевника се, како смо покушали да докажемо радом, намеће као основни градивни елемент архитектонике његових дела. Фикција Александра Тишме овом научном конструкту непосредно даје одговарајући литерарни израз, творећи од њега засебан поетички образац, заслужан за крајњу форму целовитости ствараочевих уметничких достигнућа. Штавише, намеће се закључак да естетски најучинковитије ефекте овај писац остварује сегментима који генеришу извесну поларност конфликтног типа, што иде у прилог нашој постављеној тези да *јединство супротности* више од свега сведочи да није реч о некаквом инцидентном литерарном ефекту, већ да се ради о сврсисходно установљеној својерсној књижевној парадигми.

## ЛИТЕРАТУРА

Агамбен 2008: Đorđo Agamben, *Ono što ostaje od Aušvica: arhiv i svjedok (Homo sacer III)*. Zagreb: Antibarbarus.

Ангеловски, Јелена. Прозни опус Александра Тишме. Докторска дисертација одбрањена 17. 12. 2014. на Филолошком факултету Универзитета у Београду. <https://fedorabg.bg.ac.rs/fedora/get/o:10064/bdef:Content/download>, приступано априла 2024.

Гвозден 2005: Владимир Гвозден, Тишмина књижевност расцепа, у: Ј. Делић, С. Кољевић, И. Негришорац (ур.), *Повратак миру Александра Тишме: зборник радова*. Нови Сад: Матица српска, 74–92.

Голубовић 1999: Zagorka Golubović, *Ja i drugi: antropološka istraživanja individualnog i kolektivnog identiteta*. Beograd: Republika.

Ериксон 2008: Erik H. Erikson, *Identitet i životni ciklus*. Beograd: Zavod za udžbenike.

Јунг 1978: Karl Gustav Jung, *Psihološke rasprave*. Novi Sad: Matica srpska.

Јунг 1980: Carl Gustav Jung, *Psychology and alchemy* (second edition), *The collected works of C. G. Jung*, Volume 12. New York: Princeton University Press.

Јунг 1996: Karl Gustav Jung, *Čovek i njegovi simboli*. Beograd: Narodna knjiga.

Коруновић 2012: Горан Коруновић, Сећање на Други светски рат у роману „Капо” Александра Тишме. Нови Сад: *Летопис матице српске*, год. 188, књ. 490, св.1-2, јул–август, 107–121.

Милошевић 1991: Nikola Milošević, *Jevanđelje skepticizma*, u: Aleksandar Tišma, *Dnevnik: 1942–1951 (postajanje)*. Novi Sad: Matica srpska, 7–19.

Пантић 2005: Михајло Пантић, Тишмине поетичке експликације, у: Ј. Делић, С. Кољевић, И. Негришорац (ур.), *Повратак миру Александра Тишме: зборник радова*. Нови Сад: Матица српска, 25–30.

Поповић 1981: Бранко Поповић, Поговор, у: Александар Тишма, *Употреба човека* (поговор и напомене Бранко Поповић). Београд: Нолит, 5–12.

Сартр 2009: Žan-Pol Sartr, *Razmišljanja o jevrejskom pitanju*. Beograd: RAIDEIA.

Сиоран 2001: Емил Сиоран, *Крик безнађа*. Подгорица: Октоих.

Тишма 1987: Александар Тишма, *Kano*. Београд: Нолит.

Тишма 1991: Aleksandar Tišma, *Dnevnik: 1942–1951 (postajanje)*. Novi Sad: Matica srpska.

Тишма 1996: Aleksandar Tišma, *Šta sam govorio*, Ljubisav Andrić (прir.). Novi Sad: Prometej.

Тишма 2001: Aleksandar Tišma, *Dnevnik: 1942–2001*. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Тишма 2011: Aleksandar Tišma, *Knjiga o Blamu*. Novi Sad: Akademska knjiga.

*United States Holocaust Memorial Museum*. collections.ushmm.org/search/catalog/irn1001698, приступано маја 2024.

Франкл 1994: Виктор Франкл, *Зашто се нисте убили (тражење смисла живљења)*. Београд: Просвета.

Шукало 2005: Младен Шукало, Наративна устројства идентитета у дјелу Александра Тишме, у: Ј. Делић, С. Кољевић, И. Негришорац (ур.), *Повратак миру Александра Тишме: зборник радова*. Нови Сад: Матица српска, 60–73.

Milica D. Kuzmanović

UNITY OF OPPOSITES IN THE CONTEXT OF ALEKSANDAR  
TIŠMA'S NOVELS *THE BOOK OF BLAM* AND *KAPO*

Summary

The fruitful influence of *unity of opposites*, as dominant constructive pattern of Aleksandar Tišma's artistic word is analyzed on the example of Tišma's poetically representative novels *The Book of Blam* and *Kapo*. These two creations in correlation, not only in terms of giving voice to the horrifying experience in the Second World War, but also with regard to crucial motives, stylistic models, narrative discourse and the type of literary characterization, illustrate the mechanism of the *unity of opposites* as a creative formative principle. Tišma's tireless effort to reach out for the darkest abysses of the human soul with his prose works *The Book of Blam* and *Kapo* also reveals to us a modern literary approach to the unconscious domain of mental stream.

**Keywords:** Aleksandar Tišma, *The Book of Blam*, *Kapo*, unity of opposites, contrast, unconscious.





**Момчило Д. Жунић\***  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет, мастер студије

Оригинални научни рад  
Примљен: 18. 09. 2024.  
Прихваћен: 30. 10. 2024.

## ФАНТАСТИЧКЕ АЛТЕРНАТИВЕ *ЕНЦИКЛОПЕДИЈЕ* *МРТВИХ*

С обзиром на Кишове негативне аутопоетичке погледе на књижевну фантастику, у овом раду се превреднује, а потом изнова тумачи фантастички проседе у његовој приповедној збирци *Енциклопедија мртвих*. Притом се у раду укратко одређује природа фантастичког, као и значајке ове Кишове приповедне збирке. Истраживање индуктивним путем указује на различите модусе књижевне фантастике које Киш користи (сакрална пројекција, хорор, ониризам, фантастика стварности), интерпретирајући на које начине ови модалитети у садејству са имплицитним светоназорским принципом сучељених матрица смислотворно преиначавају тзв. велике наративе, који овде репрезентују Библија, Куран, енциклопедијско знање и официјелна историја, и тотализујуће представе о свету. Поступак је, како смо показали, постмодернистички и иновативан. Њиме се пројектују нови видокрузи Кишовог стваралаштва и обогаћује српска проза друге половине 20. века.

**Кључне речи:** аутопоетика, документарност, сакрална пројекција, хорор, ониризам, реализам, постмодернизам, каузалност, синхронизитет, фантастика стварности.

### Киш и фантастика?

Зар се писац *Породичног циркуса* и *Гробнице за Бориса Давидовича* као оних дела у којима су се на неколике начине опробавале могућности да се стварност литерарно уобличи – било кроз поетизовања успомена и

---

\* momcilozunic@gmail.com

аутобиографске грађе, било кроз лукавства фикционализовања документа и документарне грађе као поступака којим ће се, упркос потирању реалистичке конвенције свезнајућег приповедача, читалац убедити „ne samo u autentičnost priče nego i u autentičnost 'dokumenta'” (Kiš 2012: 116) – није већ властитим стваралаштвом изјашњавао против фантастике као проседеа који би га привлачио? Или притом, зар Киш није пружао одвише јасне аутопоетичке смернице, па се тако „Pisac u meni ne razlikuje [se] mnogo od čitaoca u meni. Ne mogu da čitam s punim poverenjem knjige koje su proizvod takozvane čiste fantazije. Imaginacija je osnova literature, po ona je sklona lažima.” (исто: 132) да би се потом исказница заклопила сродним уверењем Владимира Набокова где аутор *Лолите* и *Бледи ватре* исказује неразумевање према измишљању књига и опису ствари које се нису на овај или онај начин уистину догодиле. (исто) Делује читим да оно што не привлачи пажњу Киша као читаоца, не може привући ни његову стваралачку позорност, као што нам, такође, делује да се фантастика не може негирати експлицитније него што је то Киш већ учинио: „I, sem toga, ne dopada mi se, takođe, fantastička književnost.” (исто: 154) не би ли се одрицање у продужетку подупрло оним познатим поетичким гледиштем Фјодора Достојевског према којем „nema ničeg fantastičnijeg od realnosti” (исто).

Не чини ли се отуда да би се питање могло разрешити и одбацити намах што је постављено у фокус нашег интересовања? Пажљивији читалац ће, међутим, приметити да оба навода овом приликом доведена у близину истодобно пружају и могућност одступнице. Киш, дакле, нема поверења у ону имагинацију која навелико одступа од стварности и која је као важан аспект стварања повремено и сама неистинита, док, судећи по другом наводу, Киш ипак пристаје уз фантастичко, али искључиво уз оно које ће на другом месту назвати фантастиком стварности и које се модерном човеку приказује као *фантастична стварност* (Kiš 1978: 63). Овим нисмо открили „иглене уши” кроз које бисмо фантастичко протннули и тако жовијално наставили са нашим разматрањем, пошто се Киш у *Енциклопедији мртвих*, поред овог, служи различитим модусима фантастике. Штавише, за поједине прозе ове збирке у складу са особеном ауторском интенцијом непобитно се утврђује да су (и) фантастички наративи – *Симон Чудотворац*, *Легенда о спавачима* и *Огледало непознатог* – или да се у појединима од њих фантастичко (барем) „трикује” све док се у читање не прелије фантастика стварности и(ли) подмукло дејство (ауто)биографије – *Енциклопедија мртвих*.

Откуда то, будући да Киш није познат нити као писац који своје поетичке ставове непромишљено излаже, нити као писац који је намеран да својом експлицитном поетиком читаоца заведе на криви пут? Поред тумачења фантастичког у тим прозама, наши ће напори из угла имплицитног аутора као оне комбинације осећања, интелигенције, знања и одређених ставова која „објашњава” наратив, потврђујући тиме да су имплицитна начела усклађена са свим елементима наративног дискурса (Abot 2009: 143), бити управљени на одгонетање овог проблема. То ће нас, чврсто верујемо, довести и до поетичке сржи ове изванредне књиге. Проблем типологије фантастичког ћемо у нашем раду анализирати и образлагати индуктивно, у ходу и у контексту тумачења појединих проза из Кишове последње за живота објављене збирке. Разврставање фантастике, уз то, спроводићемо према семантичком (тематско-садржинском) мерилу, истодобно водећи рачуна да у тако издвојеним типолошким модусима фантастику „прокрустовски” не саобразимо зарад потврђивања властитих циљева. Кишово стваралаштво с једне, као и општа особеност фантастичког које „проширује област књижевности и обогаћује природна својства књижевног текста” (Палавестра 1989: 9) с друге стране, на то нас обавезују.

### Ка одређењу фантастике

Пре него што приступимо проблематици фантастике у *Енциклопедији мртвих*, понајпре ћемо направити теоријски екскурс како бисмо рашчистили појмовни терен, што ће нам умногоме помоћи у даљем тумачењу наратива и артикулацији иманентне поетике Кишове збирке. Испитивати појам књижевне фантастике значи ступити на раван перманентних књижевно-теоријских и историјско-поетичких промишљања. Стога се задати проблем мора захватити сумњајући у то да се подесно, свеобухватно и општеважеће одређење у крајњој линији уопште и може поставити. Протејска природа књижевности и њених термина подразумева способност опирања било каквом покушају термилошког смиривања. Па ипак са нечим морамо започети, уз нешто морамо пристати, и према нечему по природи ствари напослетку и морамо бити рестриктивни.

Фантастика истрајава онолико колико и сама књижевност. Започињањем прве, отпочиње и ова друга. Тиме се намах ограђујемо од искључивости и арбитрарности Цветана Тодорова који сматра да постоји једино *жанр фантастике* и да се као такав устоличава у XIX веку (видети Todorov 2010). Истовремено тако не само да тврдимо да је фантастика као вид поетске праксе иманентна (већини) књижевних родова и врста, него и

да у својој суштини није зависна у односу на стилске епохе и формације (видети Дамјанов 2011: 38–39). Промена културно-цивилизацијског видокруга надређеног естетским раздобљима условиће статус фантастичког и њену рецепцију. Примера ради, чуда светаца различито ће тумачити медиавелистички читалац у поређењу са савременим или, пак, верујући читалац у односу на читаоца атеисту или читаоца агностика. У вантекстовном хоризонту, фантастика „заправо превазилази подручје књижевности и захвата различите облике и ступњеве вјере, религије, философских, научних и политичких увјерења и учења, укључујући и људску способност за имагинативну активност [...]” (Иванић 1989: 340). Како су побројане категорије изразито релативне и променљиве (примерице у зависности од историјске перспективе, друштвено-културне кодификације, као и убеђења појединаца), поимање би ваљало поопштити. Фантастичко се тако схвата као опозиција према официјелној представи о стварности у задатој цивилизацијској матрици управо зато што „фантастика није ’фантастична’ у односу на збиљу. Она је фантастична у односу на увријезану представу о бити и природи збиље, на *истину* о збиљи, својствену одређеној култури.” (Дабровска-Партика 1989: 76) Притом, нарочито би се морало повести рачуна о томе да у подручју књижевности оно што је измишљено и оно што је стварно нису ни оштро размеђене, а понекад ни лако раздвојиве врсте, па се понајпре може исказати да обе заједнички описују и дефинишу шире схваћену веродостојност постојања. Услед тога „Нема оправдања за постојање двеју семантика фикционалности: једне за реалистички тип фикције, а друге за фантастику. Фикционални светови нису подређени тежњи ка вероватности, истинитости и веродостојности [...]” (Doležel 2008: 31) Натприродни светови/ентитети логички су посибилни – поједина фикционална дела аргумент су по себи – док „Употребом модалног критеријума за разликовање природних од натприродних светова избегавамо онтолошку једнообразност и субјективна уверења, те модификујемо научно знанје и тумачења природних закона.” (исто: 127) Отуд фантастика подразумева наспрамност парадигматских образаца и као таква одређује се као *контрапунктирана естетска матрица* која „тематизује суочавање двају поредака, природног и натприродног (стварног и нестварног), доводи у питање провјерљиву слику свијета, односно претпоставља могућност другачије устројеног свијета од онога којег људско искуство и закони природе потврђују.” (Иванић 1989: 339) Свесни смо да је оваквом појашњењу инхерентан спољашњи критеријум, јер у коначници ми не живимо у свету књижевних дела, већ у свету у коме, поред осталог, постоје и књижевна дела, и то без обзира на то да ли су представљачко-подражавалачке или имагинативно-конструктивне

природе. Стога и подвлачимо да се према могућем и(ли) натприродном увек изјашњавамо споља, као читаоци који са собом уносе схватања и искуства стварности чији смо чиниоци.

С друге стране могуће је фантастичку литерарну праксу дефинисати изнутра на нивоу саме текстуре, користећи се Платоновим схватањем природе уметности унутар његовог метафизичког концепта. У најкраћим цртама, атински филозоф сматра да је свака уметност трећестепена у односу на свет идеја, будући да представља подражавање подражавања. Материјални свет копира свет идеја. Уметност тежи да репродукује материјални свет. Међутим, како примећује Јовица Аћин, обично се превиђа чињеница да у свом дијалогу *Софист* Платон унутар *mimesis-a* разликује добро и рђаво подражавање, направивши дистинкцију између копије и фантазме. Дакле, „Prvi oblik [подражавања] је копија, то јест »умећност preslikavanja«, *eikastiké*, stvaranje eikóna, icones, verodostojnih slika.” (Аћин 1978: 232; уметање је наше). Њему је сучељен други модус: „Fantazme ne poštují paradigmatske odnose. Za taj »rđavi« oblik mimesisa koji sadrži samo simulakrume, »homonime stvari«, за ту »умећност stvaranja prividnosti« Platon kaže: *phantastiké*, *fantastika*.” (исто) Иако смо начелно сагласни са оваквим раздвајањем стваралачких модуса, ипак га морамо прихватити са опрезом. Испрва зато што се свака неверодостојна слика не може аутоматски подвести под фантастичко. Затим и због тога што следећи платонистичке метафизичко-миметске дихотомије, ми поново условљавамо представу о свету и о представци света у књижевности, подређујући се на тај начин одређеном разумевању стварности. А то опет у својој (логичкој) суштини умногоне рачуна и на спољашње.

У сваком случају, ако читам, онда текст и ја постојимо оделито, па фантастику треба тражити у односу на ту оделитост. Тако је фантастички кôд инверзир(а)ни кôд у односу на овоземаљска правила и законитости транспоноване у фикционалним световима, али је његова суштина у немогућности неупитног декодирања. Сходно томе фантастичко (углавном) постоји и опстојава као дискурс међупростора премда „фантастична уметност, иако непреводива на јасна значења, не одриче неку реалност иза себе – она на њу алудира и на њу се позива.” (Павловић 1989: 5).

### Ка Енциклопедији мртвих

Кишова последња приповедна збирка брижљиво је склопљена према начелу тематске циклизације. Насловни генитивни атрибут упућује на доминанту смрти, док се још у појму енциклопедије етимолошки открива

реч циклус. Смрт је, како нас упућује и подсећа (унутрашњи) приређивач у *Post scriptum*-у, једна од опсесивних тема читаве литературе, па се у танатолошко-тематској обузетости безмало свих повести *Енциклопедије мртвих* доиста умире на неприродне (у оном смислу да је пут у смрт тегобан и(ли) понижавајућ) и насилне начине.<sup>1</sup> Али онај који каже смрт, већ каже и љубав (Kiš 2012: 131), па не смемо пренебрегнути ни све еротолошке „укуснице”. Јер, у овој збирци се и те како воли – „Махнитост мог вољења гледа на смрт као прозор на двориште” стоји изложено у Батајевом епиграму – те се, примерице, у таквој љубави умире и сагорева (па онда и епистоларни рукописи горе), али се махнито и мрзи управо онда када љубави изостане. Константу сваког од наратива додатно чине и параболочно-алегоријски и метапоетски фрагменти о писању, што са собом неизоставно повлачи и читање.<sup>2</sup> Па опет, обично се не обелодањује или се бар недовољно експлицира унутрашња интерпретацијска контрастираност и колебљивост сваке приповетке – библијско-канонског насупрот гностичко-апокрифног у *Симону чудотворцу*, буржоаски-грађанског насупрот револуционарно-пролетерског у *Посмртним почастима*, принципа каузалитета насупрот принципа синхронизитета у *Енциклопедији мртвих*, спиритизма и позитивизма, као и фантастичког и реалистичког проседеа у *Огледалу непознатог*, званичне и незваничне историје, односно факата и домишљања у *Славно је за отаџбину мрети* и у *Књизи краљева и будала*, имплицитног читања којег нема али је унето у наратив *Енциклопедије мртвих* и тако дозначено, насупрот биографизму и психологизму као главних начела позитивистичког читања која су (тобоже) супротстављена у *Црвеним маркама са ликом Лењина* – иако је познато да се са *Енциклопедијом мртвих* дефинитивно иступило у постмодерну. Њене поетичке премисе Киш асимилује у властите текстове, деконструишући тзв. велике и заокружене наративе, почевши од Библије и Курана, преко официјелне историје која искључиво носи (са)знања о важном, великом и великима, а која се затим као таква уноси у енциклопедије, онда и реализма који се схвата и као формација и као поступак, до унеколико мањих легенди и митова, примерице оних о племићком појму части или теоријама завере.

<sup>1</sup> Једини изузетак представља *Прича о Мајстору и његовом ученику* која је први пут објављена 1976, пре полемике око *Гробнице за Бориса Давидовича*, али, упркос томе, садржи и своје стварности претходеће жаоке из *Часа анатомије*. Штос ове приче је, рецимо, у гулашу, који ће у *Часу анатомије* постати дупли. Будући да ученик представља привид пуноће, што је само украшена празнина, могло би се читати да је за мајстора морално и ауторски мртав, за живота.

<sup>2</sup> На такво промишљање позива нас нимало случајно завршна прича *Црвене марке са ликом Лењина*.

Читалац ће, притом, свакако запазити како значајну хронотопску разуђеност, тако и жанровску хетерогеност и стилску разноврсност приповедака унутар *Енциклопедије*, тако да се изравно чини да наративи функционишу готово самостално, али како се у читању даље буде одмицало примећиваће се чвршће композиционо јединство и дубља повезаност између појединачних прича које се међусобно сашаптавају, кореспондирају и надопуњују. О томе је говорио и сам Киш: „Raspored tih priča-poglavlja, koje se mogu čitati svaka zasebno, tako je zamišljen da svaka priča, promenom ritma ima jednako odjeka u onima koje za njom slede i u onima koje joj prethode.” (Киш 2012: 133). Отуд би се могло рећи да када читалац упрет у текст било које од прича, он се истодобно повезује: (1) са збирком у целисти – у огледању насловне приче и наслова, као и енциклопедијској парадигми којима су обухваћене и препокривене све остале прозе ове збирке, потом и разгранатог мотивског премрежавања с прецизно испуштеним детаљима-окидачима; (2) са читавим Кишовим опусом – зато читање Киша безмало изискује „дојсовско” усредсређивање („идеалну несаницу”), јер је и кишовско писмо до танчина сконцентрисано – упућени читалац приметити ће дијалог са претходећом *Гробницом за Бориса Давидовича*, али и аутореференце на *Породични циркус* и Едуарда Сама; (3) са широким алузивно-цитатним огледалом окренутим ка књижевности уопште. Зато је – ако се, самерено кроз сликовну метафорику огледала и огледања, реализам схвата као књижевност одраза стварности, а модернизам као књижевност разбијеног огледала или кривога огледала које изобличава – постмодернизам огледало у којем књижевност зрцали књижевност. Ово последње Киш успева да маестрално уприповеда у *Енциклопедији мртвих*, остајући, притом, доследан и сопственом по-етичком писму.<sup>3</sup>

### Парадоксално чудо

Догађаји о којима се приповеда у дводелној причи о *Симону Чудотворцу* прецизно се смештају у стари век, и то „Sedamnaest godina posle smrti i čudesnog uskrsnuća Isusa Nazarećanina”. (Киш 1990: 9; наш курзив)<sup>4</sup> Наратив је изграђен антитетички, а заснива се на полемичким напетостима и сукобу јеретичких гледишта чији је носилац насловни јунак и његових противника окупљених око (апостола) Петра као заступника хришћанског

<sup>3</sup> Више о Кишовој постмодерни, односно протопостмодернизму видети у књизи Але Татаренко *Поетика форме у прози српског постмодернизма*.

<sup>4</sup> Сви цитати у вези са *Енциклопедијом мртвих* биће навођени из овог издања, па ћемо их давати само са пагинацијом.

правоверја. Сукоб је већ наговештен у наставку уводне реченице: „на prašnjavim putovima koji presecaju Samariju i zatrpani ćudljivim peskom gube se u pustinji, pojavljuje se onaj što su ga učenici zvali Čudotvorac, Simon Čudotvorac, a neprijatelji pogrdnim nazivom »borborita«” (исто), као што нам је на извештан начин наговештено и главно збивање: чудесно ускрснуће. Нарација управо задобија такво усмерење. Приметно је и то да врстан стилиста какав је Киш на малом простору неће нехотично опетовати сродне лексеме истог корена (Чудотворац и чудесно). Оне ће играти важну улогу у развијању догађаја, а у складу са хоризонтом очекивања прича би требало да поприми одређено библијско-религијско значење, односно сакрално-фантастичко озрачење.

Према хришћанској антропологији, самим тим и старој српској књижевности, постоје три могућа стања човека (природно, противприродно и натприродно), а сва три представљају реално искуство људи и људске историје. (Јевтић 1989: 329) Уколико ће се натприродно обзнанити, реципијент претпоставља да ће фантастички дискурс дејствовати у религијском обрасцу чији је конститутивни чинилац. Стога се фантастика не перципира као нешто немогуће или нелегитимно. И доиста у даљем развоју радње појавиће се главни феномени сакралне пројекције – чудо светитеља и објава оностраног, што подразумева појаву бога и(ли) божјег знамења. Прича нас, међутим, упућује на савремено читање. То, упркос изврсној реконструкцији давно минулог времена, откривају намерно испуштени анахронизми о тоталитаристичкој пропаганди (гебелсовској и стаљинистичкој), као они садржатељи стварности које Киш настоји да прокаже. У питању је дехуманизујуће, вечно враћање истог, јер приповедање увиђа паралелизам између успостављања и ширења догматизма и тоталитарног начина мишљења: „Kad se jedna laž ponavlja dugo, narod počinja da veruje. Jer vera je narodu potrebna.” (15) Зато поједине проповедничке фигуре наликују 20-вековним диктаторима: „neki su dolazili sa naoružanom pratnjom (i njihove su propovedi ličile pre na pretnju i na komediju)” (12) и зато „Imali su svoje provokatore, smutljivce i tajne sudove na kojima izricahu anateme i kazne, spaljivahu spine protivnika i bacahu prokletstva na glave tvrdokornih.” (16) Религијско је овде саобразно идеолошко-политичком. У тако исцртаном контексту искрсава и дела Симон Чудотворац.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Овим наративом Киш ступа у дијалог са Пекићем и његовим *Временом чуда*. То им обојици не би био први пут пошто је стваралачка размена између два модерна класика српске књижевности стална и изузетно плодотворна. Подсетимо се, рецимо, Пекићевог дијалога са Кишом у дотицају романа *Како упокојити вампира* и приповедног венца *Гробница за Бориса Давидовича*, где се повезнице уочавају како на нивоу ситнијих мотивских омажа (елефантија-



Топосе пројекције сакралног ерудитни приповедач који, према признању из *Post scriptum*-а збивање реконструираше на основу гностичких легенди, иронијски изокреће. Чудо вазнесења не чини онај који у Бога верује и као врховну доброту га прославља, него, симптоматично, онај који у богу види врховног тиранина, па га као таквог и ниподаштава. Иако својим поступком подражава поступак узашашћа Исуса Христа као богочовека, Чудотворац је, парадоксално, човек на кога се није прелила благодат Св. Духа, нити, према властитом уверењу, делује по указима божије промисли. Притом се, што је изузетно важно, његов акт не може објаснити нити обманом чула или египатском вашарском магијом, нити га Петар поима и тумачи као противприродно, тј. ђавоље узроковање. Чудо је почињено. Бог који се у позадини исказује само Петру то недвосмислено потврђује: „zaista je poleteo snagom svoje volje i snagom svoje misli i sad leti, nevidljiv ka zvezdama, nošen snagom svoje sumnje i svoje ljudske radoznalosti kojoj, međutim, ima granica.” (28) да би, потом, настојао да Симоново деловање припише себи и тако га демагошки обеснажи. Симон је, међутим, и пре фантастичког чина те границе свестан, као што је свестан и мисаоно-логичке клопке у коју је бога намамио, уколико и лети уз божји допуст: „I kaži im, glasno da te svi čuju, da sam mu tu moć kušnje dao takođe ja, da njegova snaga i moć potiču od mene, jer sam mu dopustio da kuša duše hrišćanske svojim čudima[...]” (28). Бука је, међутим, одувек лажна снага аргумента, Симонов пад у смрт потврдиће да је Бог тиранин.

У обе семантичке нијансе, Симонов чудесни подвиг створиће напрстине у представи о свету која претендује да буде апсолутна истина. У првом случају чудотворство неупитно излази из круга пројекције сакралног и добија на фантастичкој тежини, без обзира на Симоново несрећно окончање. Произлазећи из неочекиване, рационализоване позиције, чудо чије објашњење изостаје представља парадоксалан „доказ да се и на крилима сумње може летјети” (Делић 1997: 382), а фантастика која, разоткривајући манипулативне аспекте легенди, прави пукотине у догматском начину мишљења и великом наративу какав је онај библијски, начин је да се допре до човека и његовог усуда.

### Снови куда (не)ћемо

Сиже *Легенде о спавачима* засигурно је најхерметичнији и најзатамњенији наратив *Енциклопедије мртвих*. Висока мера поетизованости и

---

зиса, Њутнове јабуке, кратковидог дустанбанлије и штапа који се „понавља” као кишобран), тако и у концепцијским сличностима (иследнички поступци, иронизација тоталитаризама).

ритмизације текста, односно фрагментаризовања композиције, варирања и апстрактне фигурације (употреба генитивне метафорике, оксиморона, парадокса и реторичких питања) у овој прози, фактурисаној техником пастиша на свете књиге, објективни је корелатив за нејасност и крајњу неразлучивост онтолошке позиције у којој су затечени насловни ликови. То посебице важи за Дионизија као централног субјекта фокализације. Из згуснуте стилизације и отежалости форме помаљају се благи наговештаји стварносног искуства (или пак сноликог сећања на стварност) како би радња могла да се помиче. И нарација је, дакле, усклађена са пасивним стањем јунака. Кишово приповедање, односно (Киш као унутрашњи) приређивач указују на опсежнију грађу из које прича црпи материјал, почевши од Курана и Талмуда, до Потоцковог *Рукописа нађеног у Сарагоси* и 20-вековне драме *Шпиља* Тауфика ал-Хакима. Сугерисана лектира је веродостојна, а епиграм и „паратекстуалне” напомене из *Post scriptum*-а придружене су и због тога да бисмо открили пуну меру преиначења. У наратив су, примерице, инкорпорирани хришћански елементи. Дионизије се присећа периода римских прогона хришћана и бацања верника лавовима за време императора Деција (249–251), а буди се за време владавине императора Теодосија Другог (402–450). Сан очигледно није потрајао 300 или 309 година, али је смислотворно много важније што је професионална парадигма у потпуности промењена. Хришћанство је у међувремену постало званична религија: „А пред собом држаху иконе на којима се пресијавало злато и сребро и драго камење.” (93) Овај историјско-епохални заокрет Дионизијева свест не може да појми. Отуд и неспоразум са младцем риђе браде око тога на кога се реч господар односи.<sup>6</sup> Сензибилизовани наратор, међутим, фабулу неће преусмерити на фантастички топос путовања кроз време и самеравања удаљених хронотопа. Битније је упризорити унутрашње место на коме се јунак (не) проналази, него сравњивати два различита доба. Наратив у томе задобија метафизички квалитет.

Услед изражене сноликости прича се на тематско-мотивском плану припаја оним наративима који у себи такође садрже ониричке и(ли) сазнајно-сновнићајне моменте. Штавише, *Легенда о спавачима* је контрастно уметнута између *Енциклопедије мртвих* и *Огледала непознатог* у којима су сан и јава јасно омеђени, а епистемолошки аспекти ониричког од велике важности за радњу. Управо су у овим двома причама снови краљевски пут у онострано (sic!). Њихов сазнајни потенцијал на непојмљиве начине обистињен је у стварности, што, будући да не може бити растумачено,

<sup>6</sup> Употреба необичне лексеме „младац” и светлоплаве боје очију чита је референца на друге младеце благих плавих очију који се помињу у *Симону Чудотворцу*.

свакако потпада у домен фантастичке имагинације. Сновно искуство у све три приче је кошмарно. Протагонисткиња М. из *Енциклопедије* буди се, након вриска, у голој води. Девојчица Берта „урла као избезумљена. То је већ крик животиње, нељудски, од којег се леди крв у жилама.” (128), док су у *Легенди о спавачима* ликови обременеи кукутом сна, оловом сна и катраном таме, скамењених телеса, лица и срца, у сну какав сањају можда само мртваци и чије дно није могуће досећи, у немогућности да се разаберу куда ће из тог сна изаћи, у мору живота или у мору смрти, у мору неутажене љубави, у мору времена или мору вечности, аколи игде. Сан – уколико се међупозиција у којој се сневачи налазе, тако уопште и може назвати – за јунаке је трајно стање, *гробница вечности*.

Наративни предмет 13. фрагмента онеобичава редослед, враћајући изненадно приповедну свест у таму пећине не би ли је потом у 14. фрагменту поново извео ван, у епизоду труцкања на колима. Поступак је видан и на њега смо драстично управљени буњеловским мотивским резом из 12. сегмента: „Kad malko odškrinu svoje stisnute kapke u koje se useče svetlost dana, načinivši bolan rez kao čeličnom britvom na jabučici oka[...]” (106)<sup>7</sup> Дионизије је заробљен између светова, у својеврсном ониричком(?) лавиринту. То нам и композиционо устројство сугерише.<sup>8</sup> Делује да осим Приске, као вољене особе, за јунака не постоји упоришна тачка. Приповедање принципом метемпсихозе или реинкарнације изналази могућност и да позицију срећно заљубљеног доведе у питање: „no to sad bejaše lik dveju žena izmešan u vremenu i u njegovom sećanju u jednu jedinu, i tu ne bejaše međa ni granica, jer bejahu stvorene od praħa i pepela dveju uspomena, od gline dva uzastopna stvaranja, u koje san beše udahnuo jednu dušu, njegovu.” (91), али и пре него што дође до овог претапања прво што ће јунак осетити „bejaše *trn* u srcu njegovom.” (87; наш курзив) Можда је, библијски речено, љубав јака као смрт, али смо уместо руже добили трн, а уместо вољене жене, заборав. Два лица пресликана у једно.

Тројица спавача слављени су јер су као верујућа и праведна бића извели чудо узашашћа. Наратив *Легенде о спавачима* тако се кроз типологију чудесног и сакралну пројекцију мотивски надовезује на васкрсење *Симона Чудотворца*. Чудо се, међутим, још једном извитоперава, а бог се, науштрб хипотекста (види, примерице, Куран 18: 30 и 18: 31), наново потврђује као тиранин. И то нам је, иако неупризорено, дописано. Зав-

<sup>7</sup> Цитира се овде чувена секвенца из *Андалузијског пса*, која у мисао о наративу уводи и надреалистичко поимање.

<sup>8</sup> Имајући такав онтолошки статус у виду, Кишова прича асоцира на Кафкиног *Ловца Грахуса*.

ршна спознаја, вођена кулминативно у ланцу по коме верници избегавају поглед сневача, израста напоследку у слику страве и ужаса: „*Da si ih, naišavši slučajno, video u tom stanju, ti bi se od njih okrenuo i pobegao; ti bi se skamenio od straha.*” (115)<sup>9</sup> Због тога се ова проза може, поред фантастичког читања<sup>10</sup>, ишчитавати у једном ужем фантастичком смислу и као ремек-дело хорор књижевности. Гробница вечности распростра је за спаваче који беху прогоњени и за живота, али се, што је мало зрно утехе, читаоци у сапатњи поистовећују са подвижницима.

Као у огледалу, у загонетки сна

Наратив *Огледала непознатог*, кога је и сам Киш сматрао за фантастични сиже (Kiš 2012: 154 и 241), у својој потки преиспитује тајанствене везе између сна и стварности. Прича опстојава на различитим онтолошким нивоима који се упризорују наизменично, као у огледалу, док радња тече симултано. Девојчица Берта сања да у огледалцету види оно стравично што се њеном оцу и сестрама дешава у збиљи. Из тога произлази сукоб парадигми, односно њихова интерпретативна антитеза, аналогна оној какву смо у заоштреном полемичко-конфесионалном облику имали у *Симону Чудотворцу*. Сучељење у *Огледалу непознатог* реактуелизује се на два плана: (1) епистемолошком где се приликом тумачења злочина позитивистичко-емпиристичко расуђивање као епохална доминанта противставља спиритистичко-окултном као (незваничном) парадигматском наличју; и (2) унеколико слабије приметном, поетичком где фантастички проседе колидира са владајућим реалистичким.

Кроз читаву причу приметна је персифлажа и иронијско-пародијско поигравање са реалистичким поступком као оним представљачко-изражајним дискурсом кога, у најкраћем, одликује окренутост стварносном и могућем, миметизам, свезнајућа нарација и напаст објашњавања, непроизвољност приповедања и приповедач који се размеће знањем, појачана дескриптивност и социјално-психолошки тип мотивације. Кишов ерудитни приповедач ове методе реалистичких пракси одаје током целокупног наратива, тако што пренаглашено залази у детаље предметног света (примерице, куповина огледала и бича), дијегезу непрестано одлаже дескриптивним пасажима и допунским подацима (рецимо, опис пута

<sup>9</sup> Тиме ова проза ступа у дијалог са још једном причом која тематизује хороричност васкрсења: *Елеазаром* Леонида Андрејева.

<sup>10</sup> Ову причу је Сава Дамјанов уврстио у своју хрестоматију прича *Постмодерне српске фантастике*. То је уједно и једина Кишова прича која се обрела у овом избору.

Арад–Сегедин), за шта се често служи парентезом (примерице, прецизно ботаничко одређење отровне гљиве: *Ithyphalus Impudicus*), збивање не-престано помера уназад, користећи се аналепсама, понекад их, притом, удвостручујући. Напоследку, ова реалистичка топика може да буде иронизована тобожњим незнањем: „О чему *razmišlja* jedan srednjoevropski jevrejski trgovac *na dan svoje smrti* – to možemo samo da nagađamo.” (123; наш курзив)

Са друге стране, истовремено су у оба онтолошка поретка зналачки пропуштени злокобни предзнаци будућег: (1) у сновиђењу: смрачивање и *сунчев зрак* који пада на тло шуме *као крвава мрља* и брзо ишчезава, гажење *дуговратих* гљива, лелујање храстова и немир шумских животиња (веверице која се узверава уз дрво, птице која нагло, али без звука полеће из жбуна, лептира који се „мимикрира” на храстовом стаблу, јелена који, такође, нагло застаје у трку *скамењен*) и (2) на јави: некупљена пушка на којој је слика јелена изрезбарена на кундаку подударна јелену виђеном у сну, затезање узди на чезама као кад пред кола искочи медвед или *два разбојника*, алузија на Петефијев стих о заласку сунца које пада као *крвава глава* каквог монарха *када се откопља с пања* и јасан помен смрти из цитата са 123. стране (види крај претходног пасуса). И стварносно и ониричко унутар фабуле предестинирани су мрежом наговештаја, па се, што због тога, што због изражене метатекстуалности – „*Prigla ne rošinjje* »in medias res«*[...]*” (117) – и фокуса на литерарни поступак, фатална збивања у први мах доживљавају искључиво као фикција. Овакво схватање подупире уношење мотива типичних за готске приче и романе, почевши од поменутих злослутних наговештаја, до топоса огледала као посредника између светова, односно хистерије и трауматизованог стања јунака.<sup>11</sup>

Свет ове приче настањује сасвим обична (мало)грађанска породица – госпођа и господин Бренер, поменути трговац, и њихове три кћерке: Хана, Мирјам и најмлађа Берта, девојчица са огледалцетом – а заплет који се може врло једноставно изложити заснива се на моделу црне хронике. Нарација се у коначници журналистичким моментима и служи. Подривање реалистичког дискурса праћено је истодобним изигравањем детективске приче која је изразито „*realističan žanr*, па *svoju radnju smješta u ambijente kakvi doista postoje*, а *koji su oličenje mira, sigurnosti i nenasilja: [...]* i u *sretne obitelji, kakve čitatelji i inače iz iskustva poznaju*” (Pavličić 1990: 15), која је предвидљиво структурирана (злочин и поступно разоткривање починиоца) и која проиходи „*iz fascinacije znanošću, logikom i egzaktnim razmišljanjem*” (исто: 45) То нас доводи до позитивистичко-рационалистичке матрице

<sup>11</sup> Познавалац Поове прозе неће пропустити сугестију у имену једног од коња: Валдемар.

која криминалну причу пресудно устројава, изграђујући је на принципи-ма каузалитета и дедуктивне логике. Њени носиоци су углавном типске фигуре ексцентричних службених или приватних детектива, односно аматера истражитеља. Приповедање, међутим, детективску игру сече у корену – мотивација злочина је банална,<sup>12</sup> приземни починиоци намах разоткривени и похапшени, а истражитељ, господин Мартин Бенедек, сведен на функцију и безмало излишан – што нас, заобилазним путем, ставља пред насловну генитивну синтагму.

Ко је или шта је непознато у огледалу? И откуда огледало? Напо-слетку, и да ли је падежно-генитивни атрибут *непознатог* у мушком или средњем роду? Наслов приповетке тако би се могао односити на порекло огледала као магичног предмета помоћу којег се злочин и ви-новници откривају. Његов првобитни власник, *непознати*, обележен је ђавољим атрибутима који су примерени нашој фолклорној фантастици: хромим казанџија и трговац је Циганин, а предмет се купује као поклон „за душу”. На тај начин у наратив је уведена бајковита линија. (Мотив чаробног огледала је раширен, а убрзано претраживање водило би нас, примерице, од бајки попут *Снежане и седам патуљака* браће Грим и *Лепотице и звери* Жане Мари Лепренс де Бомон, преко готских прича и романа, до Керолове *Алисе у земљи иза огледала*, *Запису о даровима моје рођаке Марије* Момчила Настасијевића, и наравно, Борхеса.) Текст управо и рачуна на широко алузивно поље желећи и тиме да буде третиран као књижевност. Такође, *непознато* је и оно што се зрцали у огледалу: смрт и њена коначна несазнатљивост (уз вечиту стрепњу да је лишена значења), јер нас код Киша поглед у ужас смрти не транцендира у онострано. Снови поново зрцале овај свет.<sup>13</sup> Уз то, читав један рад могао би се посветити метафизици погледа и погледања као онога што „*živ čovek o smrti može znati.*” (82; цитат је из *Енциклопедије мртвих*) У погледу кроз огледало ће и овде – а нарочито овде јер је у питању невино и крхко биће – провалити свет ужаса. Поглед ће потом бити изнет на видело као поглед „*kakav gospodin biroš nikad nije video*” (130), што је амплификовано тиме да је реч о полицајцу са великим искуством.

<sup>12</sup> Понешто би се могло рећи и о *баналности зла* Хане Арент, оног које ће непуни век касније уништити безмало све средњеевропске Јевреје. Кишова прича кроз различите повезнице несумњиво се огледа са *Породичним циркусом*. На овом месту због другачијег усмерења нашег рада довољно нам је да то назначимо.

<sup>13</sup> Наслов Кишове приче зато се може читати и као иронијски коректив оних гласовитих редака из Друге посланице Коринћанима, на које смо, узгред буди речено, и сами реферисали у нашем поднаслову.

Убиства су разрешена убрзо, искључиво захваљујући Бертином сновиђењу. Прикупљене информације несумњиво припадају ониричкој фантастици. Овакво одређење прихвата и Бенедек који је носилац рационалистичке матрице. Будући да „ne veruje u čuda, on se pouzdava samo u nauku” (130) и да је „lišen svakog sujeverja i naginje »pozitivizmu« ” (132), тако фантастика добија изузетно текстуално упориште. Парадигма је на тај начин од *Симона Чудотворца* до *Огледала непознатог* обишла пун круг, а ирационално и рационално, верујућа и скептичка свест измењали су позиције. Криминалистичка прича изврнута је и деконструисана. Уместо да се унесе ред у фикционални свет, што је један од њених жанровских постулата, она доприноси хаотичности.

Бертин сан је телепатски и могао би се, насупрот каузалистичкој логици, или перципирати у склопу спиритистичке теорије према којој су узроци необјашњивих феномена бестелесни духови из натчулног света (види Марић 2017: 182) или разумевати посредством јунговског појма синхронизитета као појаве смисленог подударанја у времену, што овде поприма облик кореспонденције душевних садржаја са одговарајућим вањским збивањем које се одвија истовремено (види Jung, Pauli 1989: 110). Тиме би се проширио опсег природних закона. Међутим, на основу Кишове приче види се да је истина питање друштвене сагласности. Фантастичко, да подсетимо, као наспрамност опонира увреженој представи о збиљи. Пажња је са жртва – при чему се у жртве неизоставно мора убројати девојчица-медијум која ће се са сновиђајном траумом носити до смрти, вероватно сваки пут када легне на спавање, па ће се читав живот лечити од свог детињства – медијски тривијално пребачена на интерпретативну раван европских новина различитог профила, од позитивистички настројене штампе до спиритистичких гласила. Сходно томе, прича ненаметљиво добија критичку, односно по-етичку димензију. Киш, међутим, што би потпадало под конвенције нашег реалистичког наслеђа, фантастику не тематизује да би је критиковао. Заправо, она је ту да би се њоме критиковало.

У наратив се у завршници урезује додатни навој на завртњу. Уведене документарне упутнице које у нарочитој текстуално-гносеолошкој иронији потпомажу спиритистичку осу тумачења стварне су и фактички постојеће. Догађај узет за потку приче изистински се одиграо, што је потврђено наводом књиге Ивон Кастелан. (видети Марић 2017: 180 и 181) Тако је оно за шта смо све време мислили да је књижевност и да је ту да нам пружи илузију аутентичности преведено на онтолошки терен стварности. Оштрица онога што је названо фантастиком реалности, или

другачије, ерудитном фантастиком, изненадно и изузетно убојито делује. Уосталом, неће баш бити, како се спочитава закључком приче *Славно је за отаџбину мрети*, да књижевници увек фантазирају и(ли) да је то нужно нешто неумесно.

### Стварност у огледалу књижевности

Премда је ониризам у *Енциклопедији мртвих*, како смо већ рекли, објашњен и нема израженијег фантастичког утицаја на реалије у фикционалном свету у оном смислу у којем то, рецимо, има *Огледало непознатог*, фантастика се стога, уз мало изузеће, у овој приповетки једино може читати с кључем, то јест као оно што се у класификацији Цветана Тодорова подводи под категорију чудног. Постоји опет и епистемолошки валер, односно прожетост сновног и стварности за који се не може пронаћи потпуно разјашњење. У питању је синхронизитетска подударност између *ефлорације* малигног обољења и флоралних мотива у сликарству нараторкиног оца. Сазнање из сна своју истинитост добија у поенти, у фрапантној потврди истоветности из сна прецртаног цвета који је био „највећта nalik na neku golemu oljuštenu i raspuklu pomorandžu” (83) и сведочења доктора Петровића који, не без чуђења (!), потврђује да је „sarkom u utrobi [mog] oca izgledao upravo tako” (84). То је, међутим, само један ток интерпретације који је комплементаран и укршта се са целоживотним развојем болести – поднаслов, поред референци на поетику писања као пресовања на длан и на „neverovatni amalgam enciklopedijske lapidarnosti i biblijske rečitosti” (56–57), слови и због такве анамнезе управо тако како слови (*Čitav život*) – који преданији читалац прати кроз различите симптоме и телесне тегобе Ђ. М-а. Читаочева дијагноза би, јер не постоје „u ljudskom životu beznačajne stvari i hijerarhija događaja” (71) и јер „svaki je događaj povezan, rekoh li, sa njegovom ličnom sudbinom” (69), морала да рачуна и на тровање сладоледом, и на лекове против гастритиса, и на емфизем на плућима, и на дијареју узроковану поквареним сармама, и на нагле нападе беса и алкохолизам, као и на „случајне” цветне приносе, попут, флерта с Росом, продавачицом цвећа, хербаријума своје кћери, лептирског света поштанских марки или цветног семена, што је једино што је нараторкин отац купио у Трсту. Можда би се у том светлу и море могло видети као никад досегнута терапија?

На овом месту направићемо мали екскурс. Синхронизитетне нити се и иначе могу пронаћи дуж читаве збирке. Подударности ове врсте се, примерице, такође јављају у необичним аналогијама у вези са (наизглед)



тајновитим ширењем књиге-памфлета *Завере из Књиге краљева и будала*,<sup>14</sup> а оваквим наспрамним феноменима можемо придружити метемпсихозу, односно реинкарнацију. У *Симону Чудотворцу* то је исказано овако: „Нјеп [Софијин] се дух селио вековима као из посуде у посуду, из једног тела у друго, из једног привида у други” (21), а у *Енциклопедији мртвих* на овај начин: „све се догађа увек и никад, све се понавља бескрајно и непоновљиво.” (65), што потпада у домен књижевног казивања путем приповедачких коментара. У пракси приказивања и уприповедања то имплицира да се искрсавање истих и истодобно посебних јунака изналази у опкорачењима ликова из различитих прича или временских слојева, примерице, као прелазак Софије у Маријету, појединих првих проповедника хришћанства у 20-вековне пропагаторе тоталитаризма и диктаторе, младца из Христовог доба у младца из доба Теодосија II, или, пак, као пресељење Берте Бренер у 12-годишњу девојчицу која ће Нилусу послужити као медијум у спиритистичким сеансама и која ће у особитој иронији, како индиције указују, постати полицијски доушник. О пресељењу и(ли) о вечном враћању појединих мотива могао би се такође написати засебан рад.

За наше проучавање је ипак важнија чињеница, вратимо ли се из дигресије Ђ. М-у и његовој болести, да је тумор као предикција и(ли) као синхронизитет направио ванкњижевно испољење, превазишавши, нажалост, текст и уселивши се у свог писца. О томе је већ понешто и проговорено:

Bio sam prilično zapanjen kad sam prošlog novembra i sam saznao da imam rak pluća. Reкао sam sâm seби: to ti je kazna. Period u kojem sam napisao ovu priču podudaraо se naravno sa razvojem mojeg sarkoma, moje guke. Та паралела није могла остати без значаја за мене. [...] Мada нисам мистићар, верујем да овакве ствари не можеš писати а да не будеš казњен. [...] Као да сам кроз писање избацио злослутно предосећање. (Киш 2012: 215)

Фантастика стварности одиста уме да буде несношљива.

### Пост скрипtum

Указали смо и тумачили различите аспекте и типове фантастике у Кишовој последњој приповедној збирци. Фантастика се у *Симону Чудотворцу* сучељава са догматизованим начином мишљења, исказујући се у обличју парадоксалног чуда. У Кишовом стваралачком преиспитивању средњовековне књижевности, чудо рационално-скептичког изврће наглав-

<sup>14</sup> Наратив свој прототип дугује озлоглашеним *Протоколима сионских мудраца*.

це чудо као топос пројекције сакралног. Наратив *Легенде о спавачима*, за који смо указали да се може читати и као ремек-дело хорор литературе, показује како се християнизовано исламско чудо васкрсења извитоперава у своју супротност: мучни тростолетњи сан из кога се сневач не буди, при чему је онтолошки неизвесно на којем месту или у којем свету се налази или би се пробудио. У *Огледалу непознатог* кроз сан се догледа смрт ближњих. Кореспонденција ониричког и стварносног резултује интерпретативним огледањем у ком фантастичко игра важну улогу. Фантастика поново као алтернативни вид опонира владајућој матрици коју овде чини позитивизам, да би га кроз суптилне ерудитно-документаристичке обрте критиковала. Попут реализма, Киш тако и фантастику приповедно освешћује као поступак, што у нашој књижевности на овај начин, колико нам је познато, није рађено пре тога. Напослетку, документарни прилог, како онај скраја приче, тако и онај из *Post scriptum*-а, у тумачење уводи фантастику стварности до које је Киш нарочито држао и која се још једаред указала у *Енциклопедији мртвих*. Ова приповетка је, међутим, као постварено (нежељено) предсказање показала још један облик Кишове (постмодерне) фантастике. Посматрано из угла метафорике огледала, то ћемо представити овако: књижевност је покушавала да буде одраз стварности, сада је стварност огледало књижевности. Тиме је фантастичко, сасвим могућно, отворило осмотски канал између писца и текста који су, како смо већ дефинисали, постојали оделито. Да ли би се тај канал у Кишовом писму (фантастиком?) отворио још и према читаоцу, што смо добили са прозом Милорада Павића, не можемо знати. Знамо, међутим, то да је енциклопедиографски дијалог између два писца отпочео, да је Киша убила сопствена књига, а да је Павићева књига смрт за оне читаоце који је не отварају. А није ли и Киш оваквим рецима – „pisac može [тумачењем свог] дела ponešto da objasni, ali uglavnom su to *nebitne stvari*, ili, ma koliko se trudio, onaj udeo čuda učiniće da svoje delo nikad do kraja neće moći da objasni. *Udeo čuda*, to je taj argument,” (Kiš 2012: 128; наш курзив) – наговестио очућавање читаоца у свом писању? Да ли би му тај читалац *уделом чуда* повратио живот? И(ли) по-етички суделовао у стварности? Било како било, парадигматски полови су још једном обрнули целину круга, а на питање да ли би у потрази за новом формом Киш променио и однос према фантастици најалост поново није могуће дати одговор. Он би се отуд можда само могао наслутити или стваралачким пером неког другог дописати. Стога крећимо се у пољу могућег где би се с претензијом ка „највероватнијом” тачношћу могло рећи да би и на пољу фантастике, када би се у њему и даље кретао, Данило Киш трагао за оним што је схватао

под модерношћу: *одсуством анахронизма у форми* (Kiš 2012:132), и да је „potreba za alternativom” фантастике „prirodna [je] potreba ljudskog duha koji se ne zadovoljava stečenim i zatečenim nego teži promeni i napretku.” (Palavestra 1989: 11) У контексту домаће књижевности Кишово стваралаштво нуди управо такав *алтернативни новитет*.

## ИЗВОРИ

Kiš 1990: Danilo Kiš, *Enciklopedija mrtvih*. Beograd: BIGZ.

## ЛИТЕРАТУРА

Abot 2009: Henri Porter Abot, *Uvod u teoriju proze*. Prevela Milena Vladić. Beograd: Službeni glasnik.

Aćin 1978: Jovica Aćin, *Paukova politika: Za kritiku književne metafizike*. Beograd: Prosveta.

Дабровска-Партика 1989: Марија Дабровска-Партика, „Фолклорно и фантастично. Еволуција суодноса” у: *Српска фантастика: натприродно и нестварно у српској књижевности*, ур. Предраг Палавестра. Београд: САНУ, 75–83.

Дамјанов 2011: Сава Дамјанов, *Вртови нестварног: огледи о српској фантастици*. Београд: Службени гласник.

Делић 1997: Јован Делић, *Кроз прозу Данила Киша: ка поетици Кишове прозе II*. Београд: БИГЗ.

Doležel 2008: Ljubomir Doležel, *Heterokosmika: Fikcija i mogući svetovi*. Beograd: Službeni glasnik.

Иванић 1989: Душан Иванић, „Фантастика у српској књижевности XVIII и XIX вијека (типолошка разматрања)” у: *Српска фантастика: натприродно и нестварно у српској књижевности*, ур. Предраг Палавестра. Београд: САНУ, 335–349.

Jung, Pauli 1989: Carl Gustav Jung i Wolfgang Pauli, *Tumačenje prirode i ljudske psihe*. Zagreb: Globus.

Јевтић 1989: Атанасије Јевтић, „Божанско и чудесно у српској религијској књижевности” у: *Српска фантастика: натприродно и нестварно у српској књижевности*, ур. Предраг Палавестра. Београд: САНУ, 327–337.

Kiš 1978: Danilo Kiš, *Čas anatomije*. Beograd: Nolit.

Kiš 2012: Danilo Kiš, *Gorki talog iskustva*. Beograd: Arhipelag.

Марић 2017: Илија Марић, *Белешке о Кишу и филозофији*. Стари Бановци: Бернар.

Pavličić 1990: Pavao Pavličić, *Sve što znam o krimiću*. Beograd: Filip Višnjić.

Павловић 1989: Миодраг Павловић, „Фантастика у антрополошком кључу” у: *Српска фантастика: натприродно и нестварно у српској књижевности* ур. Предраг Палавестра. Београд: САНУ, 3–7.

Todorov 2010: Svetan Todorov, *Uvod u fantastičnu književnost*. Beograd: Službeni glasnik.

Momčilo D. Žunić

FANTASTIC ALTERNATIVES IN  
*THE ENCYCLOPEDIA OF THE DEAD*

Summary

Considering Kiš's negative autopoetic views on the fantastique in literature, this paper reevaluates and reinterprets the fantastical narratives within his collection *The Encyclopedia of the Dead*. We also briefly define the nature of the fantastique and the characteristics of this story collection. Further research, conducted inductively, highlights the various modes of fantastique that Kiš employs (sacral projection, horror, oneirism, and fantasy of reality) and interprets how these modalities, in conjunction with the implicit worldview of opposing matrices, transform the so-called grand narratives represented here by the Bible, the Quran, encyclopedic knowledge, official history, and totalising representations of the world. The approach, as demonstrated, is postmodern and innovative. It projects new perspectives on Kiš's oeuvre and enriches Serbian prose from the latter half of the 20th century.

**Key words:** autopoetics, documentarism, sacral projection, horror, oneirism, realism, postmodernism, causality, synchronicity, fantastique of reality.

## Оцене и прикази



**Горан М. Максимовић\***

Универзитет у Нишу  
Филозофски факултет

## ТРОМПЛЕЈСКА БИЋА ФИКЦИЈЕ

(Драгана Вукићевић, *Тромплејска бића фикције – бебе, вампири, оживљене статуе и читалац*, Београд: Књижарница  
Зоран Стојановић, 2024, 358 стр.)

Монографија *Тромплејска бића фикције – бебе, вампири, оживљене статуе и читалац*, ауторке Драгана Вукићевић, обухвата обим од 22 ауторска табака (око 640 000 словних знакова), а обрађује једну од мало истраживаних и тумачених тема српске науке о књижевности – феномен тромплејских бића. Иза наведеног појма налазе се онтолошки бивалентна бића, а у књижевности су садржана у вампирима, у оживјелим киповима и оживјелим портретима, неких митских или у цијелости фикцијских бића. Монографија је сачињен из три комплементарне истраживачке цјелине: прва обухвата функционисање тромплејских бића у књижевним текстовима, друга сагледава тератолошки концепт умјетности и тематизацију умјетника као чудовишта, а трећа се бави статусом читалаца и феноменом књижевне рецепције тромплејских бића.

У првом истраживачком аспекту овога дела показано је функционисање тромплејских бића у књижевним текстовима и то на примјерима бројних аутора и дјела, заснованих на обрасцима екфрастичког писма: Пушкинов „Бронзани коњаник” и „Камени гост”, Балзаково „Непознато ремек-дело”, Меримеова „Илска Венера”, Поов „Овални портрет”, Гогољев „Портрет”, Вајлдова „Слика Доријана Греја”, те „Мраморни убица” Војислава Илића и сл. На основу свега тога направљен је разноврстан и ис-

---

\* goran.maksimovic@filfak.ni.ac.rs

црпан каталог тромплеја. При томе су посебно анализирана „тромплејска бића фикције”, „нарација страха”, као и „тромплејска фокализација” и „предтромплејско стање јунака”. Указано је на „бебе” и нерођена бића, попут беба, као предворје тромплејских бића, истраживана је граница „између мртвих и живих”, суочавање са феноменом вампира и сл. Однос „неживих и живих” истраживан је на појави Војислављевог пјесништва („Тибуло”, „Мраморни убица”), а потом је проширен „виртуелни музеј оживљених дела”, на разумијевање појма „књижевне глиптотеке” (Пушкинов „Бронзани коњаник” и „Камени гост”, Меримеова „Илска Венера”, Илићев „Мраморни убица”) и „књижевне пинотеке” (Балзаково „Непознато ремек дело”, Гогољев „Портрет”, Алексеја Толстоја „Гроф Калиосто”, Оскара Вајлда „Слика Доријана Греја” и сл.).

Други истраживачки аспект ове монографије посвећен је сагледавању тератолошког концепта умјетности и тематизацијама „уметника-чудовишта” и демоничне стране стваралачког чина. На примјерима из дјела Војислава Илића, Плинија Старијег, Псеудо Лукијана, Андре Шенијеа, сагледани су умјетнички начини сучељавања умјетника са собом, творцем чудовиштем и својим дјелом чудовиштем. Сагледана су при томе на исцрпан начин „три симбола мермерне поетике” Војислава Илића, на примјерима из пјесама „Мраморни убица”, „Кад се угаси сунце”, „Анђео туге”, „Мојој музи”, „Клеон и његов ученик” и сл. Полажећи од теоријских уопштавања Мари-Елен Ије, сагледана су три доминантна аспекта тератолошког концепта умјетности. Указано је на „омфолошка чудовишта”, на „чудовишну мајеутику” и „демонизам стварања”, на примјерима из дјела бројних стваралаца, од Војислављеве пјесме *Мраморни убица* до Вајлдовога романа *Слика Доријана Греја* и сл.

Трећи истраживачки аспект посвећен је феномену књижевне рецепције тромплејских бића и специфичних врста тромплејских читалаца и њихових рођака. Пошавши од типологије Мери-Лор Рајан која указује на двије доминантне врсте читања: имерзивно или зависно читање и интерактивно или освијешћено, активно читање, Драгана Вукићевић прави сложено типологију. Издвајамо неке карактеристичне примјере, у којима су читаоци сагледани као „постмодерни, хипертекстуални номади и тромплејски скакачи”, као „интерактивни читаоци” и „читаоци апликатори”. При свему томе, посебно је указано на „лудички концепт читаоца”, на синдром читаоца као „двојника”, на „посвећеног или зависног читаоца” и сл. Наведени су карактеристични примјери из репрезентативних дјела, попут приповијетке „Континуитет паркова” Хулија Кортасара, романа Горана Петровића „Ситничарница Код срећне руке”, Андрићеве приче „На други дан Божића” и сл.



Монографија *Тромплејска бића фикције – бебе, вампири, оживљене статуе и читалац*, ауторке Драгана Вукићевић, заснован је на креативном истраживању, беспрекорној интерпретацији, као и поузданој научној грађи и рецепцији актуелне литературе. Посебно указујемо на истакнути значај српске и стране рецепције истраживања феномена тромплејских бића у српској и другим књижевностима, као и у естетици и философији, а садржаних у расправама Жана Бодријара и Валтера Бењамина, Антоана Компањона, Романа Јакобсона, Роже Кајоа, Јана Албера и Мери Лор-Рајан, Брајана Мекхејла, Цветана Тодорова, Јулије Кристеве и Љубомира Долежела, Веселина Чајкановића и Марије Клеут, Милорада Павића, Ане Радин, Снежане Милосављевић Милић, Лидије Делић и Светлане Рајачић Перић и сл. Захваљујући свему томе, Драгана Вукићевић је истражила на иновативан начин један специфичан и недовољно тумачен аспект науке о књижевности. Тиме је указано и на изразите креативне могућности савремених методолошких приступа у читању књижевних текстова. Као таква ова монографија представља изузетан допринос проучавању српске књижевности.



**Томислав Ж. Јовановић\***

Универзитет у Београду  
Филолошки факултет

ОПИС РУКОПИСА ЦЕТИЊСКОГ МАНАСТИРА  
(Милена Н. Мартиновић, *Рукописне књиге Манастира  
рођења Пресвете Богородице на Цетињу*, Митрополија  
Црногорско-приморска, Цетиње, 2023, 600 стр.)

Трудом Милене Мартиновић појавио се 2023. године детаљан опис рукописа наведене збирке. Књига представља преуређену и допуњену ауторкину докторску дисертацију, одбрањену 2016. године на Филозофском факултету у Београду. Спој резултата дисертације и самог описа рукописа са палеографским албумом чини троделну композицију књиге. У предговору изнете су околности настанка дисертације и потом њеног обликовања у књигу, што је испунило период од две деценије. Уводни делови књиге подељени су на више поглавља. Кроз историјат проучавања рукописа Цетињског манастира истакнута су имена истраживача који су се непосредно бавили увидом у збирку. Од нарочитог значаја били су проучаваоци који су настојали да обраде рукописни фонд и да дају макар најнужније чињенице о рукописима. Међу њих спадају Анђеј Кухарски, Марко Драговић, Душан Вуксан, Ђорђе Сп. Радојичић, Владимир Мошин, Нико С. Мартиновић, Бојана Радојковић, Татјана Пејовић, Димитрије Богдановић, Петар Момировић и Љупка Васиљев. Већина наведених истраживача у својим радовима доносила је основне податке без детаљног сазнања о садржају рукописа. Тек са појавом описа који је сачинила М. Мартиновић добијен је потпуни увид у рукописну збирку овог манастира. Почев од првог помена манастирске библиотеке 1593. године, када је у њој било 42 рукописа, данас та збирка броји 87 рукописних целина. Збирку чине не само рукописи који су настајали у Цетињском манастиру

---

\* tomjovan1@gmail.com

или доношени у њега, већ и припајање педесет и једног рукописа које је књаз Никола Први пренео из манастира Пиве, као и из других манастира.

Како би приказала шире оквире времена које је претходило настанку Цетињског манастира ауторка је настојала да сагледа историјске прилике још од стицања аутокефалности Српске цркве. Бурни догађаји који су се смењивали кроз векове на просторима данашње Црне Горе често нису били наклоњени развоју духовног живота. Упркос томе, Иван Црнојевић сазидао је манастир на Цетињу 1484. године и посветио га Рођењу Пресвете Богородице. Ауторка је проширила увид у друштвене и црквене прилике завршно са XVII веком.

Да би се разумело богатство и разноврсност манастирске збирке и њено шире порекло, ауторка се позабавила оним скрипторијима из којих су временом пренети поједини рукописи. Тако је писарским центрима који су постојали у зетско-хумској области, а нарочито на обалама Скадарског језера, дат посебан значај. У том простору, који представља својеврсну Свету Гору са низом манастира, одвијала се жива писарска делатност. Наведени су изузетно важни рукописи као што су Иловичка крмчија и Братков минеј. Из манастира Старчеве Горице потекли су Пролог из времена Ђурђа Првог Балшића, Симеонов типик и два Четворојеванђеља. Недовољно сачувани подаци о рукописима настајалим на наведеном подручју значе да их је морало бити далеко више, али су временом изгубљени заувек. Скренута је ауторкина пажња на писарске активности у манастирима Бешка, Свети Никола на Врањини, у цркви Успења Пресвете Богородице на Кому, у Морачнику.

Знаменитом духовнику Никону Јерусалимцу и Јелени Балшић М. Мартиновић посветила је посебан одељак. Позната су два зборника које је Никон исписао, први је Шестодневник, а други Горички зборник, у коме је сачувана делимична преписка између њега и Јелене Балшић. Штампарии Црнојевића дат је додатни простор у књизи и истакнуто колико су штампане књиге допринеле потребама које нису могле да задовоље рукописне књиге у бурним временима турских надирања на српске земље.

Средишње место уводног дела књиге односи се на скрипториј и Библиотеци Цетињског манастира од његовог оснивања до краја XVII века. Рукописне књиге које су настајале у овом манастиру већ на његовом почетку чиниле су заметке и језгро будуће збирке. Чињеница да се у манастиру налазило седиште Зетске митрополије, књиге су преписиване пре свега за сâм манастир, али и за друге цркве у епархији. Ауторка је према својим истраживањима дошла до сазнања да су у скрипторијуму Цетињског манастира настали Празнични минеј из 1484. године и Зборник богослужбени

из 1486. У дворској канцеларији Црнојевића био је активан тридесетак година логотет Никола Косијер, који је преписивао богослужбене књиге. Треба истаћи да је на Цетињу настао Требник, штампан између 1538. и 1540. године. Ауторка наглашава да је у Цетињски манастир временом пренето више рукописа из других манастира и то најпре из оних који су се налазили на ободу Скадарског језера. Осим тога, књиге су поклањане Манастиру, наручиване за њега и куповане. Црногорски владари водили су бригу да снабдевају манастирску библиотеку потребним рукописима. Поједини рукописи стизали су у Манастир нарочито са Свете Горе Атонске и поготову из манастира Хиландара. Нажалост, веома вредни рукописи који су припадали Цетињском манастиру временом су отуђени, а тек понеки нашли су се у данашњим збиркама широм Европе. Бројне рукописе задесило је велико уништавање када је 1692. године манастир срушен и похаран у нападу скадарског паше Сулејмана Бушатлије. Тада је део цетињских рукописа прешао у приватне руке.

Ауторка је посветила додатно истраживање писарских средишта на територији данашње Црне Горе. За њу су нарочито значајни они скрипто-ријуми који се налазе пре свега у ближем окружењу Цетињског манастира, а потом и у његовој даљој околини. Тако су наведени манастири Никољац, Заступ, Пљевља, Дубочица, Морача, Пива, Подмалинско, Вранштица, Куманица, Шудикова, Добриловина на Тари.

Последњи одељак уводног дела књиге припао је разматрању формирања рукописне збирке манастира Пиве. Значај овог манастира огледа се у нарочитом преписивачком узлету који се одвијао континуирано. Најбоље се може дочарати колику улогу је имало то писарско средиште када се зна да се у збирци Цетињског манастира налази 51 рукопис који потиче из манастира Пиве. Притом је већи део њих настао у самој Пиви, а неки су доспели у тај манастир из других средина. Поред тога што је већи део рукописа пренет из Пиве у Цетињски манастир, у њој је данас остало још дванаест рукописа, што је ту збирку некада чинило веома богатом.

Средишњи део књиге М. Мартиновић представља каталог рукописа Цетињског манастира. Сложен и дуготрајан посао на опису сваке збирке, а тиме и цетињске, подразумева вишестука знања и обученост у овладавању бројних проблема који се указују пред обрађивачем. Сваки рукопис описан је на уобичајен начин какав се примењује у савременој археографској пракси. Тако су доследно спроведени за сваки рукопис следећи елементи: у самом наслову назив рукописа, сигнатура, време настанка, а потом материјал на коме је исписан, обим, димензије, број редова на страницама, стање и број свешчица, писар, време и место настанка, писмо

и језик, илуминација, повез, садржај, записи, историјат и литература. Код рукописа писаних на хартији не доноси се попис водених знакова, већ се позива на резултате до којих су дошли П. Момировић и Љ. Васиљев у својим филигранолошким испитивањима Цетињске збирке, објављеним у књизи 1991. године. Сваки од наведених чинилаца у опису јасно дочарава одлике рукописа употпуњавајући представу о њиховом изгледу. Садржајем свих састава који се налазе у сложенијим рукописима испуњен је један од основних захтева да се у њиховим даљим проучавањима може ослонити на поузданост изнетих података. Записи су посебна вредност овог описа. Они говоре често о настанку рукописа, његовој даљој судбини, писару уколико је навео своје име, о историјским збивањима у датом времену, о природним појавама, о животним невољама, читаоцима и другим саопштењима.

Оно што даје додатну вредност овом опису јесте сагледавање отуђених рукописа који су некада били у Цетињском манастиру. Није мали број таквих рукописа који су се нашли у Националној и свеучилишној библиотеци у Загребу, у Руској националној библиотеци у Санкт Петербургу, у Државном историјском музеју у Москви, у Националној библиотеци Украјине у Кијеву, у Одеској националној библиотеци, у Државној библиотеци у Берлину, у Аустријској националној библиотеци у Бечу, у Архиву Српске академије наука и уметности у Београду, у Народној библиотеци Србије у Београду, у Народној музеју Црне Горе на Цетињу, музејима и галеријама Подгорице и у манастиру Прасквици. Рукописи су отуђивани углавном поклонима и продајом.

Додатни ауторкин напор посвећен је неидентификованим рукописима Цетињског манастира познатим само у литератури. Посебно је начињен опис рукописа који се данас налазе у манастиру Пиви, као и опис рукописа овог манастира који су у иностраним библиотекама и неидентификовани рукописи познати само у литератури. У питању су сведенији подаци о рукописима у Руској националној библиотеци као и у Народној библиотеци у Софији. Списак богате литературе говори колико је збирка Цетињског манастира проучавана у непрекидном низу читава два века. Такође је знатан и регистар имена знаних писара.

Трећи део књиге представља палеографски албум, који је испуњен одабраним снимцима сваког рукописа. За сваку похвалу је квалитет снимка на којима је видљив текстуални део рукописа. Осим тога, читава књига одштампана је на хартији високог квалитета. Ауторка Милена Мартиновић заслужује велико научно признање за труд који је уложила и остварила поуздан опис ове изузетно вредне и важне рукописне збирке.

Тамара М. Љујић\*

ИЗМЕЂУ ЗНАЧЕЊА И ОБЛИКА  
(Радивоје Микић, *Огледи из књижевне морфологије*,  
Београд: Албатрос Плус, 2024, 360 стр.)

Радивоје Микић у напомени коју даје о својој најновијој књизи наводи да она, заправо, представља збирку радова који су настали у периоду од 2013. до 2023. године. Увидом у библиографију овог аутора може се запазити да од тренутка када се огласио у науци о књижевности, књиге које је објављивао могу се према типу коме припадају поделити на монографије посвећене стваралаштву једног писца или песника и на књиге огледа. Осим што је реч о значајном броју објављених књига, што аутора несумњиво сврстава у једне од најпродуктивнијих тумача нашег времена, оне указују на једну посебну осетљивост коју Микић поседује када је реч о ситуацији у којој се налази српска наука о књижевности. Наиме, још од 1990. године када се појавила прва збирка његових огледа *Језик поезије*, па све до *Огледа из књижевне морфологије*, аутор је био истрајан у томе да радове расуте у периодици, али и у издањима одређених књижевних дела (предговори и поговори), сакупи и објави као целину. Такав поступак указује на његову свест о томе колико је важно за будуће тумаче, али и саму науку о књижевности, сачувати значајна, веома често пионирска тумачења која је током каријере објавио. Публиковати овакве књиге утолико је значајније јер, за разлику од монографија који се обаве само једним писцем или песником, оне поред укуса тумача откривају и ритам времена у коме текстови настају. Како сам аутор истиче у напомени последње књиге, неки радови су писани поводом одржаних научних скупова, што читаоцима

---

\* tamara.ljujic@gmail.com

може указати на то које теме и писци, али и начин приступа књижевном делу су у одређеном временском периоду били актуелни.

Нову књигу Радивоја Микића чини десет огледа посвећених српским писцима и песницима који су стварали у периоду од краја 19. до првих деценија 21. века, као и поглавље под називом *Уводне напомене*. Поглавља посвећена конкретним књижевним делима распоређена су хронолошки, тако да први писац чије се дело анализира јесте Јанко Веселиновић, док студија о романима Радована Белог Марковића затвара ово специфично путовање кроз историју српске књижевности. Аутор у фокус свог истраживања поставља морфологију књижевног дела, посебно истичући важност морфолошких облика одређених књижевних жанрова, те би, стога, било оправдано и поделити ову књигу према жанру коме припада књижевно дело које се анализира. У прву групу би ишле студије посвећене романима Јанка Веселиновића, Милоша Црњанског, Драгослава Михаиловића и Радована Белог Марковића. Другу групу чине студије посвећене збирци приповедака Иве Андрића и Бранка Ћопића, а трећу оне посвећене песништву Васка Попе, Душана Радовића, Љубомира Симовића и Матије Бећковића.

Уводно поглавље, које је аутор непретенциозно назвао *Уводне напомене*, заправо крије обимну и значајну студију у којој су отворена значајна питања о морфологији књижевног текста, која ће се у даљим текстовима развити и пружити допринос расветљавању овог проблема. Своју анализу Микић започиње анализом огледа Љубомира Симовића „Заветна песма Милоша Црњанског”, и већ у првој реченици овог текста открива се важан аспект његовог писања – када ову студију одреди као најбоље тумачење *Ламентата над Београдом* које је објављено, аутор показује једну бескомпромисност када је реч о вредностима у књижевности, али и науци о књижевности. У времену када књижевна критика, суочена са великом количином објављених књижевних дела, губи критичарску оштрицу јер бива усмерена само на дела са значајном естетском вредношћу, док она слабија прећуткује, Микић се враћа основном позиву књижевног критичара, али и историчара, а то је да пре свега текст испред себе оцени. Правилно утврђена оцена омогућује да се у фокус једне културе стави заиста вредно дело, а онда подстиче да се тумачи запитају шта је то што је то књижевно дело или студију извојило. То је модел који Микић изнова користи – он бира књижевна дела чија естетска вредност је неупитна, али га то не спречава да се запита шта је то што је довело до такве оцене, показујући у својој анализи посебан сензибилитет за нијансе у значењу књижевног текста.



Значајну одлику Микићевих анализа чини његове обимно знање из области теорије књижевности, посебно када је реч о правцима у проучавању књижевности који су били актуелни у двадесетом веку. Овакво знање је утолико важније јер аутор у својим анализама инсистира на књижевном тексту као фокусу свог тумачења, упркос детаљном познавању историје књижевности, али и друштвено-историјског контекста. Мера коју Микић успева да пронађе у свом приступу и задржи фокус на књижевном делу, открива, заправо, скромност аутора, који не пише да би демонстрирао домете свог знања, већ осветлио књижевно дело и сва његова значења.

Иако се у свом тумачењу ослања на теорију руских формалиста у приступу роману као књижевном жанру, Микић не претендује да све аргументе за своје ставове и закључке пронађе у постојећој теоријској литератури, већ анализом одабраних романа (*Беспуће* Вељка Петровића, *Прољећима* Ивана Галеба Владана Деснице и *Нишчи* Видосава Стевановића) и одређених њихових аспекта успева да поткрепи своја запажања. Стога, када истакне је „морфолошки аспект романа био важно подручје за савремене српске романсијере и колико им је сам облик приче омогућавао да на нов начин реализују семантички потенцијал својих романа” (33), он, заправо, прихвата чињеницу да роман као жанр „нема канон” (14) и да слободу коју овај књижевни жанр даје писцима не треба ограничити, већ њихове текстове описати, анализирати и по потреби дефинисати одређене књижевне појаве.

Текст посвећен роману *Хајдук Станко* Јанка Веселиновића пре свега је занимљив према одабиру књижевног дела које се ставља у фокус. Дело које је имало велику популарност код читалаца, није изазвала подједнако одушевљење књижевних критичара и историчара. Микић веома пажљиво приступа анализама овог дела које су дали његови претходници и истиче разлике у њиховим тумачењима. И док не пориче значај претходних тумачења, нити одбацује у целини њихове резултате, у својој анализи овог романа, ослањајући се на проучавања на пољу романа које су извршили Елеазар Мелетински и Нортроп Фрај, увиђа главни проблем у томе што тумачи Веселиновићевог дела нису препознали да је поетичка основа овог романа, заправо, романтичарска. Микићев одабир да се у свом тумачењу окрене морфологији књижевног текста омогућио му је да увиди да „се у самом књижевном процесу ствари не одвијају у предвидивом правцу, путањама линеарно схваћених токова књижевне еволуције” (56), те је оваква слобода у приступу књижевном тексту утицала да дође до померања досадашње границе у тумачењу анализираног романа.

Оглед „Да ли је *Сузни крокодил* недовршени роман Милоша Црњанског?” показује, пре свега, да је аутор препознао недостатак у досадашњем

тумачењу овог дела у српској науци о књижевности, односно да досадашња наука прихватила спољашњи разлог за прекид излажења овог романа – да се заштити углед личности по којима је прича настала, а да није постављено питање да ли је роман уопште и било могуће завршити из позиције света књижевног дела. Чак и када роман припрема за објављивање у Просвети, Црњански га умногоме мења, али га не завршава. Микић се у својој анализи фокусира не унутрашње елементе књижевног дела, посебно на карактер и мотивацију јунака, правилно уочавајући важност коју имају нијансе у приказивању јунака овог романа, као и тежњу писца да у сваком од јунака има амбивалентних осећања. На основу такве анализе долази до важног закључка о томе зашто роман, заправо, није ни било могуће завршити:

„овај роман и није могао да буде завршен зашто што би они онда изашли из 'немогућег живота'. А 'немогући живот' је, барем је то очигледно, једна веома важна тематска компонента у делу Милоша Црњанског. И он није могао да делује против ње, чак ни тако што би покушао да заврши један незавршиви роман” (101).

Оглед посвећен роману *Кад су цветале тикве* Драгослава Михаиловића на почетку текста садржи цитат из књиге Жана Русоа *Облик и значење*, који пре свега указује на значај који има однос садржаја и форме, али и да се кроз такво истраживање може доћи до откривања нових значења књижевног дела. Овакав приступ је утолико потребнији јер је реч о тумачењу романа који је, чини се, познат и близак и најширој публици. У својој анализи овог књижевног дела, иако теоријски оквир поставља у уочавању елемената лирског романа, он бива донекле скрајнут зарад потребе најбољих делова свих Микићевих текстова, а то је поуздана интерпретација књижевног дела. Пажљивим вођењем читаоца кроз наглашавање одређених сцена у делу, али и кроз тумачење поступака одређених јунака, аутор открива читаоцу ново значење, а то је да се из дубоко трагичне судбине одређених јунака и лирског начина на који је она приказана се, заправо, крије права уметничка вредност овог дела.

Књижевно дело Радована Белог Марковића неоспорно има влашћено дело у опусу Радивоја Микића. Проучавању његове прозе посветио је две монографије – *Прича и мит о свету* (2013, 2014. и 2017) и *Роман против романа* (2020). Претходно поменути преданост Микића вредностима у српској књижевности и храброст да се оне осветле јасно се приказује у приступу овом писцу јер је аутор преузео на себе не само позицију критичара, већ и изазован задатак да као књижевни историчар преведе Марковићево дело у канон српске књижевности у времену када је писац још увек био жив. Оглед „Неиздржима празнина као пут ка пла-

вој капији или од *Лајковачке пруге* до *Плаве капије*” показује, пре свега, детаљно познавање опуса Радована Белог Марковића. Овде, више него у свим осталим огледима се закључци до којих долази у анализи самеравају не само из перспективе романа које тумачи, већ целокупног опуса писца. Микић повлашћено место даје анализи начина приповедања јер је оно специфично – писац се креће између „два опречна тоналитета” (324), у распону од „историјски заснованог виђења ствари и појава” (исто) до „сфере ’субјективне боје’, ка ’прелазним валерима”” (325), односно, он спаја „оно што је, на први поглед, тешко спојиво” (325). Да би да адекватан начин анализирао *Колубарску трилогију*, коју чине романи *Лајковачка пруга*, *Лимунација у Ђелијама* и *Последња ружа Колубаре*, Микић ће преузети књижевни термин Зденка Шкреба и ова три романа одредити као „кроникални стилски комплекс”. Истражујући морфолошке карактеристике ових романа аутор прецизном анализом показује жељу аутора да различитим приповедачким поступцима створи једну необичну целину.

Микић у огледу посвећеном Андрићевом приповедном венцу *Кућа на осами* отвара једно од основних питања када је реч о класификацији књижевног дела, а то је ком жанру дело припада. Иако је сам писац дело одредио као циклус прича, Микић, поредећи ово дело са другим сличним делима у српској књижевности – *Божји људи* Боре Станковића, *Баишта сљезове боје* Бранка Попића и *Петријин венац* Драгослава Михаиловића, као и ослањајући се на веома обимну теоријску литературу, долази до закључка да је *Кућа на осами* циклус новела, у коме појединачна дела иако „не спадају у сам врх Андрићевих приповедачких остварења, оне показују нешто за укупан утисак о Андрићу као о приповедачу веома важно – реч је о писцу који је умео да користи и оне морфолошке категорије (циклус) које у српској књижевности користе највећи приповедачи” (77). Ипак, свести било који од огледа на само доминантно питање чини се погрешним, јер кроз своје анализе дела аутор расветљава различита значења, стога је важно истаћи да поред одређења жанра књижевног дела, веома је значајно и тумачење које Микић пружа.

У огледу „Морфолошке карактеристике *Баиште сљезове боје*” аутор се морао суочити са највећим изазовом када је реч о традицији тумачења књижевног дела јер је ова књига прича била предмет интересовања многих истраживача. Чини се да је због тога, Микић, више него у својим другим огледима, фокус ставио само на морфолошке аспекте текста. Позвавши се на почетку текста на Богдана Поповића и његову теорију „реда по ред”, аутор је не прихвата буквално, већ користи један њен важан аспект – да кроз стављање фокуса на детаље у књижевном тексту допринесе разумевању

значања целокупног дела. Оваква анализа је открила да се ово дело може узети као „добар пример за то како морфологија приповедног текста има велики значај за саму уметничку вредност” (127) јер је реч о тексту који је морфолошки веома сложен и који је, како аутор истиче, у себи објединио облике усменог приповедања, док је, истовремено, „сачињен као мозаик у коме су веома важну улогу играли и други типови текста” (128). Може се с правом тврдити да је у овом огледу аутор најбоље показао предности које доноси анализа морфолошких елемената дела.

Огледи посвећени стваралаштву Васке Попе и Душана Радовића „Текст иза текста: увод у читање Васка Попе” и „Морфологија песничког текста Душана Радовића” – сам аутор доводи у везу: „ова песма је један доказ за тврдњу да је и у модерној поезији за децу много тога засновано на оним поступцима којима се, примера ради, служи Васко Попа” (210). Анализа морфолошких елемената књижевних дела ових писаца (а Микић са великом преданошћу приступа детаљима обимног Попиног дела) омогућила је да се дође до нових погледа на стваралаштво ових песника:

„модерна књижевност је настала на морфолошким обрасцима који су давно били припремљени и ако је створен основни услов да унутаркњижевну еволуцију видимо као кретање од врло старих слојева ка сфери модерног књижевног израза, само што то кретање не подразумева брисање и нестанак онога што је било основа од које се једино и могло поћи” (Исто).

На овај начин Попа и Радовић бивају изнова откривени као песници „иза чијег текста провирује један други, много старији текст” (192), чиме се испуњава одређена празнина настала у традицији проучавања дела ових песника.

Оглед о делу Љубомира Симића у овој књизи отворио је питање трилогије и уланчавање књижевних дела. Реч је о две трилогије – *Планета Дунав* (*Љуска од јајета, Тачка и Планета Дунав*) и *Потрага за Кондором* (*Видик на две воде, Источнице и Игла и конач*). Главна особина ових трилогија је да су накнадно формиране, што, како аутор истиче, није неуобичајено у традицији српске књижевности: „има важну улогу и у лирској и у епској усменој поезији” (239). Анализа Симовићевих песама, са посебним нагласком на морфолошке елементе, довела је до закључка да „постоје тематске линије које се, из књиге у књигу, провлаче кроз читав опус, које, на овај или онај начин, обезбеђују унутрашњу кохезију песничког света Љубомира Симовића” (238). Минуциозно проучавање Симовићеве поезије Микићев оглед сврстава у незаобилазно штиво за све оне који се баве проучавањем дела овог песника.

Пишући предговор за књигу Матије Бећковића *Поеме: друга књига*, аутор је Бећковићево дело, које је веома присутно, а још увек недовољно протумачено у српској науци о књижевности. Оглед се може поделити на две целине, при чему прву чини анализа досадашњег Бећковићевог дела, померајући притом досадашње границе у тумачењу („новотарство Матије Бећковића се тиче успостављања сасвим специфичног односа између теме и интонације у књижевном тексту” (269)), док други део чини детаљна анализа једанаест поема које доноси нова Бећковићева књига. У свом новом делу, како Микић примећује, песник је напустио магистралну линију модерне књижевности и одлучио да „свој песнички глас, овог пута заодевен у форму поеме, стави у службу ресакрализације света и живота” (318). Да би то успео, песник је морао да свој ослонац потражи у поезији српског романтизма, а у том поступку аутор препознаје пут којим се често ишло у српској књижевности: „корак напред је био условљен повратком у онај духовни хоризонт из кога су потекли неки од најважнијих песничких подухвата, барем када је о српској књижевности реч” (318).

Књига Радивоја Микића *Огледи из књижевне морфологије* несумњиво је допринела српској науци о књижевности у два аспекта – тиме што даје пионирско истраживање у области морфологије књижевног дела, али и прецизним и ваљаним тумачењима књижевних дела које аутор даје. Уколико би се говорило о недостацима овог дела, она би се свакако огледала у томе што, иако је реч о обимној књизи, читалац на крају путовања остаје ускраћен за једно завршно поглавље у коме би аутор сажео сва она сазнања до којих је дошао кроз тумачење одређених књижевних дела. Па ипак, потреба читаоца да се време проведено са овом књиге продужи указује на то да, поред њеног научног значаја, ауторова вештина у обликовању научног текста успева да читаоца привуче себи и на тај начин допринесе афирмацији овог типа проучавања у српској науци о књижевности.



**Милица М. Кецојевић\***

Универзитет у Београду  
Филолошки факултет

### ВОЈСКОВОЋА МИШИЋ

(Милан Алексић, *Критичарска акција Зорана Мишића*,  
Београд: Албатрос плус, 2023, 207 стр.)

На измаку 2023. године, у издању ИП „Албатрос плус”, појавила се монографија *Критичарска акција Зорана Мишића* Милана Алексића, трећа у низу књига у којој је овај аутор за предмет свога интересовања одабрао превасходно књижевног критичара (Богдан Поповић,<sup>1</sup> Љубомир Недић), и, уједно, друга у низу његових књига објављених код истог издавача, у истој библиотеци, у склопу Едиције „Поетика”.<sup>2</sup> Монографија је компонована из шест сегмената, с насловима: „Увод”, „Књижевни критичар”, „Полемичар”, „Антологичар”, „Теоретичар књижевности” и „Закључак”, а већ из наслова постаје јасно да централни сегменти прате сва подручја Мишићевог рада.

У уводном делу, на чијем почетку се налази мото – а у моту се цитирају стихови друге песме из циклуса „Ровињски квартал” Ивана В. Лалића, циклуса који је саставни део збирке *Страсна мера* (1984), и који је Лалић посветио управо Зорану Мишићу, свом дугогодишњем сараднику и пријатељу – Алексић је настојао да пружи основне податке о Мишићу и сажето представи његов опус, којим ће се, како је наговестио, подробије бавити у појединачним поглављима. Притом, Алексић пред себе поставља врло јасан циљ: намера му је да „покаже како је Зоран Мишић

---

\* milica.kecojevic.061732@gmail.com

<sup>1</sup> Милан Алексић, *Богдан Поповић и српска књижевност*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2014.

<sup>2</sup> Милан Алексић, *Књижевнокритичка мисао Љубомира Недића*, Београд: Албатрос плус, 2018.

читавом свом раду на проучавању српске књижевности дао облик једне критичарске акције предводећи је, све време, заиста као војсковођа или *стратег*” (13, курзив аутора).

Други одељак књиге посвећен је Мишићевом деловању на пољу књижевне критике, односно описивању његових књижевнотеоријских ставова на којима је заснивао своје критичке оцене. Прве критичке радове („Мишљења о Андре Жиду”, „*Маргиналије* Миодрага Стајића”, „Поводом *Дневника* Андре Жида”), Мишић је објављивао на страницама „Српског књижевног гласника”, радове чију можда највећу вредност Алексић препознаје у чињеници да је Мишић још тада, као веома млад (поч. 40-их), дефинисао природу књижевности и функцију коју би она требало да има. Наиме, свестан промена које су у књижевности тридесетих година наступиле (идеологизација српског надреализма), метафорички их називајући „таласом варварства, који прети да угуши ретке и драгоцене биљке и плодове уметности” (16), Мишић заступа став по коме у средишту књижевности треба да се налази дело као аутономна *естетска* творевина; другачије казано, књижевност треба да буде ослобођена тзв. спољашњих, политичко-идеолошких утицаја. А да од противљења начелу утилитарности неће одустати ни доцније, ни у прилици у којој буде полемисао са Марком Ристићем, или, још важније, када буде трпео последице сукоба који се међу њима двојицом, поводом појма традиције, на страницама НИИ-а, 1961. године, зачео, најбоље сведочанство пружа податак да се Мишић, без имало оклевања, усудио да објави оглед „Три млада песника” („Књижевност”, 1968), о Милошу Црњанском, Растку Петровићу и Милану Дединцу. Зато Алексић коначно и одбацује тврдњу Предрага Палавестре, да је Мишић „у данима културног и историјског прелома спремно изменио и прилагодио своја критичка схватања” (15), постајући „присталица нове правоверности” (16), пошто ова тврдња, једноставно, није тачна (в. и 196).

А када је о Мишићевом ангажовању после Другог светског рата реч (објављивао разнородне чланке у свим релевантним часописима и листовима онога доба, чак, супротно очекивањима, на дневнополитичке теме; био у уредништвима „Младости”, „Књижевних новина” и „Филма”, издавачких кућа Ново поколење и Нолит...), Милан Алексић, с пуно права, нагласак ставља на два огледа, која су, уосталом, и *прославила* Мишића као критичара. Први, „Поезија Васка Попе”, посвећен збирци *Кора* (1953), штампан у јунском броју часописа „Књижевност” (исте године, у измењеном облику, оглед ће се наћи међу корицама књиге *Реч и време*, под насловом „Поезија опседнутих ведрина”). Други, посвећен збиркама Миодрага Павловића: *87 песама* (1952) и *Стуб сећања* (1953).



Алексић најпре истиче Мишићеве заслуге (в. и оглед „О смислу и бесмислу, о лирици ’меког и нежног штимунга’, о једној чежњи и једном заносу на свим језицима света”, 1952) за отклањање примедби које су Попиној поезији биле оштро упућиване (Милан Богдановић, пре свих), а примедбе су се могле, у основи, свести на две: (не)разумевање херметичности његових песничких текстова и сагледавање природе његових поетских слика („поезија ’бесмисла’, надреалистичког ’бунцања’”, поезија која „’ништа не значи’”<sup>3</sup>). Мишић је минуциозном анализом Попиних песама доказао да је удео ирационалног у његовој поезији незнатан; да је, у компарацији са постулатима надреалистичке поетике, херметичност његове поезије сасвим другачије провенијенције, односно да херметичност, како закључује Алексић, прелазећи на Мишићеву терминологију, почива на „*елиптичности израза, разгранатости асоцијација, кондензованости и апстрактности поетских слика*” (40, курзив аутора), то јест на својствима „*модерне поетске фактуре*” (40).

Врло слично, у огледу „Сунчева светлост на стубу сећања” („Нова мисао”, 1953), Мишић се усредредио на Павловићев особени песнички поступак; на формални, и тематско-садржински аспект његовог певања. И док је за Попин поступак утврдио како „*осцилира између класицистичког идеала складности, пропорција и сажетости*” и „*живописног, сензуалистичког, готово барокног укуса*” (41, курзив аутора), код Павловића је, сматра, обрада адекватна модерном садржају. Као што је у Попином стваралаштву осветлио уплив митско-фолклорних елемената, заоденутих у нову, модерну форму, тако код Миодрага Павловића детектује утицај техника пониклих у окриљу ликовне уметности („*разлагање форме на основне елементе*”, 42, курзив аутора).

Претежни део наредне целине – „Полемичар”, која стоји у дослуху са претходном („Књижевни критичар”), заузима чувена расправа чији су протагонисти били Зоран Мишић и Марко Ристић. Макар на први поглед, повод расправе је био Мишићев оглед „Растко Петровић” („Дело”, новембра 1961), односно Ристићев чланак „Зависи и не зависи” (НИН, крајем новембра 1961), те Мишићев чланак „Шта је то косовско опредељење (Одговор на једно питање Марка Ристића)” (НИН, почетком децембра 1961). Кажемо на први поглед пошто је полемика заправо била утемељена на околности да су обојица критичара заговарала сасвим различита, чак дијаметрално супротна становишта. Залажући се за аутономију (проучавања) књижевности, Мишић се успротивио Ристићевој спремности да идеоло-

<sup>3</sup> Нав. према: Зоран Мишић, „Поезија опседнутих ведрина”, *Критика песничког искуства*, Београд: СКЗ, 1976, стр. 70.

гији потчини сопствено разумевање књижевности, а то разумевање је био и пресудни разлог да у есеју „Три мртва песника” (Рад ЈАЗУ, 1954), уз, у том моменту уистину мртве, Пола Елијара и Растка Петровића, прогласи мртвим и Милоша Црњанског због његових политичких уверења. Даље, постављајући поезију Растка Петровића на високо место на вредносној лествици, поезију која је у другој деценији XX stoleћа почела да се издваја на мапи модерног европског песничког развитка, Зоран Мишић је истакао две њене кључне карактеристике: „*примитивну наивност*” и „*митску свест*” (82, курзив аутора). Ове карактеристике, веровао је Мишић, директна су последица Петровићевог ослањања на националну културну баштину и косовски мит. Помињући Косово, по сведочењу сувременика, на која се Алексић и позива, Зоран Мишић је убрзо био „збрисан” са критичарске сцене, срећом, успео је да се одржи и управи свој поглед ка есејистици и општим, теоријским питањима.

А да је Зоран Мишић, различитим поводима, трпео притиске, доказује и његова *Антологија српске поезије* (Матица српска, 1956). Осим ње, Мишић је саставио још *Антологију српске књижевне критике* (Нолит, 1958), временски одређену распоном од Вука Караџића до Ђорђа Јовановића и Марка Ристића (Други светски рат), затим две антологије објављене исте, 1959. године, на француском језику, *Anthologie de la poésie yougoslave contemporaine* (превео је под насловом *Антологија савремене југословенске поезије*) и *Anthologie de la prose yougoslave contemporaine*, настале за потребе представљања савремене југословенске књижевности иностраној публици, те, обратно, *Антологију француске фантастике* (Нолит, 1968), насталу за потребе приближавања француске фантастике домаћим читаоцима.

И док махом анализира само ставове изнете у предговорима наведених антологија, којима се увек може упутити низ замерки, што Алексић, с осећањем за меру, и чини, аутор монографије највише пажње поклања *Антологији српске поезије*, која је, уз *Антологију новије српске лирике* (Матица хрватска, 1911) Богдана Поповића и *Антологију српског песништва* (СКЗ, 1964) Миодрага Павловића, можда једна од три најрелевантније антологије поезије у XX веку. Будући да се З. Мишић, у своме предговору, све време ограђивао од Б. Поповића, Алексић је пожелео да утврди евентуалне сличности, али и разлике међу концепцијама њихових књига, као и основним поставкама.<sup>4</sup> Наиме, познато је да је Поповић начинио

<sup>4</sup> Уз остало, Алексић подсећа да је Мишићева антологија доживела четири издања (1956, 1963, 1967. и постхумно, 1983), и та издања се међу собом не разликују, а Поповићева антологија је доживела више од двадесет издања и претрпела бројне измене током, рецимо,

избор из *новије* српске лирике, повлачећи линију од Бранка Радичевића и Јована Илића до 1910. године, те извршио поделу на *три доба*, при чему број песама у њима варира (Уводна песма; Прво доба, после 1840 – 48 песама; Друго доба, после 1880 – 82 песме; Треће доба, после 1900 – 37 песама; Завршна песма; дакле, укупно 169 песама и 26 песника), и, важније, распоред песама у оквиру њих је *слободан*. На другој страни, тежећи што је могуће већој објективности, Мишић се руководио хронолошким начелом, распоређујући текстове тридесет и тројице песника *in continuo*, почев од П. П. Његоша (око 1840, романтизам) па све до послератних модерниста, његових савременика, Васка Попе и Миодрага Павловића (середина XX века). За разлику од Богдана Поповића који је сматрао да антологије треба да пруже „добро песништво”, јер, уосталом, „и нема добрих песника, но само добрих песама”,<sup>5</sup> Мишић је направио избор *најбољих песника*, међутим, од самих почетака, проучаваоци попут Драгана М. Јеремића и Бошка Новаковића истицали су да се он, у ствари, не разликује од антологичара Поповића, односно, не само да није *доследан* него је и *противуречан* приликом спровођења властите замисли (120). А кад су у питању критеријуми за одабир, Алексић је тачно запазио да Мишић није у своју књигу уносио песме које воли, нити песме које су, у формалном смислу, савршене („целе лепе”), напротив: уносио је песме које су „оригиналне у стваралачком и еволутивном смислу” (127); песме које он лично *цени* (антологија „*за друге*”, 114, курзив аутора), и напослетку али не мање важно, песме који су биле покретачи далекосежних промена и имале утицаја на путању којом се одвијао развој српског песништва.

Дакле, како Алексић уочава, за разлику од Поповића, Мишић је на композиционо истурено место поставио Његоша, „више као круну ’једне епохе усменог епског стваралаштва’ него зачетника нове епохе” (129). Још необичнијом му се чини Мишићева одлука да у свој избор уврсти Стерију, премда класицисту, и смести га између Његоша и Радичевића, нарушавајући поредак стилских формација, док је Поповић изоставио и Стерију и Његоша. Вероватно најупадљивије разлике међу двема антологијама представља однос њихових састављача према Лази Костићу, Јовану Дучићу, В. П. Дису и, рецимо, Милану Ђурчину. Мишић Лазу Костића види као „*зачетника модерне српске поезије*” (134, курзив аутора), због

сто година (в. Jovan Delić, „Uvod: sto godina života jedne žive antologije”, *Treći program*, br. 153, (zima) 2012, стр. 9–15).

<sup>5</sup> Богдан Поповић, „Предговор *Антологији новије српске лирике*”, *Критички радови Богдана Поповића, Српска књижевна критика*, књ. 8, прир. Др Фрањо Грчевић, Нови Сад: Матица српска, Београд: ИКУМ, 1977, стр. 302.

чега Поповићевом избору („Спомен на Руварца” и два одломка из драме „Максим Црнојевић”) придружује пет песама (укупно 8). Ако је Дучић за Поповића био водећи песник епохе (33 песме), Мишић уврштава у антологију само пет Дучићевих песама, из симболистичке фазе.<sup>6</sup> Насупрот Поповићу, који је прећутао Дисово песништво, З. Мишић у Петковићу препознаје категорију „великог песника-визионара” (137, курзив аутора), и афирмише музикалност као највећи квалитет његових песничких текстова.<sup>7</sup> Опет, у поређењу са *Антологијом новије српске лирике*, у којој је Ђурчин први песник Трећег доба и представљен са осам песама, Мишић не доноси ниједну песму овог протоавангардисте. Оно што Алексић одмах осећа јесте Мишићева потреба да са дистанце и из другачије искуствене позиције, превреднује или, сасвим ретко, у критичким минијатурама, заслужене оцене потврди, и, на крају, песника додатно учврсти на месту које му је на вредносној скали одређено.

У поглављу „Теоретичар књижевности”, које је у чврстој вези са одељцима „Књижевни критичар” и „Полемичар”, Алексић полази од става да Зоран Мишић припада групи проучавалаца који су од самих почетака па да краја свога ангажовања били окренути искључиво поезији. Овом запажању додаје да је Мишић често разматрао однос између поезије и уметности („Музика и поезија”, „Театар и поезија”) или пак поезије и науке („Наука и поезија”). Штавише, бавећи се песништвом, покретао је четири крупна књижевнотеоријска питања: питање стваралачког чина („Певање и мишљење”, „Међу јавом и међ сном”), питање језичке материје од које су изграђени песнички текстови („Језик и поезија”), питање модерности и питање односа поезије према традицији („Поезија и традиција”, „Подвиг једног живота и писања”, „Савременост и традиција”, „Растко Петровић”, „Шта је то косовско опредељење”, „Уметност и традиција” и многи др.). Интересантно је приметити да потоњи корпус огледа, који је уједно и најобимнији, најбоље илуструје Алексићеву тезу да је Мишић добро познавао Т. С. Елиота, нарочито његов есеј „Традиција и индивидуални таленат” (1919).

Из скупине огледа које Алексић представља, издвајамо „Певање и мишљење” („Нова мисао”, 1953), баш зато што Мишић у њему, указујући на природу сукоба тзв. традиционалиста и модерниста, испитује однос *емоционалног и интелектуалног* у процесу стварања, на једној, и, на другој

<sup>6</sup> „Јабланови”, „Сат”, „Сунцокрети”, „Непријатељ” и „Чекање” (нав. према: Зоран Мишић, *Антологија српске поезије*, Нови Сад: Матица српска, 1956, стр. 109–114).

<sup>7</sup> „Тамница”, „Нирвана”, „Са заклопљеним очима”, „Можда спава”, „Недовршене речи, VII”, „Међу својима” и „Недовршене песме, I, IV” (нав. према: *Исто*, стр. 147–161).

страни, потцртава разлику између емоционалног и *ирационалног*, двеју категорија које се, по његовом суду, безразложно поистовећују. Идући за заговорником програмског реализма Светозаром Марковићем, Мишић вели да спој *певања* и *мишљења*, до кога је њему очигледно било стало, најчешће изостаје, и то не једино у виду рефлексивне поезије него и у виду изостанка „*интелектуалних преокупација у ширем смислу*” (175, курзив аутора). Илустрације ради, поводом Ракићевих песама „У квргама” и „На Газиместану”, З. Мишић вели да су оне изузетно успеле мисаоне и, истовремено, његове „најемотивније” песме, а важи и обрнуто: оне Ракићеве песме у којима је „мисао банална”, као на пример „Са три свирача у црноме плашту”, „баналне су и својим осећањем” (44).

Дакле, захваљујући темељно спроведеном истраживању, заснованом на пажљивом читању, разматрању радова посвећених Зорану Мишићу и аргументованој анализи, Милан Алексић је лепо показао да је овај проучавалац, гледано из критичко-теоријске перспективе, одиграо веома значајну, штавише, *прекретничку* улогу. Иако је осветљавао његову позицију у размерама српске науке о књижевности и културе друге половине минулог столећа, Алексић је увек имао на уму Мишићеву сродност са претходницима, Љубомиром Недићем и његовим учеником Богданом Поповићем. Свакако, обојици га приближава отклон од прагматичког схватања функције књижевности и узимање естетичког мерила као јединог релевантног критеријума за процењивање вредности књижевних остварења. Са Недићем, тачка додир је оличена и у успостављању властитог књижевнотеоријског система и склоности ка полемикама, а са Поповићем га повезује антологичарски рад. Најзад, можда је баш *Комедијант Случај* удесио да Мишићеви први критички радови светлост дана угледају у часопису чији је уредник и један од оснивача Б. Поповић био.



Душица М. Мињовић\*  
Основна школа „Младост”  
Нови Београд

НОВА ОСМИШЉАВАЊА РАЗВОЈА УЧЕНИЧКИХ  
ВЕШТИНА У НАСТАВИ КЊИЖЕВНОСТИ  
(Марија Запутил, Јасмина Станковић, *Књижевност  
кроз тестове за пети и шести разред основне школе,*  
Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије,  
2023, 238 стр.)

Друштво за српски језик и књижевност Србије 2022. године објавило је књигу *Књижевност кроз тестове (за седми и осми разред основне школе)* ауторки проф. др Зоне Мркаљ и мср Марије Запутил. Желећи да остане верно традицији неговања проучавања књижевности од најранијих узраста ученика, Друштво за српски језик и књижевност Србије 2023. године објавило је под истим насловом књигу ауторки, поново мср Марије Запутил и мср Јасмине Станковић која није била део ауторског тима у стварању претходне збирке, са намером да се пажња посвети ученицима петог и шестог разреда. Иако би ова друга збирка хронолошки и према програмима учења требало да претходи првој, она је ипак светлост дана угледала након што су се пред наставницима нашли задаци намењени ученицима седмог и осмог разреда. Можда би било утемељено уверење да је прва збирка којој је циљ да да могућност испитивања постигнућа ученика седмог и осмог разреда у области књижевности уствари била плод сад већ више него десетогодишњег искуства састављања тестова за *Књижевну олимпијаду*. Ако у том кључу посматрамо књигу *Књижевност кроз тестове (за пети и шести разред основне школе)* ауторки Марије

---

\* dunja321@gmail.com

Запутил и Јасмине Станковић, онда не би било нескромно рећи да је ова збирка извесно и одраз храбрости да се на један минуциозан и за ово време не баш лако изводљив начин испитају ученичке могућности у петом и шестом разреду а на типовима задатака које нам ауторке нуде. Узрасни период ученика који су у фокусу састављача тестова изузетно је осетљив јер се ученицима, посебно петог разреда, у другом циклусу образовања нуди нови приступ у настави књижевности који је за њих и у много бољим временима умео да буде бремени. Данашњи подухвати увођења ученика у читалачку културу за наставнике су више него изазован посао и у том смислу ауторкама Марији Запутил и Јасмини Станковић треба упутити најпохвалније оцене због способности да сабере како тренутак у коме се настава књижевности реализује, тако и мисаона усмерења ученика.

У уводној речи ауторке су дефинисале структуру књиге коју су осмислиле у складу са циљевима које су збирком хтеле да постигну. Како саме ауторке истичу, ученици петог и шестог разреда немају прилику да учествују на такмичењу *Књижевна олимпијада*, а у тестовима за наведено такмичење за ученике седмог и осмог разреда појављују се задаци који подразумевају познавање градива петог и шестог разреда. Из наведених разлога оваква збирка свакако је добродошла ученицима у циљу обнављања градива из пређашњих разреда. Ова збирка такође има за циљ да ученицима петог и шестог разреда послужи као додатни извор за обнављање, утврђивање и систематизацију стечених знања из садржаја програма наставе и учења из књижевности. 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, 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 пети и посебно за шести разред. У њеној структури може се уочити и степен интерактивности и наставника, и ученика и задатака. Овом збирком омогућено је да се исте литерарне појаве сагледају на различите начине у контекстуалном смислу. У тестовима који ову збирку чине своје место су нашли како текстови из обавезног, тако и текстови из изборног корпуса који се нуде према програмима наставе и учења из књижевности.



Збирка задатака *Књижевност кроз тестове (за пети и шести разред основне школе)* ауторки Марије Запутил и Јасмине Станковић на најбољи могући начин кореспондира са својом претходницом намењеном ученицима седмог и осмог разреда. У методолошком смислу рађена је по истим принципима, што и ученицима и наставницима омогућава континуитет у раду који обезбеђује сталну повезаност са наставним садржајима на најбољи начин. Као и претходна, и ова збирка је у односу на многе до сада виђене збирке у методичком и за наставу практичном смислу отишла више корака напред.

Област Вештине читања са разумевањем прочитаног у процесу реализације наставе српског језика и књижевност из генерације у генерацију ученика који долазе све је изазовнија како за саме ученике тако и за наставнике. За наставнике можда још и више јер се често налазе пред некад нерешивим питањем коју стратегију читања применити и како ученике мотивисати да своју пажњу на прави начин усмере ка тексту. У збирци задатака Марије Запутил и Јасмине Станковић уочава се оно што би могла бити добра препорука за конципирања будућих садржаја програма наставе и учења из књижевности. Ауторке су, конципирајући задатке, изабрале репрезентативне примере како из народне, тако и из ауторске књижевности, на којима се могу остварити исходи учења, при чему би се таквим избором обезбедило трајније знање код ученика, што значи на мањем броју текстова остваривати задате исходе које би ученици касније могли да примењују у самосталним читањима.

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. Овде нарочито треба истаћи да је број дела одређених садржајима програма наставе и учења из књижевности замашан, нарочито за ученике петог и шестог разреда, чиме се, чини се, више добија на квантитету, него на квалитету, а развијање способности логичког повезивања губи примат над мнемотехничким стратегијама којима ученици прибегавају. Ова констатација није замерка концепцији збирке која је предмет овог текста, већ сугестија будућим састављачима програма проучвања књижевности у школама.

Књижевна терминологија којом ученици баратају, према концепцији збирке, испитује се у области „Књижевни термини”. Ово поглавље у збирци садржи изузетно прецизна и концизна питања која потврђују

да је прави пут проучавања у настави књижевности сужавање обима текстова као репрезентативних узорака на којима ће ученици уочавати књижевнотеоријске појмове.

Област „Мотиви, теме, песничке слике” надовезује се на област вештине читања у том смислу да се од ученика очекује да поседује вештину разумевања прочитаног. У овом поглављу ученицима се даје задатак да конкретизују и примене стечена знања у сусрету са суштинском природом књижевног дела, уз могућност компаративног проучавања књижевних дела која су тематски и мотивски повезана.

У поглављу „Облици казивања у књижевном делу” у овој збирци захтеви су прецизни и недвосмислени и односе се не само на облике казивања, већ и на конкретне захтеве из ове области путем којих ученици добијају могућност да провере своје знање на репрезентативним примерима. Овакав тип задатака даје могућност ученицима да кроз велики број примера интегришу своја стечена знања која могу да примене на било ком задатом тексту у проучавању књижевног дела у каснијим фазама школовања.

Област „Јунак, лирски субјекат, карактеризација ликова” подразумева знања из области вештине читања и познавање књижевних дела и њихових аутора. Да би се за све ове области ученик ваљано оспособио, очекује се изванредан ангажман и наставника и ученика у смислу стварања могућности за тумачење књижевног дела са више аспеката, а то опет тражи, пре свега од наставника, осмишљавање стратегије за развијање читалачких навика код ученика.

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, ауторке нас опет враћају на почетак, а тај почетак је потреба да се ученици приволе читању, и то оном пажљивом, концентрисаном и са разумевањем што, сложићемо се, данас није задатак који је лако створити. 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, могли 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 Запутил и Станковић 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 се, према концепту збирке, испитују 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 пети и шести разред основне школе)* ауторки Марије Запутил и Јасмине Станковић велика је, као и њена претходница, драгоценост како за ученике, тако и за наставнике који у основним школама предају књижевност. Треба истаћи да се у овој збирци осећа вешта рука и промишљање особе која наставнички позив обавља у учионици, са ученицима којима намењује задатке. Овај низ задатака јесте продукт зрелог и темељног сагледавања ученичких могућности, о чему сведоче примери које ауторке бирају као предмет испитивања како способности тако и могућности ученика и њихових постигнућа. Својим садржајем испунила је стандарде квалитета јер је усклађена са програмом наставе и учења предмета Српски језик и књижевност, али су ауторке успеле да успоставе однос мере и према самом програму, бирајући за предмет проучавања књижевности у различитим формама задатака оне текстове који треба да служе као репрезентативни са реализацију исхода наставе и учења. 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 ученик може да прати сопствени напредак у учењу, ауторке су концепцијом задатака у свим тематским областима ученика упутиле у праћење сопствених постигнућа.

Са становишта показатеља ваљаности наставног средства треба истаћи да збирка *Књижевност и језик кроз тестове (за пети и шести 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, а који су сврсисходни. Чини се да ауторкама није био циљ да се расплину у мноштву текстова који ће бити испитивани, већ да на конкретним, репрезентативним, за ученике „памтљивим” примерима, испитају и покажу све оно што је у проучавању књижевности у настави важно, а што се потврђује у исходима који у што већој мери треба да буду остварени.

Збирка задатака *Књижевност и језик кроз тестова (за пети и шести разред)*, иако следи ону којој је требало да буде претходница, јесте уствари не добар, него одличан путоказ како у настави књижевности треба рационализовати програме наставе и учења, како усмерити исходе и како у настави књижевности ученика научити најбољем на начин који ће обезбеђивати трајна знања. Ово питање посебно је актуелно у тренутку нових реформи програма наставе и учења књижевности, па би збирка задатака *Књижевност и језик кроз тестова (за пети и шести разред)* ауторки Марије Запутил и Јасмине Станковић могла бити пример једног од бољих путоказа како и шта даље у настави књижевности у основним школама, како на необременен начин конципирати програме наставе и учења који од наставника неће изискивати стална осмишљавања како ученике приволети читању, а да за ученике наставе књижевности не буде баласт, већ путоказ за сва даља проучавања књижевности и за свако даље примењивање наученог у свакодневном животу.

## Књижевни излог



**Валентина У. Тасић\***

Универзитет у Београду  
Филолошки факултет

### КЊИЖЕВНИ ИЗЛОГ 2023.

Библиографија стручних ауторских монографија и приређених издања запослених на Катедри за српску књижевност са јужнословенским књижевностима за 2023. годину

#### **АЛЕКСИЋ, Милан**

Деца и друге приповетке / Иво Андрић ; избор, предговор, напомене Милан Алексић. – Београд : Српска књижевна задруга, 2023 (Бор : Терција). – 241 стр. ; 21 см. – Српска књижевност за децу (Српска књижевна задруга). – Антологијски избор. – Тираж 500. – Андрићеве приповетке о деци и детињству стр. 7–25. – Напомене о издању: стр. 229–230. – Мање познате речи: стр. 233–237. – Белешка о писцу: стр. 239–240. – Библиографија приповедака за децу [И. Андрић] : (избор): стр. 231–232.

УДК 821.163.41-93-32

УДК 821.163.41-93.09 Andrić I.

ISBN 978-86-379-1541-6 (картон)

Критичарска акција Зорана Мишића / Милан Алексић. – Београд : Албатрос плус, 2023 (Београд : Бубањ штампа). – 207 стр. ; 20 см. – Тираж 500. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија: стр. 201–207. – (Едиција Поетика)

УДК 821.163.41-95.09 Mišić Z.

ISBN 978-86-6081-398-7 (брош.)

---

\* tasictina@gmail.com

**БОЈОВИЋ, Злата**

Књижевни историчар и критичар Светислав Вуловић 1847–1898 : зборник радова са округлог стола одржаног 29. јуна 2022. године / уредник Злата Бојовић. – Београд: САНУ, 2023 (Београд : Службени гласник). – 125 стр. ; 24 см. – Научни скупови / Српска академија наука и уметности ; књ. 219. Одељење језика и књижевности ; књ. 37. = Literary historian and critic Svetislav Vulovic 1847–1898. – На спор. насл. стр.: Literary historian and critic Svetislav Vulovic 1847–1898. – Тираж 300. – стр. 7–8: Светислав Вуловић у Академији / Злата Бојовић. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија уз поједине радове. – Резиме на енгл. језику уз сваки рад.

УДК 82.09 Вуловић С.(082)

ISBN 978-86-7025-983-6 (брош.)

Српски књижевници и српско позориште од Првог светског рата до краја XX века : зборник радова са округлог стола одржаног 3. октобра 2022. године / уредник Злата Бојовић. – Београд: САНУ, 2023 (Београд : Службени гласник). – 194 стр. : илустр.; 24 см. – Научни скупови / Српска академија наука и уметности ; књ. 223. Одељење језика и књижевности ; књ. 38. = Serbian writers and Serbian theatre from the First World War to the end of the 20<sup>th</sup> century. – На спор.насл.стр.: Serbian writers and Serbian theatre from the First World War to the end of the 20<sup>th</sup> century. – Тираж 300. – стр. 7–9: Уводна реч / Злата Бојовић. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија уз сваки рад. – Резиме на енгл.језику уз сваки рад.

УДК 821.163.41(497.11):929(082)

УДК 792(497.11)“1914/2000”(082)

ISBN 978-86-7025-997-3 (брош.)

**БРАЈОВИЋ, Тихомир**

Опклада с временом : критичке минијатуре с размеђа столећа / Тихомир Брајовић. – Вршац : Књижевна општина Вршац, 2023 (Ниш : Наис-принт). – 188 стр. ; 19 см. – Библиотека Несаница. – Тираж 150. – Напомене и објашњења у белешкама уз текст. – На корицама белешка о аутору и делу с ауторовом сликом.

УДК 82.09

ISBN 978-86-7497-336-3 (брош.)



**ВРАНЕШ, Бранко**

Клесан камен : беседе, огледи, есеји, портрети. 2 / Миро Вуксановић ; приредили Бранко Вранеш, Мина Ђурић. – Нови Сад : Архив Војводине, 2023 (Нови Сад : Сајнос). – 366 стр. ; 21 см. – Сабрана дела Мира Вуксановића : друго коло у 11 томова ; коло 2, том 14. – Тираж 600. – Напомене издавача: стр. 365–366. – Напомене и библиографске референце уз текст.

УДК 821.163.41-82

ISBN 978-86-6178-025-7 (картон)

Клесан камен : беседе, огледи, есеји, портрети. 3 / Миро Вуксановић ; приредили Мина Ђурић, Бранко Вранеш. – Нови Сад : Архив Војводине, 2023 (Нови Сад . Сајнос). – 339 стр. ; 21 см. – Сабрана дела Мира Вуксановића : друго коло у 11 томова ; коло 2, том. 15. – Тираж 600. – Напомене издавача: стр. 337–338. – Напомене и библиографске референце уз текст.

УДК 821.163.41-82

ISBN 978-86-6178-026-4 (картон)

Клесан камен : беседе, огледи, есеји, портрети. 6 / Миро Вуксановић ; приредио Бранко Вранеш. – Нови Сад : Архив Војводине, 2023 (Нови Сад. Сајнос). – 266 стр. ; 21 см. – Сабрана дела Мира Вуксановића : друго коло у 11 томова ; коло 2, том. 18. – Тираж 600. – Напомене издавача: стр. 265–266.

УДК 821.163.41-82

ISBN 978-86-6178-029-5 (картон)

Клесан камен : беседе, огледи, есеји, портрети. 8 / Миро Вуксановић ; приредио Бранко Вранеш. – Нови Сад : Архив Војводине, 2023 (Нови Сад . Сајнос). – 462 стр. ; 21 см. – Сабрана дела Мира Вуксановића : друго коло у 11 томова ; коло 2, том. 20. – Тираж 600. – Белешка о писцу: стр. 457–460. – Напомене издавача: стр. 461–462. – Стр. 325–453: Селективна библиографија [Мира Вуксановића] / припремила Слађана Субашић.

УДК 821.163.41-82

012 Vuksanović M.

ISBN 978-86-6178-031-8 (картон)

Критичари у дијалогу : Р. Константиновић, Н. Петковић, А. Јерков о српској поезији 20. века / Бранко Вранеш. – Београд : Савез славистичких друштава Србије, 2023 (Београд : Чигоја штампа). – 247 стр. ; 20 см. – Едиција Славистички списи / Савез славистичких друштава Србије, Београд. – Тираж 100. – Белешка о књизи: стр. 245. – Белешка о аутору: стр.

247. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија: стр. 221–237. – Регистар.

УДК 821.163.41.09”19”

УДК 801.73:82

ISBN 978-86-81622-11-7 (брош.)

### **ДЕЛИЋ, Јован**

Милутин Бојић пјесник модерне и вјесник авангарде : о поезији и поетици Милутина Бојића / Јован Делић. – Београд : „Штампар Макарије”, 2023 (Подгорица : Ободско слово). – 375 стр. ; 21 см. – Тираж 500. – Биљешка о писцу: стр. 373–375. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија: стр. 363–369. – Регистар.

УДК 821.163.41.09-1 Бојић М.

ISBN 978-86-6311-421-0 (картон)

Путовања Будимира Дубака : зборник радова о песништву Будимира Дубака / [уредник Јован Делић]. – 1. изд. – Нови Сад : Фондација Групе север ; Плужине : Центар за културу, 2023 (Нови Сад : Artprint). – 152 стр. : слика Б. Дубака ; 22 см. – Едиција Зборници / Фондација Групе север, Нови Сад. – Слика Б. Дубака на корицама. – На насл.стр. година издавања: 2022. – Текст штампан двостубачно. – Стр. 7–9: Вјечни дијалог с богом, даноноћни рат са сатаном / Јован Делић. – Белешке о писцу [тј. Б. Дубаку]: стр. 151–152. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија уз поједине радове. – Стр. 137–149: Селективна библиографија Будимира Дубака / саставила Гордана Ђилас.

УДК 821.163.41-14.09 Dubak B.(082.2)

ISBN 978-86-80980-40-9 (брош.)

Сажета поетика сажимања : ка поетици Данила Киша III : тенденције и доминанте у прози Данила Киша / Јован Делић. – Београд : Архипелаг, 2023 (Ваљево : Топаловић). – 127 стр. ; 21 см. – Библиотека Знакови / Архипелаг. – Тираж 500. – О писцу: стр. 123–126.

УДК 821.163.41.09 Киш Д.

ISBN 978-86-523-0394-6 (картон)

**ЂУРИЋ, Мина**

Клесан камен : беседе, огледи, есеји, портрети. 2 / Миро Вуксановић ; приредили Бранко Вранеш, Мина Ђурић. – Нови Сад : Архив Војводине, 2023 (Нови Сад : Сајнос). – 366 стр. ; 21 см. – Сабрана дела Мира Вуксановића : друго коло у 11 томова ; коло 2, том 14. – Тираж 600. – Напомене издавача: стр. 365–366. – Напомене и библиографске референце уз текст.

УДК 821.163.41-82

ISBN 978-86-6178-025-7 (картон)

Клесан камен : беседе, огледи, есеји, портрети. 3 / Миро Вуксановић ; приредили Мина Ђурић, Бранко Вранеш. – Нови Сад : Архив Војводине, 2023 (Нови Сад : Сајнос). – 339 стр. ; 21 см. – Сабрана дела Мира Вуксановића : друго коло у 11 томова ; коло 2, том 15. – Тираж 600. – Напомене издавача: стр. 337–338. – Напомене и библиографске референце уз текст.

УДК 821.163.41-82

ISBN 978-86-6178-026-4 (картон)

Клесан камен : беседе, огледи, есеји, портрети. 4 / Миро Вуксановић ; приредила Мина Ђурић. – Нови Сад : Архив Војводине, 2023 (Нови Сад : Сајнос). – 464 стр. ; 21 см. – Сабрана дела Мира Вуксановића : друго коло у 11 томова ; коло 2, том 16. – Тираж 600. – Напомене издавача: стр. 463–464. – Напомене и библиографске референце уз текст.

УДК 821.163.41-82

ISBN 978-86-6178-027-1 (картон)

Клесан камен : беседе, огледи, есеји, портрети. 7 / Миро Вуксановић ; приредила Мина Ђурић. – Нови Сад : Архив Војводине, 2023 (Нови Сад : Сајнос). – 338 стр. ; 21 см. – Сабрана дела Мира Вуксановића : друго коло у 11 томова ; коло 2, том 19. – Тираж 600. – Напомене издавача: стр. 337–338. – Напомене и библиографске референце уз текст.

УДК 821.163.41-82

ISBN 978-86-6178-030-1 (картон)

Речи-расковници : Пољска у српској књижевности 20. века / [аутори Мина Ђурић, Далибор Соколовић]. – Београд : Амбасада Републике Пољске, 2023 (Београд : Чигоја штампа). – 63 стр. : илустр. ; 20 см. – Подаци о ауторима преузети из колофона. – Тираж 100. – Стр. 5: Предговор / Рафал Перл. – Библиографија: стр. 59–63.

УДК 821.162.1.09”19”

ISBN 978-86-906058-0-4 (картон)

У сну никад није досадно : кратке приче / Михајло Пантић = Во сне никогда не скучно : коротике расказы / Михайло Патнич = Im traum ist es niemals langweilig : kurzgeschichten / Mihajlo Pantić ; [уредници Мина Ђурић, Бошко Сувајџић]. – Београд : Филолошки факултет, Међународни славистички центар, 2023 (Београд : Чигоја штампа). – 199 стр. ; 21 см. – Едиција Превод као огледало контакта језика и култура / Филолошки факултет, Међународни славистички центар, Београд. – Упоредо срп. текст и рус. и нем. превод. – Тираж 200. – Стр. 9–19: Од хронике себе у безименом граду до искупљујуће свакодневне приче / Гојко Божовић. – О писцу: стр. 71.

УДК 821.163.41-32

821.163.41.09 Пантић М.

ISBN 978-86-6153-735-6 (брош.)

### **ИВАНИЋ, Душан**

Његош и Љубиша : историјскопоетичке студије / Душан Иванић. – Подгорица : Матица српска – Друштво чланова у Црној Гори, 2023 (Никшић : Артграфика). – 148 стр. ; 21 см. – Одјељење за српски језик и књижевност. – Тираж 500. – Уводна напомена: стр. 7–8. – Подаци о аутору: стр. 147–148. – Напомене уз текст. – Библиографија уз свако поглавље. – Регистар.

УДК 821.163.4.09

ISBN 978-9940-84-010-5 (картон)

Српска приповетка Доситејевог доба / приредио и изабрао Душан Иванић. – Београд : Задужбина „Доситеј Обрадовић”, 2023 (Београд : Чигоја штампа). – 347 стр. ; 24 см. – Библиотека Посебна издања / Задужбина „Доситеј Обрадовић”, Београд ; књ. 4. – Тираж 200. – Стр. 9–23: Приповетке Доситејевог доба / Душан Иванић. – Аутори и извори текстова: стр. 331–341. – Рјечник мање познатих ријечи: стр. 343–347.

УДК 821.163.41-32(082.2)

УДК 821.163.41.09-32”17/18”

ISBN 978-86-87583-41-2 (брош.)

### **ЈЕРКОВ, Александар**

Istina (srpske) književnosti : metasholia / Aleksandar Jerkov. – Београд : Albatros plus, 2023 (Београд : Skrpita internacional). – 438 стр. ; 21 см. –

Knjiga (pre) knjige / [Albatros plus, Beograd]. – Tiraž 500. – Na presavijenom delu kor.lista beleška o autoru.

УДК 82.01

УДК 82:1

УДК 821.163.41.09 (broš.)

### **КОРУНОВИЋ, Горан**

Isušena kaljuža / Janko Polić Kamov ; priredio Goran Korunović ; [pogovor Tihomir Brajović]. – Beograd : Kontrast izdavaštvo, 2023 (Beograd : F.U.K.). – 380 str. ; 20 cm. – Biblioteka Balkanon ; 2. – Tiraž 1000. – Str. 5–8: Stara i nova „Isušena kaljuža” / Goran Korunović. – Paradoksalni pustolov Arsen Toplak (Isušena kaljuža J. P. Kamova i žanr bidungsromana): str. 341–344. – Na koricama autorova slika i beleška o njemu.

УДК 821.163.42-31

821.163.42.09-31 Полић Камов Ј.

ISBN 978-86-6036-243-0 (broš.)

Manastir / Goran Korunović. – Beograd : Kontrast izdavaštvo, 2023 (Beograd : F.U.K.). – 144 str. ; 20 cm. – Tiraž 1000. – Na presavijenom delu kor.lista beleška o autoru.

УДК 821.163.41-32

УДК 821.163.41-1

ISBN 978-86-6036-214-0 (broš.)

Pesma / Oskar Davičo ; priredio Goran Korunović ; [pogovor Muharem Pervić]. – Beograd : Kontrast izdavaštvo, 2023 (Beograd : F.U.K.). – 579 str. ; 20 cm. – Biblioteka Balkanon ; 1. – Tiraž 1000. – Str. 5–9: Sveci i zavodnici: „Pesma” Oskara Daviča / Goran Korunović. – Napomena urednika: str. 564. – Pogovor: str. 565–579. – Na koricama beleška o autoru.

УДК 821.163.41-31

821.163.41.09-31 Давичо О.

ISBN 978-86-6036-240-9 (broš.)

### **ЛОМΠΑР, Мило**

Дух самопорицања : прилог критици српске културне политике ; У сенци туђинске власти / Мило Ломпар. – 13. изд. – Београд : Catena mundi, 2023 (Пирот : Pi-press). – 538 стр. : илустр. ; 25 cm. – Библиотека Посебна

издања / *Catena mundi*. – Тираж 1000. – 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)

Манекени лажи : политички есеј / Мило Ломпар. – Београд : *Catena mundi*, 2023 (Пирот : Pi-press). – 245 стр. ; 22 см. – Библиотека Српско становиште / [*Catena mundi*, Београд] ; коло 10, књ. 5. – Тираж 1000. – Белешка о писцу: стр. 241–243. – На корицама ауторова слика и белешка о њему. – Напомене и библиографске референце уз текст.

УДК 316.7(497.11)

321.01 (497.11)

ISBN 978-86-6343-200-0 (картон)

Његошево песништво / Мило Ломпар. – Нови Сад : Православна реч, 2023 (Београд : Планета принт). – 594 стр. : илустр. ; 25 см. – Тираж 500. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија.

УДК 821.163.41.09 Petrović Njegoš P.

ISBN 978-86-81648-59-9

Опроштај са интелектуалцем : културноисторијски есеји / Мило Ломпар. – 2. изд. – Београд : Српска књижевна задруга ; Бањалука : Центар за српске студије, 2023 (Бор : Терција). – 256 стр. ; 21 см. – Библиотека Српски преглед. Серија Српска национална мисао ; књ. 1. – Тираж 300. – Белешка о писцу: стр. 255–256. – Напомене и библиографске референце уз текст.

УДК 821.163.41-4

ISBN 978-86-379-1516-4 (картон)

Похвала несавременом : есеј / Мило Ломпар. – Београд : Чигоја штампа : Удружење „Исидора Секулић”, 2023 (Београд : Чигоја). – 361 стр. ; 21 см. – Едиција Исидоријана / Удружење Исидора Секулић. – Тираж 500. – Стр. 323–358: Несавременост у похвалама / Мирко Магарашевић. – Белешке о писцу: стр. 359–361.

УДК 821.163.41-4

821.163.41.09-4 Ломпар М.

ISBN 978-86-531-0846-5 (картон)

Црњански – биографија једног осећања. Књ. 1, Судбина (1893–1977) / Мило Ломпар. – Нови Сад : Православна реч, 2023 (Београд : Планета принт). – 597 стр. : слике М. Црњанског ; 24 см. – Тираж 500. – Милош

Црњански: хронологија: стр. 575–597. – Напомене и библиографске референце уз текст.

УДК 821.163.41.09 Црњански М.

ISBN 978-86-81648-56-8 (пласт. у заштитној кутији)

ISBN 978-86-81648-55-1 (за издавачку целину)

Црњански – биографија једног осећања. Књ. 2, Светска књижевност (1918–1941) / Мило Ломпар. – Нови Сад : Православна реч, 2023 (Београд : Планета принт). – 479 стр. : слике М. Црњанског ; 24 см. – Тираж 500. – Напомене и библиографске референце уз текст.

УДК 821.163.41.09 Црњански М.

ISBN 978-86-81648-57-5 (пласт. у заштитној кутији)

ISBN 978-86-81648-55-1 (за издавачку целину)

Црњански – биографија једног осећања. Књ. 3, Светска књижевност (1941–1977) / Мило Ломпар. – Нови Сад : Православна реч, 2023 (Београд : Планета принт). – 638 стр. : слике М. Црњанског ; 24 см. – Тираж 500. – Белешка о писцу: стр. 637–638. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија: стр. 601–635.

УДК 821.163.41.09 Црњански М.

ISBN 978-86-81648-58-2 (пласт. у заштитној кутији)

ISBN 978-86-81648-55-1 (за издавачку целину)

### **МРКАЉ, Зона**

Изазови савремене наставе Српског језика и књижевности и традиционалне вредности / Зона Мркаљ. – 1. изд. – Београд : Klett, 2022 (Београд : ДМД). – 263 стр. ; 24 см. – Тираж 1.000. – Кратка биографија ауторке: 233–234. – Напомена: стр. 235–236. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија: стр. 221–231.

УДК 37.019::811.163.41(035)

37.019::821-82(035)

371.671:811.163.41

ISBN 978-86-533-0896-4(брош.)

### **НЕСТОРОВИЋ, Зорица**

Есеји : (1945–1951) / Иво Андрић ; приредили Зорица Несторовић, Јана Алексић, Милан Потребих. – Београд : Задужбина Иве Андрића, 2023

(Нови Сад : Сајнос). – 701 стр. : илустр. ; 24 см. – Критичко издање дела Иве Андрића. Коло 5 ; књ. 23. – Ауторова слика. – Тираж 500. – Принципи и начин приређивања: стр. 433–677. – Речник: стр. 679–686. – Критичко издање Иве Андрића: стр. 689–701. – Библиографија: стр. 279–293.

УДК 821.163.41-4

821.163.41.09-4 Андрић И.

ISBN 978-86-81131-34-3 (картон)

Есеји : (1952–1966) / Иво Андрић ; приредили Јана Алексић, Милан Потребих, Зорица Несторовић. – Београд : Задужбина Иве Андрића, 2023 (Нови Сад : Сајнос). – 801 стр. : илустр. ; 24 см. – Критичко издање дела Иве Андрића. Коло 5 ; књ. 24. – Ауторова слика. – Тираж 500. – Принципи и начин приређивања: стр. 427–780. – Речник: стр. 785–788. – Критичко издање Иве Андрића: стр. 789-801. – Библиографија: стр. 323–341.

УДК 821.163.41-4

821.163.41.09-4 Андрић И.

ISBN 978-86-81131-35-0 (картон)

### **ПАНТИЋ, Михајло**

Гласови тишине : шездесет Дисових пролећа / [приређивач и писац предговора] Михајло Пантић. – Чачак : Градска библиотека „Владислав Петковић Дис”, 2023 (Нови Сад : Сајнос). – 293 стр. ; 25 см. – Тираж 300. – „Антологија објављена поводом јубиларног 60. Дисовог пролећа и отварања Музеја поезије у Чачку”. – Предговор: стр. 5–13.

УДК 821.163.41-1(082.2)

821.163.41-1:7.091(497.11)

ISBN 978-86-81544-14-3 (картон)

Сенке судбина : о књижевном стваралаштву Радослава Петковића : зборник / приредио Михајло Пантић. – Београд : Библиотека града Београда, 2023 (Ниш : Графика Галеб). – 300 стр. : фотогр. ; 21 см. – Библиотека Врхови / [Библиотека града Београда]. – „Овом књигом Библиотека града Београда обележава 70 година од рођења Радослава Петковића” -->прелим. стр. – Тираж 300. – Стр. 5–30: Свет је нешто много веће / са Радославом Петковићем разговарао Михајло Пантић. – Напомене и библиографске референце уз текст.

УДК 821.163.41.09 Petković R.(082)

ISBN 978-86-7191-337-5 (картон)



У сну никад није досадно : кратке приче / Михајло Пантић = Во сне никогда не скучно : коротике рассказы / Михайло Патнич = Im traum ist es niemals langweilig : kurzgeschichten / Mihajlo Pantić ; [уредници Мина Ђурић, Бошко Сувајцић]. – Београд : Филолошки факултет, Међународни славистички центар, 2023 (Београд : Чигоја штампа). – 199 стр. ; 21 см. – Едиција Превод као огледало контакта језика и култура / Филолошки факултет, Међународни славистички центар, Београд. – Упоредо срп. текст и рус. и нем. превод. – Тираж 200. – Стр. 9–19: Од хронике себе у безименом граду до искупљујуће свакодневне приче / Гојко Божовић. – О писцу: стр. 71.

УДК 821.163.41-32

821.163.41.09 Пантић М.

ISBN 978-86-6153-735-6 (брош.)

Ако је то љубав / Mihajlo Pantić. – 3.izd. – Beograd : Arhipelag, 2023 (Valjevo : Topalović). – 133 str. ; 21 cm. – Biblioteka Zlatno runo ; Priče Mihajla Pantića ; knj. 7. – Tiraž 500. – O piscu: str. 131–132.

УДК 821.163.41-32

ISBN 978-86-523-0138-6 (karton)

Novobeogradske priče / Mihajlo Pantić. – 9.izd. – Beograd : Arhipela, 2023 (Valjevo : Štamparija Topalović). – 123 str. ; 21 cm. – Biblioteka Zlatno runo / Arhipelag, Beograd ; Priče Mihajla Pantića ; knj. 5. – Tiraž 500. – O piscu: str. 121–122.

УДК 821.163.41-32

ISBN 978-86-523-01096-6 (karton)

### **ПЕТРОВИЋ, Предраг**

Орфејско завештање : есеји о поезији српске модерне / Предраг Петровић. – Лесковац : Задужбина „Николај Тимченко”, 2023 (Ниш : Свен). – 220 стр. ; 21 см. – Награда Николај Тимченко ; 13. – Тираж 300. – О књизи: стр. 181. – стр. 183–187: Награда „Николај Тимченко” / Јован Пејић, Биљана Мичић, Драган Жунић. – стр. 189–200: Романескно свезнање и сверазумевање смисла / Драган Жунић. – стр. 201–205: Беседа добитника: Наш завичај је књижевност / Предраг Петровић. – О аутору: 207. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Регистар.

УДК 821.163.41.09”20”

82.02МОДЕРНИЗАМ(497.11)

ISBN 978-86-905518-1-1 (брош.)

**РАДУЛОВИЋ, Немања**

Где ружа и лотос цвета : слике Индије у српској књижевности и култури 19. и 20. века / Немања Радуловић. – Београд : Fedon, 2023 (Београд : Publish). – 534 стр. : ауторова слика ; 24 cm. – Persefona / Fedon. – Тираж 300. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија: стр. 489–533.

УДК 821.163.41.09

811.211 (497.11)

316.722(540:497.11)

930.85(540:497.11)

ISBN 978-86-81702-20-8 (брош. с омотом)

**СТАНКОВИЋ Шошо, Наташа**

Баш-Челик : народна бајка / [књигу приредила, методичку апаратуру написала и дигиталне садржаје осмислила Наташа Станковић Шошо] ; [илустрације Биљана Михајловић]. – 4. изд. – Београд : Klett, 2023 (Београд : Цицero). – 67 стр. : илустр. ; 21 cm. – Лектира за трећи разред основне школе / Klett, Београд. – Тираж 3.000. – Разговарамо: стр. 57–64. – Решења: стр.65-67. – Напомене уз текст.

УДК 821.163.41-344:398

ISBN 978-86-533-0383-9 (брош.)

Бајке / Ханс Кристијан Андерсен ; [књигу бајки приредила и методичку апаратуру написала Наташа Станковић Шошо] ; [илустрације Марија Јевтић]. – 4.изд. –Београд : Klett, 2023 (Београд : Цицero). – 103 стр. : илустр. ; 21 cm. – Лектира за други разред основне школе / Klett, Београд. – Текст ћир. и лат. – Тираж 3.000. – Решења: стр.100–102. – Белешка о аутору: стр.103.

УДК 821.113.4-344

ISBN 978-86-533-0298-6 (брош.)

Бајке / Ханс Кристијан Андерсен ; [књигу бајки приредила и методичку апаратуру написала Наташа Станковић Шошо] ; [илустрације Марија Јевтић]. – 4.доштампано изд. –Београд : Klett, 2023 (Београд : ДМД). – 103 стр. : илустр. ; 21 cm. – Лектира за други разред основне школе / Klett. – Текст ћир. и лат. – Тираж 1.500. – Решења: стр.100–102. – Белешка о аутору: стр. 103.

УДК 821.113.4-344

ISBN 978-86-533-0298-6 (брош.)

Бајке / Десанка Максимовић ; [књигу бајки приредила и методичку апаратуру написала Наташа Станковић Шошо] ; [илустрације Биљана Михајловић]. – 4. изд. – Београд : Klett, 2023 (Београд : Цицеро). – 140 стр. : илустр. ; 21 cm. – Лектира за други разред основне школе / [Klett]. – Текст ћир.и лат. – Тираж 3.000. – Решења: стр. 137–139. – Белешка о ауторки: стр. 140.

УДК 821.163.41-344

ISBN 978-86-533-0297-9 (брош.)

Бајке / Јакоб и Вилхелм Грим ; [књигу бајки приредила и дидактичко-методичку апаратуру написала Наташа Станковић Шошо] ; [превод са немачког Милан Хевка] ; [илустрације Биљана Михајловић]. – 4. изд. – Београд : Klett, 2023 (Београд : Цицеро). – 176 стр. : илустр. ; 21 cm. – Лектира за трећи разред основне школе / Klett, Београд. – Текст ћир.и лат. – Тираж 3.000. – Разговарамо: стр. 165-169. – Решења: стр. 170–175. – Ко су били Јакоб и Вилхелм Грим?: стр. 176. – Напомене уз текст.

УДК 821.112.2-344

ISBN 978-86-533-0885-8 (брош.)

Доживљаји мачка Тоше / Бранко Ћопић ; [књигу приредила и методичку апаратуру написала Наташа Станковић Шошо] ; [илустрације Биљана Михајловић]. – 4. изд. – Београд : Klett, 2023 (Београд : Цицеро). – 84 стр. : илустр. ; 21 cm. – Лектира за трећи разред основне школе / Klett, Београд. – Тираж 3.000. – Разговарамо: стр. 76–82. – Решења: стр. 83. – Белешка о аутору: стр. 84. – Напомене уз текст.

УДК 821.163.41-93-31

ISBN 978-86-533-0382-2 (брош.)

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]. – 4.изд. – Београд : Klett, 2023 (Београд : Цицеро). – 35 стр. : илустр. ; 21 cm. – Лектира за други разред основне школе / [Klett]. – Тираж 3.000. – Напомене уз текст. – Решења: стр.33. – Белешка о ауторима: стр. 34–35.

УДК 821.163.41-93-32

ISBN 978-86-533-0300-6 (брош.)

Креативне игре лаке за ђаке четвртаке / књигу приредила и методичку апаратуру написала и дигиталне садржаје осмислила Наташа Станковић Шошо ; [илустрације Марија Поповић]. – 3.изд. – Београд : Klett, 2023 (Бео-

град : DMD). – 44 стр. : илустр. ; 21 см. – Лектира за четврти разред основне школе / [Klett]. – Текст ћир. и лат.- Тираж 2.000. – Решења: стр. 41–44.

УДК 811.163.41(035.057.874)

821-82(035.057.874)

ISBN 978-86-533-0698-4 (брош.)

Народне умотворине лаке за ђаке другаке / [књигу народних умотворина приредила и дидактичко-методичку апаратуру осмислила Наташа Станковић Шошо] ; [илустрације Марија Поповић]. – 4.изд. – Београд : Klett, 2023 (Београд : Цицero). – 56 стр. : илустр. ; 21 см. – Лектира за други разред основне школе / Klett, Београд. – Тираж 3.000. – Решења: стр. 54–56.

УДК 821.163.41-84:398

821.163.41-1:398

ISBN 978-86-533-0296-2 (брош.)

Народне умотворине лаке за ђаке трећаке / [књигу приредила, методичку апаратуру написала и дигиталне садржаје осмислила Наташа Станковић Шошо] ; [илустрације Марија Поповић]. – 4.измењено изд. – Београд : Klett, 2023 (Београд : Цицero). – 60 стр. : илустр. ; 21 см. – Лектира за трећи разред основне школе / Klett, Београд. – Текст ћир.и лат. – Тираж 3.000. – Разговарамо: стр. 51–57. – Решења: стр. 58–60. – Напомене уз текст.

УДК 821.163.41-84:398

ISBN 978-86-533-1034-9 (брош.)

Пепељуга / Александар Поповић ; [књигу приредила, методичку апаратуру написала и дигиталне садржаје осмислила Наташа Станковић Шошо]. – 3.изд. – Београд : Klett, 2023 (Београд : DMD). – 151 стр. : илустр. ; 21 см. – Лектира за четврти разред основне школе / [Klett]. – Тираж 2.000. – Решења: стр. 150. – Белешка о аутору: стр. 151.

УДК 821.163.41-93-2

ISBN 978-86-533-0700-4 (брош.)

Пепељуга / Александар Поповић ; [књигу приредила, методичку апаратуру написала и дигиталне садржаје осмислила Наташа Станковић Шошо]. – 3.доштампано изд. – Београд : Klett, 2023 (Београд : DMD). – 151 стр. : фотогр. ; 21 см. – Лектира за четврти разред основне школе / [Klett]. – Тираж 1.500. – Решења: стр. 150. – Белешка о аутору: стр. 151.

УДК 821.163.41-93-2

ISBN 978-86-533-0700-4 (брош.)

Песме о мајци / Бранко В. Радичевић ; [књигу песама приредила, методичку апаратуру написала и дигиталне садржаје осмислила Наташа Станковић Шошо] ; [илустрације Биљана Михајловић]. – 3.изд. – Београд : Klett, 2023 (Београд : DMD). – 79 стр. : илустр. ; 21 см. – Лектира за четврти разред основне школе / [Klett]. – Тираж 2.000. – Решења: стр. 76–77. – Белешка о аутору: стр. 78. – Библиографија: стр. 79.

УДК 821.163.41-93-1

821.163.41-93-32

821-82(035.057.874)

ISBN 978-86-533-0699-1 (брош.)

Хајди / Јохана Шпири ; ; [књигу приредила, методичку апаратуру написала и дигиталне садржаје осмислила Наташа Станковић Шошо] ; [преводио Живојин Вукадиновић] ; [илустрације Биљана Михајловић]. – 3.изд. – Београд : Klett, 2023 (Београд : DMD). – 352 стр. : илустр. ; 21 см. – Лектира за четврти разред основне школе / [Klett]. – Тираж 2.000. – Решења: стр. 350–351. – Белешка о ауторки: стр. 352.

УДК 821.112.2(494)-93-31

ISBN 978-86-533-0701-1 (брош.)

### **СУВАЈЦИЋ, Бошко**

Беседе и беседници : (2008–2023) / [приредио] Бошко Сувајцић. – Лозница : Центар за културу „Вук Караџић”, 2023 (Београд : Графтек). – 302 стр. : илустр. ; 27 см. – Тираж 300. – Стр. 7–41: Времплов Вуковић сабора 2008–2023. / Бошко Сувајцић. – Библиографија: стр. 42–45.

УДК 821.163.41-5

821.163.41:005.745(497.11)“2008/2023”

811.163.41:929 Караџић В. С.

ISBN 978-86-84195-85-4 (картон)

Семинар српског језика, књижевности и културе : предавања. 12 / [уредници Драгана Мршевић-Радовић, Бошко Сувајцић]. – Београд : Филолошки факултет, Међународни славистички центар, 2023 (Београд : Чигоја штампа). – 166 стр. : табеле ; 24 см. – Тираж 150. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија уз већину радова.

УДК 821.163.41.09(082)

811.163.41(082)

ISBN 978-86-6153-723-3 (брош.)

Сунце сија : фолклорни и митски обрасци у поезији Десанке Максимовић / Бошко Сувајџић. – Ваљево : Матична библиотека „Љубомир Ненадовић” ; Београд : Задужбина „Десанка Максимовић”, 2023 (Ваљево : Топаловић). – 209 стр. ; 21 см. – Тираж 500. – Стр. 190–197: У свјетлу фолклорно-митске инспирације : (Бошко Сувајџић : Сунце сија : фолклорни и митски обрасци у поезији Десанке Максимовић) / Станиша Тутњевић. – Белешка о аутору: стр. 208–209. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија: стр. 173–189. – Регистар.

УДК 821.163.41.09 Maksimović D.

ISBN 978-86-84181-57-4 (картон)

Шаљиве народне приче и новеле / [књигу приредио и дидактичко-методичку апаратуру написао Бошко Сувајџић] ; [илустрације Младен Ђуровић]. – 2. измењено изд. – Београд : Нови Логос, 2023 (Београд : Цицero). – 107 стр. : илустр. ; 21 см. – Лектира за пети разред основне школе / [Нови Логос] ; књ.7. – На насл.стр.: Фреска. – Тираж 2.300. – Напомене уз текст. – Задаци за истраживачко читање народних новела: стр. 99–101. – Библиографија: стр. 102–107.

УДК 821.163.41-32:398

821.163.41-32.09:398

ISBN 978-86-6109-798-0 (брош.)

У сну никад није досадно : кратке приче / Михајло Панџић = Во сне никогда не скучно : коротике расказы / Михайло Патнич = Im traum ist es niemals langweilig : kurzgeschichten / Mihajlo Pantić ; [уредници Мина Ђурић, Бошко Сувајџић]. – Београд : Филолошки факултет, Међународни славистички центар, 2023 (Београд : Чигоја штампа). – 199 стр. ; 21 см. – Едиција Превод као огледало контакта језика и култура / Филолошки факултет, Међународни славистички центар, Београд. – Упоредо срп. текст и рус. и нем. превод. – Тираж 200. – Стр. 9–19: Од хронике собе у безименом граду до искупљујуће свакодневне приче / Гојко Божовић. – О писцу: стр. 71.

УДК 821.163.41-32

821.163.41.09 Панџић М.

ISBN 978-86-6153-735-6 (брош.)

52. Научни састанак слависта у Вукове дане, Београд, 14-19. IX 2022. 2, Путописи у српској књижевности ; Језик српских путописа ; Српска књижевност и културна дипломатија / [уредник Бошко Сувајџић]. – Београд : Филолошки факултет, Међународни славистички центар, 2023

---

(Београд : Чигоја штампа). – 446 стр. : илустр. ; 24 см. – Тираж 200. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија уз сваки рад. – Резимеи на енгл., нем. Или рус. Језику уз сваки рад.

УДК 821.163.41.09-992(082)

821.163.41.09:81(082)

ISBN 978-86-6153-721-9 (брош.)





Из живота Катедре



## ЦИКЛУС *ЕРОС У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ*

Прва епизода *Ероса у српској књижевности*, уједно и прва епизода подкаста *Српска књижевност*, званичног подкаста Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима Филолошког факултета Универзитета у Београду, емитована је 19. децембра 2020. године. Од тог времена, циклус *Ерос у српској књижевности* настоји да се бави разноврсним темама из домена књижевности и еротологије, почевши од теоријских поставки, преко односа Ероса и књижевности у фолклору, српској књижевности 19. и 20. века, па све до савремене књижевности, где смо имали јединствену прилику да о овом односу сазнамо нешто на најнепосреднији начин, из перспективе ауторке у чијем делу препознајемо елементе Ероса. Пружићемо осврт на досадашње емисије овог циклуса – „Ерос у српској књижевности”, „Мрсне приче”, „Еротизам и уметност Иве Андрића”, „Фолклорни еротикон 1”, „Фолклорни еротикон 2” и „Ерос у поезији Ане Ристовић”.

### *Ерос у српској књижевности*

проф. др Драгана Вукићевић, др Игор Перишић

модератор: мср Бојана Антонић

19. децембар 2020.

Прва епизода *Ероса у српској књижевности*, насловљена је истоветно као и сам циклус, будући да се бави различитим теоријским угловима и приступима односу књижевности и еротологије, те стога представља и својеврстан увод у ову тематику. С обзиром на то да корпус радова проф. др Драгане Вукићевић, редовне професорке на Филолошком факултету у Београду која на докторским академским студијама држи и наставу из курса Књижевност и еротологија, и др Игора Перишића, вишег научног сарадника у Институту за књижевност и уметност у Београду и аутора књиге *Српски (о)квир*, сведочи о активном интересовању ових проучавалаца за област књижевности и еротологије, у емисији су дали одговор на питање шта их је посебно заинтересовало за истраживање еротског

у књижевности, као и рад којих проучавалаца српске књижевности нарочито издвајају на овом пољу. У емисији је пружен драгоцен осврт на различите теорије које се баве феноменом еротског, а које препознајемо у делима знаменитих проучавалаца, као што су Мишел Фуко, Жорж Батај, Жил Делез, Ролан Барт, Михаил Епштејн и др, као и на примену оваквих теоријских сазнања приликом тумачења књижевног дела. Посебан фокус био је на делима српске књижевности друге половине 19. века с преласком у 20. век, као што су дела Јакова Игњатовића, Јанка Веселиновића, Симе Матавуља, Борисава Станковића, Растка Петровића, приказаних у светлу конституисања еротског говора у књижевности из ранијих епоха, као и потоњих стваралаца. Нарочита пажња посвећена је дискусији о методологији и приступима тумачењу Ероса у књижевности, еротским криптограмима у књижевним делима, реторици Ероса, поступцима квір теорије, као и дијахроном осврту на рецепцију дела српске књижевности које можемо тумачити у контексту књижевности и еротологије и о сагледавању и питању субверзивности еротског феномена у књижевности данас. Широка лепеза тема и питања која је отворена у првој емисији *Ероса у српској књижевности* чини је zgodним приручником за све будуће проучаваоце књижевности и еротологије, који ће слушајући ову емисију добити драгоцене смернице за истраживачки рад.

### *Мрсне приче*

проф. емеритус Душан Иванић, др Ана Козић  
модератор: мср Бојана Антонић  
10. април 2021.

Друга епизода циклуса *Ерос у српској књижевности* носи назив „Мрсне приче” с обзиром на то да је махом посвећена разговору о књизи *Мрсне приче: еротска, содомијска и скатолошка народна проза*, коју је приредио и о њој драгоцен поговор и напомене написао проф. емеритус Душан Иванић, гост ове емисије. О књизи *Мрсне приче: еротска, содомијска и скатолошка народна проза*, као и о Еросу у народном стваралаштву и књижевности 19. века, односу Ероса и хумора, важне увиде пружили су проф. емеритус Душан Иванић и др Ана Козић, чија је једна од интересних сфера проучавања еротолошке димензије дела Светолика Ранковића и Борисава Станковића. У овој емисији забележено је драгоцене сведочанство проф. емеритуса Душана Иванића о контексту у ком се први пут сусрео са грађом коју чини поменута књига, начелима приређивања књиге, наредним

издањима књиге, рецепцији у научним круговима и код шире публике у тренутку када је књига објављена и односу приређивача према књизи са одређене временске дистанце. Разматране су различите стратегије приповедања и механизми представљања Ероса у књизи *Мрсне приче: еротска, содомијска и скатолошка народна проза*, функција хумора у артикулацији Ероса, хетерогеност прозних облика у књизи – од вица, кратке шалјиве приче, новеле до „антибајке” – родне, породичне и професионалне улоге у карневалском дискурсу, питање ауторства ових прича, уз занимљиве претпоставке о могућим ствараоцима. Пажња је посвећена и разматрању односа народног стваралаштва и књижевности 19. века у домену представљања еротског и статусу цензуре у усменој и писаној књижевности, уз осврт на дело Петра II Петровића Његоша, Бранка Радичевића, Јанка Веселиновића, Лазе Лазаревића, Симе Матавуља, Светолика Ранковића, али и књижевника 20. и 21. века. Напоследку, гости су говорили о свом читалачком искуству, поделивши утиске о ауторима код којих тумачење елемената Ероса у делу осветљава њихов опус из једног другачијег угла, дајући уједно и вредне препоруке за читање.

### *Еротизам и уметност Иве Андрића*

проф. др Тихомир Брајовић

модератор: мср Бојана Милосављевић

22. мај 2021.

У емисији „Еротизам и уметност Иве Андрића” о еротском у делу Иве Андрића разговарала је мср Бојана Милосављевић, докторанткиња српске књижевности на Филолошком факултету у Београду, са проф. др Тихомиром Брајовићем, редовним професором на Филолошком факултету у Београду и аутором студије *Грозница и подвиг – огледи о еротској имагинацији у књижевном делу Иве Андрића*. Имали смо прилику да чујемо шта је мотивисало проф. Брајовића да се посвети проучавању еротског у Андрићевом делу, уз осврт на претходне проучаваоце који су апострофирали ову тему, откривајући и која су значења уткана у наслов књиге *Грозница и подвиг – огледи о еротској имагинацији у књижевном делу Иве Андрића*. Проф. Брајовић говорио је о критеријумима којима се служио за одабир дела која су ушла у корпус ових проучавања, компаративном приступу приликом тумачења, природи Ероса који се манифестује у Андрићевом делу, топосу неизречивости у реторици Ероса, цензури и говору тела, Еросу и Андрићевом доживљају уметности који откривамо

у његовим есејима, о „власнику” еротског погледа у Андрићевом делу, разорном дејству Ероса и амортирним јунацима, Еросу и „чистој љубави”, али и о томе колики су значај имали проучаваоци, као што су Жорж Батај и Дени де Ружман, као и разноврсни текстови из домена филозофије и психоанализе, приликом тумачења манифестације Ероса у Андрићевом делу и колико се еротска имагинација у књижевном делу Иве Андрића уклапа у поезије 20. века и праксу приказивања еротског у српској књижевности.

### *Фолклорни еротикон 1*

26. август 2021.

### *Фолклорни еротикон 2*

9. новембар 2021.

проф. др Јеленка Пандуревић

модератор: мср Кристина Рајић

Емисије „Фолклорни еротикон 1” и „Фолклорни еротикон 2” баве се темама које је проф. др Јеленка Пандуревић (Филолошки факултет у Бањој Луци) покренула у својој књизи *Фолклорни еротикон : еротика и поезика српских народних пјесама*. У првом делу емисије професорка се осврнула на основне јединице обредног моделовања света, доводећи у везу опцене обредне и обичајне „женске” песме са митологемама које апострофирају плодност Мајке Земље и људских заједница, објашњавајући значење древних симбола у грађењу еротских метафора на мноштву примера из наше народне поезије. Потом, пружила је драгоцене увиде о односу народних обичаја са наглашеном еротском компонентом, као што су „лигање”, „гоњање”, „стрнцање”, „ревене” и др, и званичне, официјалне културе, поткрепљене објашњењима из занимљивих етнолошких студија, указујући и на Вукове критеријуме приликом одабира песама са наглашеном еротском компонентом. Посматрајући фолклорну еротику као наджанровски прикривене кодове, проф. Пандуревић објашњава значења која се крију иза учесталих поетских метафора са прикривеним еротским значењем, у чијем су средишту радње или предмети као што су: „развијање крчага”, „кључ и брава”, „ткање”, „замућивање воде”, „орање” и сл, препознајући их у различитим жанровима народне књижевности.

У другом делу емисије проф. Пандуревић говори о разгранатој симболици са еротским компонентама у тзв. „вучјем фолклору”, еротској преокупацији епских јунака, односу сокола-јунака према лунарном

принципу, односу хумора и Ероса и поступцима којима се смешовно у овом контексту реализује. Пажња се поклања и хронотопу у оквиру ког се еротско манифестује, особеностима севдалинке, односу јуначке епике и социолошко-културолошког хабитуса динарског човека према еротској теми, с освртом на родне улоге у том погледу и границе табуисане женске сексуалности, као и на одлике и схватање карневализације у оквиру фолклорне еротике. Напослетку, направљен је осврт на књигу *Фолклорни еротикон: еротика и поетика српских народних пјесама* у етномузиколошком погледу, где је посматрана и као мала енциклопедија постфолклорних форми. Том приликом имали смо могућност да сазнамо нешто више о поетичким карактеристима тзв. „асталских песама” и разликама између обредне и постфолклорне метафоре. Посматрајући мноштво тема и питања која су покренута у „Фолклорном еротикону 1” и „Фолклорном еротикону 2”, ове емисије представљају драгоцен преглед еротских тема, мотива у фолклору, као и поступака којима се еротско посредује.

### *Ерос у поезији Ане Ристовић*

Ана Ристовић, песникиња

модератор: мср Бојана Антонић

24. март 2024.

У емисији „Ерос у поезији Ане Ристовић” имали смо прилику да о статусу Ероса у поезији Ане Ристовић чујемо од саме песникиње. Говорећи о Еросу који се на најразличитије начине манифестује у њеној поезији, Ана Ристовић открива како је изгледао првобитни сусрет Ероса и њене поезије, говорећи о односу Ероса и идентитета, његовој виталистичкој енергији, као и реторици Ероса у поезији, реконструишући стваралачки процес у ком су настајале њене песме са еротском тематиком. Поред тога, пажња је посвећена теми аутоцензуре при артикулацији еротских мотива, говору о еротском у српској књижевности друге половине 20. века и у савременој књижевности, Еросу и посредовању емоције у дигиталној ери, савременој појави неопуританизма, уз осврт на приказ Ероса и у филмској уметности, песникињином доживљају тела и телу у савременом друштву, као и Еросу као инструменту (са)знања и етиолошкој димензији Ероса. Посебан осврт је начињен на песму „Око нуле”, за коју је Ана Ристовић добила интернационално признање *Гардијана*, када је сврстана међу 50 најбољих савремених љубавних песама, где је песникиња указала на различита тумачења ове песме и занимљив пут њене рецепције на светском

нивоу. Такође, могли смо да сазнамо кога Ана Ристовић препознаје као свог сапутника из домаће и стране књижевности када је реч о Еросу и књижевности, које су песме из њеног опуса са ове временске дистанце најблискије ономе што Ерос за њу представља, као и о тренутном односу песникиње према Еросу у делима која ствара.

*Бојана Д. Антонић*



## ДРУГА ГОДИНА ИНИЦИЈАТИВЕ „РАЗГОВОРИ СА КАТЕДРОМ”

Иницијатива „Разговори са Катедром” наставила је у академској 2023/2024. години са радом на промовисању истраживачких и књижевно-метничких области које спадају у делатност Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима. Иницијативи су се у поменутој академској години, на наше задовољство, придружили нови чланови Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима, колегиница Марија Слобода Анђелковић и колега Иван Праштало. Плодотворан дијалог између студената, чланова Катедре, чланова Филолошког факултета Универзитета у Београду и књижевне јавности одвијао се у постојећем формату серије предавања професора Катедре и гостовања писаца, те активности Студентског огранка Иницијативе у оквиру студентских клубова и званичног подкаста Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима.

Проф. др Ненад Николић одржао је треће предавање у оквиру Иницијативе „Разговори са Катедром” на тему „Границе српске књижевности” 1. новембра 2023. године у Сали 11 Филолошког факултета у Београду. У предавању је теоријски образложено и конкретним примерима поткрепљено изазовно питање идентитета националне књижевности, које је проф. Николић поставио на Четвртој интеркатедарској србистичкој конференцији (Тршић, 23–25. јун 2023). Књижевноисторијско разумевање граница српске књижевности размотрено је у широком распону од Стојана Новаковића, Јована Скерлића и Павла Поповића до Јована Деретића и усвајања „Декларације о границама српске књижевности” на интеркатедарској конференцији у Тршићу јуна 2023. године.

Проф. др Мина Ђурић одржала је четврто предавање у оквиру Иницијативе на тему „Српска књижевност и Нобелова награда” 20. марта 2024. године у Сали 11. Проф. Ђурић сагледала је сложен историјат и упоредно анализирала критеријуме додељивања Нобелове награде за књижевност, с посебним нагласком на кандидатурама са простора бивше Југославије. Важну тематску целину у оквиру предавања чиниле су кандидатуре Иве Андрића и Мирослава Крлеже, а затим и Нобелова награда додељена Андрићу, која је посматрана у контексту европске и светске књижевности.

Инспиративној истраживачкој области приступљено је из интердисциплинарне перспективе, која подједнако води рачуна о књижевноисторијском и друштвеноисторијском контексту.

Милосав Тешић трећи је писац који је у оквиру Иницијативе „Разговори са Катедром” гостовао на Катедри за српску књижевност са јужнословенским књижевностима. Разговор са песником водили су 14. децембра 2023. године у Сали 11 Филолошког факултета у Београду др Софија Матић и студенти докторских студија Константин Ађанин и Вук Жикић. Разговор је био посвећен питању песниковог односа према традицији, могућим књижевним узорима, језичким и поетичким одликама поезије Милосава Тешића, који је овом приликом читао своје стихове. Након разговора уследила је жива дискусија са публиком.

Милена Марковић четврти је писац који је у оквиру Иницијативе „Разговори са Катедром” гостовао на Катедри за српску књижевност са јужнословенским књижевностима. Разговор са књижевницом одржан је 17. априла 2024. године у Сали 11 Филолошког факултета у Београду, а водили су га студенткиња докторских студија Александра Батинић и студенти основних студија Наталија Лукић и Новица Јанковић. Студенти су са Миленом Марковић разговарали о односу уметности и савременог друштва, биографије и дела, историје и фикције, насиља и емпатије. Ауторка је читала одломке из књиге *Деца* и одговарала на питања заинтересоване публике.

Нарочито треба похвалити залагање студената у разнородним активностима Иницијативе „Разговори са Катедром” у академској 2023/2024. години. Овом приликом истакли бисмо осмишљавање нових и гранање постојећих облика рада Студентског огранка Иницијативе „Разговори са Катедром”. У оквиру званичног подкаста Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима отпочело је емитовање емисије „Са друге стране катедре”, коју је у савременом духу осмислила и љубазно спровела у дело студенткиња Наталија Лукић. У досадашњим трима епизодама нове емисије Студентског огранка Иницијативе „Разговори са Катедром”, у релаксираном разговору на књижевне и ванкњижевне теме са студентима, учествовали су др Ирена Плаовић и др Бранко Вранеш, др Славко Петаковић и др Милан Алексић, др Мина Ђурић и др Бошко Сувајџић. Клуб за савремену теорију, Клуб поезије „Научите пјесан” и Филозофски клуб, као што приложени извештаји о раду студентских клубова потврђују, са успехом су организовали низ подстицајних сесија, доприневши са своје стране одржавању међугенерациског дијалога, размени идеја студената различитих профила и повезивању учесника свих нивоа студија.

Иницијатива „Разговори са Катедром” постоји захваљујући заједничком труду и међусобном разумевању студената и професора. Друга година рада Иницијативе потврђује да ово заједништво вреди неговати и чувати.

*Бранко Вранеш*

### Клуб за савремену теорију

Најава на крају прошлогодишњег извештаја није била пука формалност: Клуб за савремену теорију је не само наставио тамо где је започео већ је и вишеструко унапредио своје активности. То се може тврдити и за целу Иницијативу „Разговори са Катедром”, која има све већу медијску препознатљивост и у чијем окриљу се налази и рад Клуба. Проф. др Бранко Вранеш као иницијатор наведене иницијативе, у оквиру Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима Филолошког факултета у Београду, наставио је да подржава све подухвате Клуба, на чијем су челу Јована Сувајџић и Урош Ђурковић, докторанди српске књижевности запослени на Институту за српску културу Приштина – Лепосавић.

Друга година рада Клуба за савремену теорију почела је 18. октобра 2023. излагањем Звездана Јовановића, који је свој мастер рад „Путовање ка (новој) митологији: измишљени језици Растка Петровића и Ц. Р. Р. Толкина”, одбранио под менторством проф. др Мине Ђурић. Тема излагања била је „Превођење књижевности за децу”, са посебним освртом на превођење имена, и за ту прилику одабрани су радови Николине Зобенице, Јана ван Коилија [Jan Van Coillie], као и монографија Тијане Тропин *Поетика превођења за децу*. Клуб је имао ту част да је састанку присуствовала управо и Тијана Тропин која је својим добронамерним коментарима вишеструко обогатила дискусију о изабраној литератури.

Наредни сусрет организован је 18. новембра и то преко Зум платформе, што га чини првим таквог типа у раду Клуба. Друкчије повезивање тешко да би било могуће имајући у виду да је временска разлика између Србије и Кине седам сати. Др Јаронг Чен, која је постдокторски истраживач на Факултету за међународне студије Универзитета у Пекингу, говорила је о кинеском идеалном пејзажу у контексту филозофије Мишела Фукоа, са посебним освртом на теорију управљања (governmentality). За ту прилику, осим одломака Фукоових дела, одабрани су радови Сузан Буш [Susan Bush] и Скарлет Јанг [Scarlett Jang], а онлајн сусрет био је обогаћен и детаљном визуелном презентацијом кинеске уметности.

Након теме која се тичала проучавања културног наслеђа у контексту нових теоријских парадигми, па и политичких питања, 20. децембра 2023. уприличен је сусрет Клуба на ком су се филм, феминизам, урбанизам, митологија и поетика ходања довели у везу. Анђела Пендић, песникиња и докторанд опште лингвистике, говорила је о кинематографији Ањес Варде, са посебним освртом на фигуру шетача, односно, шетачица у њеним филмовима. Осим радова Лорен Елкин [Lauren Elkin] и Валтера Бенјамина, за дискусију је послужио и Вардин документарни, кратки филм *Такозване каријатиде* [Les dites cariatides], који је био приказан током састанка.

Други састанак који се могао пратити преко Зум платформе остварен је 28. јануара 2024. године. Њиме је руководио др Горан Ђурђевић, археолог, историчар и доцент на Беиваи колеџу у Пекингу. Ђурђевићево излагање под насловом „Увод у студије огледала”, заокружено је живом дискусијом чланова Клуба, која је инспирисана и радовима Марка Пендерграста [Mark Pendergrast], Ву Хунг [Wu Hung], Рабуна Тејлора [Rabun Taylor] и Иване Косановић, која је, као стручни сарадник Археолошког института у Београду, била специјални гост Клуба. Ово је уједно и прво издање Клуба које је доступно на званичном Јутјуб каналу Катедре, те и они који нису били у могућности да уживо учествују у разговору могу да накнадно погледају снимак.

Пети сусрет под насловом „Нови материјализам и не-људска прича”, одржан 25. априла, био је посвећен појму еколошке хуманистике [environmental humanities] и истраживању најновијих теоријских перспектива које из ње произлазе. Посебан осврт је био дат за појам агентност [agency], који представља посебан преводилачки изазов. За дискусију је одабран рад Серпил Оперман [Serpil Oppermann] из кембричког зборника посвећеног овој теми [The Cambridge Companion to Environmental Humanities]. Разговор је овом приликом водио Урош Ђурковић.

Шесто издање Клуба у другој години његовог постојања остварено је ван његовог седишта. Захваљујући доц. др Јелени Марићевић Балаћ са Филозофског факултета у Новом Саду, Клуб је имао свој састанак 17. маја у Матици српској при Омладинском одбору ове институције. Тема излагања била је „Аутонаративи, аутофикција, аутобиографски пакт”, а изузетно узбудљив разговор са студентима основних, мастер и докторских студија Филозофског факултета у Новом Саду, као и свим заинтересованима, водили су руководиоци Клуба, Јована Сувајџић и Урош Ђурковић. Разговарало се, између осталог, о књизи Лоре Маркус [Laura Marcus] посвећеној аутонаративима, раду Дуње Душанић „Шта је аутофикција”, као и специјалном издању часописа *Поља* посвећеном наведеним питањима.

Седми и уједно последњи сусрет Клуба у другој години његовог постојања одржан је 21. маја. Алекса Николић, преводилац *Буре* Емеа Сезера, био је домаћин састанка с темом „Покрет Црнаштва – од идентитетске политике до новог хуманизма”. Одабрани су репрезентативни примери не само из теоријских и есејистичких прилога већ и из књижевних радова Франца Фанона [Frantz Fanon], Леополда Седара Сенгора [Léopold Sédar Senghor] и Емеа Сезера [Aimé Césaire]. Својим присуством и учествовањем састанку је допринео и доц. др Милан Вурдеља, а Клуб је пружио драгоцен прилог осветљавању геопоетичких, геополитичких и постколонијалних питања.

Богат извештај за академску 2023/2024. годину, биће, надамо се, још садржајнији у наредном циклусу, а све боља посећеност састанцима, као и сарадња са многим институцијама и заинтересованим појединцима, говори у прилог томе да је простор за унапређење рада могућ, али и да су остварени резултати већ прилично високи. Ваља споменути и да Клуб ради на прикупљању сопствене мале библиотеке, као и фонда литературе коришћене на састанцима, који може послужити за писање неке публикације у будућности, посвећене прегледу савремених теоријских погледа. Одабиром тема и праћењем интересовања чланова Клуба успостављају се токови идеја који заслужују да буду подстакнути и остану забележени.

*Урош Бурковић  
Јована Сувајић*

### **Клуб поезије „Научите пјесан”**

Студентски Клуб поезије „Научите пјесан” већ другу годину дискутује на различите теме о савременој поезији. Током академске 2023/2024. године у фокусу интересовања налазио се однос музике и књижевности, с напоменом да се у музичким текстовима тражила поетска оригиналност. Анализиране су песме и музички текстови Боба Дилана, Дарка Рундека, Боре Ђорђевића, Ђорђа Балашевића, Лане Дел Реј, итд.

У поменутом периоду остварена је значајна сарадња не само са унутаркатедарским клубовима (Филозофски клуб), већ и са филозофским удружењем Филовртови, на чијим трибинама у Дому културе Студентски град се такође говорило и о актуелној поезији, као и литераротерапији. Гостујући предавачи су били представници факултетских клубова, чиме је остварена међусобна завидна сарадња.

Број полазника Клуба поезије знатно је порастао, као и студентски ентузијазам потврђен чињеницом све снажнијег доношења и учествовања

у трибинским расправама. У односу на прошлу годину, ове академске године је студентима дат далеко већи простор за индивидуална излагања и исказивања, те су тако својим надахнутим рефератима у многоме доприносили садржајнијем формату клупских полемика.

За следећу календарску годину планира се потенцијално позивање еминентних савремених српских песника, што је већ добило далекосежну афирмацију у оквиру гостовања прононсираних српских стваралаца унутар Иницијативе „Разговори са Катедром”. Студентима-полазницима биће пружена прилика да модерирају неки од разговора са водећим ауторима.

С обзиром на двогодишњу и истрајну активност Клуба, дугујемо посебну захвалност како полазницима тако и Катедри за српску књижевност са јужнословенским књижевностима на вољи да покажу занимање за овакав облик популаризације уметности.

Константин Ађанин  
Вук Жикић

### Филозофски клуб

Током претходне академске године рад Филозофског клуба одвијао се у складу са претходно успостављеном динамиком, према којој су се састанци одржавали током радних месеци у зимском и летњем семестру. Новина у раду Клуба јесте појачана активност на друштвеним мрежама, захваљујући којој су се студенти заинтересовани за учешће у неком од састанака могли обавестити о времену и месту њиховог одржавања.

Семестар је започет дискусијом о првом поглављу књиге *Смисао стваралаштва* Николаја Берђајева, под називом „Философија као стваралачки чин”. Тиме је потврђено да је однос филозофије и уметности тема која привлачи како чланове клуба – студенте мастер и основних студија – тако и заинтересоване студенте виших нивоа студија. У фокусу наредног састанка била је естетика, те су се чланови бавили студијом *Метафизика лепог* Артура Шопенхауера. Последњи састанак у 2023. години био је посвећен дискусији о љубави, те је уприличена дискусија у којој су две сталне чланице излагале о различитим студијама: Милица Арбутина је читала *Заљубљивање и љубав* Франческа Алеберонија, а Теодора Новковић *Смисао љубави* Владимира Соловјова. Након тога уприличено је новогодишње даривање међу сталним члановима тако што су размењене филозофске књиге.

Летњи семестар отпочео је разговором о тексту *Излазак из бископа* Ролана Барта, а затим је уследило неколико састанака посвећених Кан-

товој студији *Критика моћи суђења*. Тиме је започет пројекат оснивања мале библиотеке клуба, замишљен као вид сарадње са издавачким кућама којима је филозофија у фокусу – примерак *Критике моћи суђења* поклон је издавачке куће Дерета. На наредним састанцима разговарало се о Ницеовом делу *Воља за моћ* и насловном појму.

Догађај којим је Филозофски клуб закључио свој рад у претходној академској години јесте трибина у Дому културе Студентски град, одржана 4. јуна 2024. године, на позив Вука Жикића. Чланови Клуба Тамара Бабић, Алекса Дрофаник и Теодора Новаковић говорили су на тему „Потреба за филозофијом у књижевности”. Трибина је почела представљањем Филозофског клуба и главних разлога за његово формирање. Потом је Алекса Дрофаник говорио о односу филозофије и књижевности. Затим је Теодора Новаковић говорила о егзистенцијалним стадијумима код Кјеркегора, што је била тема једног од клупских састанака. Напослетку је Тамара Бабић представила своја истраживања Јасперсовог појма граничности и Хајдегеровог односа према језику и песничком мишљењу у контексту српске књижевности.

Посећеном и успешно одржаном трибином Филозофски клуб је испунио свој план о повећању видљивости и активности ван факултета, што ће бити правац кретања и у будућности, о чему ће сви заинтересовани моћи више да сазнају посредством друштвених мрежа.

*Тамара Бабић*





## ХОРСКА ТРАЈАЊА У МУЗИЦИ СТИХОВА

Приказ рада Хора србистике у школској  
2023/2024. години

Хор србистике чине студенти, наставници и сарадници Филолошког факултета Универзитета у Београду, а води га проф. др Мина Ђурић. Рад овог ансамбла умногоме одликује идеја да се кроз интермедијални и упоредни, истраживачки и стваралачки приступ темама из сфера српске књижевности и језика начини корелација са другим областима која може да утиче и на поспешивање шире рецепције питања науке и наставе, као и да се кроз уочавања вредности међудисциплинарног трајања литерарних дела допринесе и популаризацији сагледавања поља језика и књижевности у свим доменима културе и у контексту других професија. Овај ансамбл настоји да кроз своје програме ослика нераскидиве везе између различитих уметности, а пре свега књижевности и музике. Уз то, Хор србистике је простор драгоценог и свакодневног учења, сарадње и стваралачког рада међу студентима, наставницима и сарадницима Филолошког факултета. Због свега тога смо захвални Катедри за српску књижевност са јужнословенским књижевностима, Катедри за српски језик са јужнословенским језицима, као и целом Филолошком факултету у Београду и свима ван њега који су значај постојања оваквог ансамбла препознали, подржали и идејама и позивима упућеним нашем хорском колективу допринесли бројности и успешности његових наступа.

Иако је састав овог Хора своје прво извођачко појављивање имао крајем децембра 2022. године, у оквиру манифестације *Речитовање* Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима, након чега је уследио наступ поводом програма *Љубав на свим језицима* Филолошког факултета у Београду (фебруар 2023), као и учешће у склопу манифестације *Март – месец српског језика* Друштва за српски језик и књижевност Србије, када је ансамбл, у Музичкој галерији Коларчеве задужбине, извео програм „Како пева српска поезија?” (аутор: проф. др Мина Ђурић), континуиран рад и многи наступи обележили су школску 2023/2024. годину, те нам је зато и изузетна радост и привилегија што

можемо у доменима овог осврта да прикажемо најважније моменте рада Хора србистике током те школске године.

*Речитовање* је по други пут организовано 22. децембра 2023. године. И тада, као и годину дана раније, уз песму, игру и рецитовање прославили смо празничне дане, обележили годишњицу Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима и финале зимског семестра. Друго *Речитовање* је као средиште организације уметничког програма имало казивање ауторских стихова студената са различитих катедара Филолошког факултета. У етапама припреме ове манифестације студенти су слали своје текстове, а онда заједно са члановима Хора учествовали у стварању програма. Музика, песме, позната литерарна остварења и новооткривени песнички потенцијали истакли су поруку сарадње, дружења, заједништва и наде. Поетичке и интерпретативне разноликости само су додатно обогатиле основе овог програма. Будућност стваралачког посланства приказана на сцени била је праћена и разговорима о јубилејима, о значајним догађајима и личностима из сфера књижевности, али и сликарства, а хорска песма била је веома јака и убедљива, јер је управо тада и број чланова Хора значајно порастао. На основу свих реакција присутних, запазило се да је уметношћу инспирисана заједница публике и извођача, студената, професора и гостију Филолошког факултета, уз младе песнике, нове и већ одраније присутне чланове Хора србистике, обележила незабораван тренутак сусрета у књижевности и постала драгоцену упориште подстрека за рад који је у тој школској години следио.

Учешће на отварању 65. Републичког зимског семинара Друштва за српски језик и књижевност Србије за наставнике и професоре српског језика и књижевности (10. фебруара 2024. године) представило је један од најсвечанијих тренутака постојања нашег Хора. Пред члановима нашег ансамбла, садашњим и будућим наставницима српског језика и књижевности, налазио се изазован и одговоран задатак да тоновима „Пјесне на инсурекцију Србијанов” обједине временске равни трајања надахнућа просветитељских упоришта од Доситеја до актуелног тренутка. Трећег дана овог Семинара (12. фебруара 2024. године), Хор србистике је извео интермедијално драматизовано предавање „О школским писцима – речју и музиком” (аутор: проф. др Мина Ђурић), током кога су кроз песму, игру и драмске деонице приказане могућности међупредметних корелација у настави, што је било и у складу са основном темом 65. Републичког зимског семинара – „Успостављање функционалних веза у различитим модулима предавања српског језика и књижевности”.

Програм *Љубав на свим језицима*, реализован 28. фебруара 2024. године, представља манифестацију која се већ традиционално у фебруару

одржава на Филолошком факултету, с циљем да се студенти, средњошколци, као и шира јавност, упознају са различитим језицима и културама који се на нашем Факултету проучавају. Програм је конципиран тако да студенти самостално бирају стихове љубавне поезије различитих култура и рецитују их у оригиналу. Ове године су Јана Бабић и Петар Д. Такић, студенти Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима и чланови Хора србистике, били и модератори те вечери, као и идејни творци целокупног програма – посредовали су од помоћи при избору стихова до припремања наступа кандидата са свих катедара, као и у прибирању текстова песама које су публици биле доступне и у оригиналу, и у преводу на српски језик. Хор србистике је већ другу годину заредом имао прилике да пригодном музичком нумером наступи у финалу ове манифестације.

Наш Хор је 18. марта 2024. године на позив Подружнице Друштва за српски језик и књижевност Србије за Подунавски округ гостовао у Смедереву. Тада је поводом манифестације *Март – месец српског језика*, у Центру за културу, извео програм „О писцима – речју и музиком” (измењено, допуњено и прилагођено интермедијално предавање са 65. Републичког зимског семинара; аутор: проф. др Мина Ђурић). Подружница Друштва за српски језик и књижевност Србије за Подунавски округ, која се предано старала о разноликости догађаја реализованих током назначеног месеца и тиме имала запаженог удела у доменима ове манифестације, која из године у годину обухвата све већи број школа у земљи и иностранству, чланове Хора србистике је топло дочекала, приредила обилазак историјских знаменитости Смедерева и околине, а, пре свега, подарила незаборавне тренутке колегијалних сусрета и разговора.

У оквиру манифестације *Март – месец српског језика* Друштва за српски језик и књижевност Србије, Хор србистике је 27. марта 2024. године, у Музичкој школи „Др Војислав Вучковић” у Београду, извео програм „Како певају српски дијалекти?” (аутори: доц. др Сања Огњановић, проф. др Мина Ђурић). Својим казивањима, глумачким тумачењима одабраних литерарних текстова у којима се уочавају карактеристике дијалеката и вокално-инструменталним интерпретацијама песама које осликавају извесне дијалекатске одлике, чланови Хора србистике су публици приказали колико је разноликост дијалекатских обележја у нераскидивој вези са мелодијом и ритмом. Уз несебичну подршку професора Музичке школе „Др Војислав Вучковић”, који су ансамбл пратили и помагали му при раду, Хор србистике је упечатљивим извођењем, уз песму и игру, подстакао многе могућности наступа који су следили.

У склопу стручног скупа *Спречи се да говориш*, посвећеног сећању на мр Миодрага Павловића, прерано преминулог предавача са предмета Методике наставе српског језика и књижевности Филолошког факултета Универзитета у Београду, Хор србистике је извео програм „*Спречи се да говориш* – речју и музиком српских дијалеката” (аутори: доц. др Сања Огњановић, Јана Бабић, проф. др Мина Ђурић). Овај скуп се одржао 12. априла 2024. године, у Градској библиотеци „Милован Данојлић” у Љигу, а свој наступ Хор србистике отворио је рецитовањем сегмената поеме проф. др Бошка Сувајџића, посвећене делу Миодрага Павловића. Цео програм нашег Хора представљао је омаж наставнику који је био врсни познавалац многих уметности, те који је и у контексту повезивања књижевности са другим медијима и дисциплинама ширио знања студената и ученика. На овај начин смо заједно са професорима, сарадницима, колегама и пријатељима, кроз бројне примере компаративних приступа наставним интерпретацијама језичких и књижевних тема, били сабрани у сећањима на заједничком часу одржаном у част мр Миодрага Павловића.

Чланови Хора србистике су 24. маја 2024. године учествовали на свечаном отварању интернационалног научног скупа *Journées serbes des dictionnaires*, а потом 27. маја 2024. године и међународне научне конференције *Лексикографски сусрети*, припремљених у организацији Катедре за романистику Филолошког факултета у Београду. Поводом тих прилика Хор србистике је за све учеснике ових стручних окупљања из земље и иностранства извео колаже песама који су пригодно пратили теме скупова, уз ослањање на богате велуре наше народне традиције.

Наступ Хора србистике био је део свечаног отварања међународне научне конференције *Стилистика и вештачка интелигенција*, која се одржала 14. јуна 2024. године на Филолошком факултету у Београду, а у чијој је организацији учествовао и доц. др Ненад Крцић, наставник на Катедри за српски језик са јужнословенским језицима и члан Хора србистике, који је био и један од излагача на конференцији. Посебност овог наступа нашег Хора тицала се и јединствености изведеног репертоара, за који се нарочито постарао доц. др Ненад Крцић, а тај пригодни музички програм упечатљиво је показао на који начин могу да буду у међусобним повезаностима стихови, мелодије, стилистика и вештачка интелигенција.

На отварању 91. Вуковог сабора, 9. септембра 2024. године, одржаном у Центру за културу „Вук Караџић” у Лозници, учествовао је и Хор србистике. Изведеним интермедијалним програмом који је посвећен музици стихова Бранка Радичевића (аутор: проф. др Мина Ђурић), наш Хор се прикључио обележавању двестагодишњице рођења овог песника и на Са-

бору, једној од најдуговечнијих и најзначајнијих културних манифестација код нас, певачки, рецитаторски, глумачки интерпретирао Радичевићева књижевна остварења. Бранковски и вуковски бити на Сабору, у Лозници и у Тршићу, било је подстицајно у сусрету са публиком, организаторима, домаћинима и гостима, и нашој хорској заједници је многоструко допринело. Дани проведени у обиласку Вуковог краја, праћени радосном песмом и незаборавним стиховима, остају далекосежно важни у свим нашим мислима о интердисциплинарним приступима књижевности и музици.

Хор србистике је 2. и 11. септембра 2024. године био и део свечаности отварања 54. Скупа слависта и 54. Међународног научног састанка слависта у Вукове дане, уприличених на Филолошком факултету у Београду, у организацији Међународног славистичког центра. Тим поводима и Хор србистике је срдану добродошлицу на ове еминентне скупове пожелео студентима, предавачима и изучаваоцима српског језика и књижевности из иностранства, као и славистима из земље. Наш ансамбл је то учинио одабраним нумерама и стиховима који су представљали разноврсност наше културне традиције и значајних јубилеја, и на тај начин још једном обогатио своје трајање плејадом сусрета са заинтересованом публиком при наступима током школске 2023/2024. године.

Сви ми, као део заједнице посленика књижевне речи, можда бисмо се могли унеколико одредити и неким од стихова из „Заморене песме” Бранка Миљковића: „Ми имамо само речи | И дивно смо се снашли у тој немаштини”.<sup>1</sup> Хор србистике одређују не само речи већ и музика, и игра, и радост сарадње и сусрета у истраживању језичких и литерарних тема, и љубав, која прожима све што из ње настаје. Песма нашег Хора стреми ка томе да се српска књижевност заори у богатству у којем је интердисциплинарни приступ открива, и не да се никад не замори.

Јана Бабић  
Анријана Белаковић  
мр Бојана Петров  
Теодора Суботић  
Петар Д. Такић

<sup>1</sup> Бранко Миљковић, „Заморена песма”, *Сабране песме*, приредили Добривоје Јевтић и Бојан Јовановић, Ниш: Просвета, 2001, 146.



## 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:

**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.

**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.

**Контакт подаци:** Адресу или електронску адресу аутор ставља у напомену при дну прве странице чланка, која је звездицом везана за презиме 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 двома звездицама везана за назив установе у којој је аутор запослен.

**Сажетак:** Испод наслова, са једним редом размака, до 200 речи.

**Кључне речи:** Испод сажетка, до 10 речи. Кључне речи дају се на оном језику на којем је написан рад.

**Текст рада:** испод кључних речи, са једним редом размака.

**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.

**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.

**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 *a, b, c* или *a, б, в*, нпр.: 2006a, 2006b ...



## РЕЦЕНЗЕНТИ

1. академик проф. др Јован Делић, Универзитет у Београду, Филолошки факултет
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 Сувајџић, 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 Зорица Несторовић, Универзитет у Београду, Филолошки факултет
8. проф. др Предраг Петровић, Универзитет у Београду, Филолошки факултет
9. проф. др Зорана Опачић, Универзитет у Београду, Факултет за образовање учитеља и васпитача
10. проф. др Горан Коруновић, Универзитет у Београду, Филолошки факултет
11. проф. др Јелена Панић Мараш, Универзитет у Београду, Факултет за образовање учитеља и васпитача
12. проф. др Јеленка Пандуревић, Универзитет у Бањој Луци, Филолошки факултет
13. проф. др Мина Ђурић, Универзитет у Београду, Филолошки факултет
14. доц. др Станковић Шошо, Универзитет у Београду, Филолошки факултет

Рецензије су прихваћене и број је закључен 30. октобра 2024. године.

CIP - Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

821.163

**ГОДИШЊАК** / Филолошки факултет Универзитета у Београду. Катедра за српску књижевност са јужнословенским књижевностима : за школску ... годину ; главни и одговорни уредник Предраг Петровић. - Год. 1, бр. 1 (2005)- . - Београд : Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2005- (Београд : "МАН"). - 24 cm

Годишње. - Наслов од 2006. 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