

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

ЛАЗА КОСТИЋ

1841.

1910.

1991.

Уредништво: Поводом стопедесетогодишњице рођења Лазе Костића (1841–1991) 405 / др Драгиша Живковић, Лаза Костић и барок 407

Студије и чланци: др Зоран Константиновић, *Интердисциплинарност у науци о књижевности* 417 / др Слободан Вукобрат, *О поеми у прози и модерној лирици – Ромansiјер Вирџинија Вулф и песникиња Ирена Вркљан* 425 / др Живан С. Живковић, *Визуелна, гестуална и објект-поезија* 491 / Љубисав Андрић, *О штампарији у Мркшиној цркви* 507 / Ситни прилози: Бојана Шијачки-Маневић, *Искази песника Ивана Чесмичког о песничком стваралаштву* 523 / др Иштван Пот, *Када је Змај изабран за почасног члана Кишфалудијева друштва?* 533 / Прилози и грађа: др Драгољуб Зорић, *Непознати сатирични написи Милована Ђ. Глишића* 537 / **Оцене и прикази:** др Мирон Флашар, *Драгиша Живковић, Токови српске књижевности – Од класицизма и бидермајера до експресионизма* 547 / др Коста Милутиновић, *Станко Кораћ: Модели приповиједања* 550 / **Регистар:** 555

Π II 803

ID=9627138

dop. nr. 137026

YU ISSN 0543-1220 | UDK 820.9

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК
Покренут 1923.

Уредни одбор

Др ДРАГИША ЖИВКОВИЋ (1923–1978)
Др ДЕЈАНКА ЖИВКОВИЋ (1979–)

МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

Уредни одбор

Др ТОМИСЛАВ ПЕДИЋ, Др ДРАГИША ЖИВКОВИЋ, Др МАРИЈА КЛЕУТ,
Др БОЖИДАР КОВАЧИЋ, Др ЗОРАН КОНСТАНТИНОВИЋ, Др МИРОН ФЛАЈШАР

Главни и одговорни уредник

Др ДРАГИША ЖИВКОВИЋ

Књига тридесет девета (1991), СВЕСКА ТРЕЋА



МАТИЦА СРПСКА

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК
Покренут 1953.

Главни уредници

Академик МЛАДЕН ЛЕСКОВАЦ (1953—1978)
Др ДРАГИША ЖИВКОВИЋ (1979—)



ПОВОДОМ СТОПЕДЕСЕТОГОДИШЊИЦЕ РОЂЕЊА
ЛАЗЕ КОСТИЋА (1841 – 1991)

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

Уређивачки одбор

др ТОМИСЛАВ БЕКИЋ, др ДРАГИША ЖИВКОВИЋ, др МАРИЈА КЛЕУТ,
др БОЖИДАР КОВАЧЕК, др ЗОРАН КОНСТАНТИНОВИЋ, др МИРОН ФЛАШАР

Главни и одговорни уредник

др ДРАГИША ЖИВКОВИЋ

КЊИГА ТРИДЕСЕТ ДЕВЕТА (1991), СВЕСКА ТРЕЋА

МАТИЦА СРПСКА

УДК 82(03) | 052.1-612.0 И221 УУ

ЗА КЪРЪЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

1953

ЗБОРНИК

МАТИТЕ СЪПСКЕ

ЗА КЪРЪЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

Уреден и одобрен

др. БОЖИДАР КОВАЧИК, др. ЗОРАН КОНСТАНТИНОВИЌ, др. МИРОСЛАВ
др. ТОМИСЛАВ ПЕКИЌ, др. ДРАГИША ЖИВКОВИЌ, др. МАРИЈА КИЕЛ

др. ДРАГИША ЖИВКОВИЌ
Текст и одговорни уредник

КРПНА ТРИДЕСЕТ ДВЕНА (1951) СРБСКА ТРИНА

МАТИТЕ СЪПСКА

ЛАЗА КОСТИЋ И БАРОК

ПОВОДОМ СТОПЕДЕСЕТОГОДИШЊИЦЕ РОЂЕЊА
ЛАЗЕ КОСТИЋА (1841 – 1991)

Уредништво „Зборника Матице српске за књижевност и језик” са особитим пијететом бележи стопедесетогодишњицу рођења Лазе Костића, најизразитијег представника српског романтизма, који је, пре Војислава Илића и упоредо с њим, наговестио модерну поезију симболизма и експресионизма у српској књижевности XX века. Од средине овога века поезија Лазе Костића постаје све више амблематична ознака српске поезије XX века.

„Зборник” је током читавог свог излагања посебно обраћао пажњу Змају и Лази Костићу, тим диоскурима српске поезије. О Лази Костићу и његовој поезији говорило се ту десетинама пута (објављивање преписке и архивског материјала; компаративно проучавање његових песама; естетичка и поетолошка критичка осветљавања његових дела). Нарочито је задњих година порасло интересовање за модерније тумачење његове поезије. Од значајнијих студијских радова о Лази Костићу у нашем „Зборнику” помињемо следеће: велику постумну студију Рад. Врховца о критичким заблудама у оцени поезије Лазе Костића (XXI/1); компаратистичке студије о поезији Лазе Костића и источњачких песника (Фехим Барјактаревих, VI/VII) и о поеми САМСОН И ДЕЛИЛА и песми Р. Хамерлинга са истом тематиком (Страхиња Костић, XXV/3); две студије о раним естетичким схватањима Лазе Костића (Хатица Крњевић, XXVII/2, XXIX/1); опширну студију о романтичарској поетици Лазе Костића (Драгиша Живковић, XXXII/2), као и студију о антиципацији савремених научних идеја у естетичко-филозофским расправама Лазе Костића (Зоран Мирковић, XXXIV/3). Посебно треба поменути неколико обимних интерпретација двеју најзначајнијих песама Лазе Костића: СПОМЕН НА РУВАРЦА и SANTA MARIA DELLA SALUTE (о првој — Драгиша Живковић, Миодраг Радовић, Радивој Стоканов и Никола Грдинић, XXXVI/2, и о другој — Драгиша Живковић, XXXII/3).

Сарадници и уредници „Зборника” учествовали су и у неким овогодишњим јубиларним приредбама у част Лазе Костића (низ предавања о Лази Костићу у организацији Друштва књижевника Војводине), као што су пријавили и своје радове о Лази Костићу на Научном скупу слависта у Вукове дане које организује Међународни славистички центар у Београду и Новом Саду поводом Костићевог јубилеја. Најзад да поменемо да је оснивач нашег „Зборника”, поч. Младен Лесковац, дугогодишњи страсни истраживач живота и рада Лазе Костића, објавио у овој години друго издање своје књиге О ЛАЗИ КОСТИЋУ, а да садашњи главни уредник „Зборника”, Драгиша Живковић, управо у овој години објављује своју књигу: ЛАЗА КОСТИЋ — ПЕСНИК XX ВЕКА, из које у овој свесци и доносимо студију: ЛАЗА КОСТИЋ И БАРОК, написану за овај јубилеј.

УРЕДНИШТВО

ЛАЗА КОСТИЋ И БАРОК

Драгиша Живковић

О барокном карактеру Костићеве поезије говорили су неколики испитивачи његовог књижевног стварања. Почело је то веома рано, већ у првим годинама певања Лазе Костића, када су два оцењивача његове подуже алегоријске песме *Беседа*, Гига Гершић и Антоније Хацић, објавили свој суд, своје „мњење” о тој песми, у „Летопису Матице српске” (1864, књ. 109, стр. 159–165), па све до ових задњих деценија после рата, у есејима и студијама Станислава Винавера, Јована Христића, Предрага Вукадиновића, Рајнхарда Лауера, Милана Кашанина и других. При томе су употребљавана два паралелна атрибута: „барокна” и „маниристичка” поезија, при чему се није толико инсистирало на непосредном довођењу у везу Лазе Костића са барокним песницима (тзв. „контактне везе”), колико на „логоманији” његове поезије и на придавање великог значаја Костићевој тежњи ка звучности његовог песничког језика. Чак и када се говорило о односу Лазе Костића према Шекспиру, том највећем представнику европске ренесансе и барока, више се запажала Костићева блискост са Шекспировом драматургијом неголи са Шекспировом барокном поетиком и поезијом.

Интересантно је помињање барока у вези са Костићевом поезијом у првој од ових критика, у Гершићевом и Хацићевом *Мњењу о Костићевој „Беседи”*. Цело то место гласи:

„Сад да још видимо како стојимо са тим спевом што се *стила*, изведења тиче. Појединце има збиља лепих места, пуних китњасте, свеже поезије, пуних слика песничких, лепо замишљених и изведених, — нарочито се може ту споменути она балада о Мари Бранковићевој. Али према тим врлинама налазимо такођер и мана. Песници са врло живом фантазијом, у којих је она слепа, по природи својој незауздана снага која ствара, премашила ону другу разборитију силу која образује, која је ограничује, такви су песници увек у опасности да упадну у велику ману, а та је: играње са смелим, неприродним метафорама, са чудним концептима [читај „концептима”] у стилу Марина и Лохенстајна, нагомилавање слика и сравањења тако да једно друго прекрије и збуни, па стил тиме постаје замршен, губи се она права поетска узвишена простота у том коврчастом претовареном накиту, чиме се карактерише онај такозвани *рококистил*. Ту је песник увек у искушењу да јасност песничке мисли, да ону у правом песништву тако нужну пластичност и округлину жртвује каквој фантастичној слици или концепту.”

Очигледно је да су ови критичари били упознати са поетиком барока и да га чак и прецизно називају *рококостил*, што је у овим временима значило — *барок*.¹ Да се заиста ради о бароку и маниризму, види се по навођењу типичног представника италијанског маниризма — Марина и немачког барокног песника и романописца Д. К. Лоенштајна. У својој књизи *Заноси и пркоси Лазе Костића* (1963) и у своме есеју *Шекспирова минђуша* (1952) Винавер у потпуности идентификује Шекспира и Лазу Костића, приписујући Костићу барокно „пијанство речи” које је научио од Шекспира и тумачећи Шекспира и његове драмске ликове онако како мисли да их је доживљавао Лаза Костић.² Предраг Вукадиновић изводи барокни карактер целокупног Костићевог рада из његовог основног филозофског и естетичког поимања „укрштаја”, који је у потпуном складу са Велфлиновим схватањем „барокне лепоте као лепоте кретања”,³ а Кашанин и изричито формулише припадност Костићеве поезије барокном песништву: „Из његових лирских песама се не једном види да је добро познавао европско песништво XVI и XVII века. Смеле метафоре, каламбури, игра речи, то није у њега друго до прециозност барокних песника”.⁴

Међутим, сви ови, а и други, испитивачи Костићеве поезије истицали су да је Костић одлично познавао европску и светску поезију од античких времена до њему савремене романтике и парнасизма и да се у његовој поезији могу запазити црте многих европских песничких традиција, почев од грчких лиричара до немачких и других романтичарских песника. Исидора Секулић је много инсистирала на вези поезије Лазе Костића са грчким лиричарима, а Јован Христић је указивао на романтичарски концепт поезије у стварању Лазе Костића.⁵ Очигледно је, дакле, да уметничку једначину Костићеве поезије треба тражити у сложене односу антике, барока и романтизма, а да његову естетичку теорију треба видети и у светлу еволуционистичке естетике његова доба.⁶ У том смислу разматрао сам и ја стварање Лазе Костића у мојој студији о поезији Лазе Костића.⁷

Када је реч о вези поезије Лазе Костића са бароком, несумњиво се најпре мора помишљати на Шекспира. Костић је преводио његове драме; своје историјске драме стварао је под јаким утицајем Шекспирове драматургије; своју барокну речитост преузимао је из Шекспировог поетичког израза. Мада није преводио и Шекспирове сонете, чини се да би се и ту могла потражити нека узајамна веза: „црна госпа” из Шекспирових сонета

¹ Р. Велек наводи да је појам барока у историју уметности први увео Јакоб Буркхарт 1843. године у Лершовом годишњаку *Niederreinisches Jahrbuch*, називајући га тада *рококоом* и наговештавајући да сваки стил има свој „рококо”: позни, китњаст, декадентни ступањ. Убрзо је Х. Велфлин, у својој студији *Renaissance und Barock* (München 1888), увео појам барока у књижевност и музику, поред ликовних уметности и архитектуре (Рене Велек, *Појам барока у књижевном зналству*, „Критички појмови”, Београд 1966, стр. 47—48).

² Марта Фрајнд, *Винавер, Шекспир и Лаза Костић*, зборник „Станислав Винавер” (уредник Гојко Тешић), Београд 1990, стр. 331—340.

³ Предраг Вукадиновић, *Предговор* „Огледима” Л. Костића, Београд 1965, стр. 20.

⁴ Милан Кашанин, *Прометеј (Лаза Костић)*, „Судбине и људи”, Београд 1968, стр. 71.

⁵ Јован Христић, *Лаза Костић*, „Поезија и филозофија”, Београд 1964, стр. 72.

⁶ Предраг Вукадиновић, *Предговор* „Основном начелу” Лазе Костића, Београд 1961, стр. XVIII—XX.

⁷ Драгиша Живковић, *Поезија Лазе Костића*, Београд 1985, стр. 5—33.

као да се помаља и из Костићевих љубавних песама, поготову оних из првих година његова певања, 1860—1862. године. Не само да је и Костићева драга црних очију и црне косе:

Волимо се, душо, је ли?
е, па шта нас јоште дели?
је л' се каква *црна* сила
ил' судбина намериала
да се баци међу нас?
Црна сила, те нагрну
на зеницу твоју *црну*
и на твоју *црну* влас?

(Волимо се..., 1861)

Дакле тако, тако дакле,
све је само пуста лаж?
место сунца *црни* пакле,
место раја љута враж?

У оку ти лажа гори,
та зато је *црно* зар?
Ко што сунце да изгори,
па остане само гар.

(Дакле, тако..., 1861)

него је и њен однос према песнику окрутно одбојан и осветнички зао. Већина Костићевих љубавних песама одише том уништавајућом патњом због неосетљивости драге:

Опрости ми! опрости ми оку моме,
оку моме жељаноме,
што ти упи сунце, твоје лице,
ал' то лице, *осветнице*,
сажегло ми оба *ока*,
да не видим ништа
од неба висока
до пуста земљишта —
ништа, ништа!

(Опрости ми..., 1862)

Ој сунце моје јарко
мој сјајни злотворе!
Ој, гујо *сунчанарко*
мој *слатки* отрове!

(Љубавна гуја, 1862)

Има и других детаља који упућују на блискост Костићевих љубавних песама са Шекспировим сонетима. Извесни натуралистички елементи код Костића као да су аналогни Шекспировим „скаредним” акцентима у соне-

тима;⁸ Костићеве алузије на „доњи део тела” његове драге у песми *До појаса* јасно су наговештене и код Шекспира:

Глас је твој уху моме одвећ прост,
Додир мој није склон те *дират ниско*,
Укус ни мирис не би хтјели гост
На *чулној гозби* бити с тобом, блиско...

(Сонет 141, препев Луко Паљетак, Загреб 1984)

Јер, заводећ ме, чиниш ми да смјело
Свој виши дио издам *нижем дијелу*...

(Сонет 151, препев Луко Паљетак)

Међутим, Шекспирови и Костићеви „кончети” у љубавним песмама потичу, сасвим очигледно, из друге и дуге песничке традиције, из европског петраркизма. Разуме се, Костићев „петраркизам” и „маниризам” део су општег фонда репертоара лирске поезије XIX века, онаквог какав се изграђивао током векова у љубавној поезији европске књижевности.⁹ Додуше, у Костићевој поезији нема сонета и нема платонистичке транспозиције љубави у сферу мистичне спиритуалности, али има антитетичких спрегова, парадокса, оксиморона, игре речима — све из регистра петраркистичке песничке традиције (*живот и смрт, небо и земља, дух и тело, сладак и горак, ватра и лед* и слично) и има ширих слика изграђених на овим петраркистичким антитезама:

Што бежиш, чедо, што ту не стојиш?
Што бежиш, свете, кога се бојиш?
Не бој се, не бој се, та ја имам мач —
ти си му сама била ковач...
Ту бритку ђорду, љубав је зову,
ковала си је на тајном кову...

Ђорда је моја бритка и чила,
ти си је сама очеличила,
ти си је сама с *огњишта врела*
у леденицу срца унела,
зато се тако челично сија,
зато се вије ко љута змија...

(Љубавни мач, 1863)

⁸ „Позиви на љубав овде су отворено физички, каткад скаредни” (Душан Пухало, *Историја енглеске књижевности од почетака до 1700. године*, Београд 1976, стр. 98).

⁹ О петраркистичким елементима у српској поезији XIX века веома диференцирано говори Светозар Петровић: „Удио петраркистичког пјесничког језика у пјесничком језику српске лирике XIX вијека није још увијек систематски проучен (историчари српске књижевности једва да су га досад уопће запажали), али нас карактеристичне петраркистичке антитезе, хиперболе и парадокси чекају на страницама готово сваке српске пјесничке збирке XIX вијека... Изглављени из свога изворнога контекста, и стављени у нове улоге, овакви су елементи петраркистичкога пјесничког наслеђа живјели у српској поезији најчешће као дио неутралног једног репертоара стилских поступака” (*Студије о Пачићевом канцонијеру*, II, „Зборник Матице српске за књижевност и језик”, XXIV/2, 1976, стр. 223).

Снове снивам, снујем снове,
 снујем снове бисерове,
 у сну живим, у сну дишем,
 ал' не могу ситне снове,
 не могу их да напишем...

— — — — —
 Ал' наслони на те снове
 твоје груди бисерове,
 две ледене бисер капи,
 та би студен смрзла снове,
 све те слике следила би.

(Снове снивам..., 1861)

Овакве Костићеве антитетичне слике свакако извиру из петраркистичке традиције, која је своју поетику изградила, поред Петраркине поезије уопште, и на чувеном, СХХХIV сонету Петраркином, засићеном антитезама и парадоксима:

Ја немам мира, а у рат не хрлим;
 леден а горим, плашим се и надам;
 по небу летим, а на земљу падам;
 не хватам ништа, а свијет читав грлим.

Амор ме казни да сред уза стојим,
 нит омчу дријеши, нит окове стеже,
 нит да ме смакне, нити да одвеже,
 неће ме жива, не сматра ме својим.

Без вида видим, нијем глас не губим:
 умријети жудим, а помоћи тражим,
 себи сам мрзак, а другог љубим.

Нит ми се мрије, нити ми се живи,
 смијем се плачућ, жалошћу се снажим,
 оваквом стању Ви сте госпо, криви.

(препев Мирка Томасовића)

Костић је овакве антитетичне парове развијао у шире метафорично-алегоричне слике, обично поступком реализације метафоре (*Разговор с увученом српском заставом, Лице твоје, До појаса* и друге).¹⁰ На тај начин Костић је петраркистичке елементе уграђивао у своју нову песничку елаборацију, у којој су они били само техничка грађа за нови песнички поступак, заснован на споју античког и романтичарског схватања поезије, на „хеленистичком романтизму”, тј. на романтизованом виђењу античке филозофије и поетике. Тиме долазимо до питања о романтичарској поетици Лазе Костића, која је уградила у себе и античку естетику и барокну речитост и која лежи у основи читавог Костићевог поетског стварања.

¹⁰ О поступку реализације метафоре код Костића види опширније у мојој студији: *Поезија Лазе Костића*, Београд 1985, стр. 34—46, 49—53.

Петраркистично-барокни спој антитетичких појмова Костић је сада укључио у своју филозофско-естетичку теорију о „укрштају супротности”, засновану на поставкама дијалектичке филозофије предсократоваца (Хераклита, Анаксагоре и Емпедокла) и на тези о разрешењу борбе супротности у *симетрији* и *хармонији* као основи *лепоте* у свету. У исто време он је ту хеленску филозофску дијалектику спојио са романтичарском филозофијом Фихтеа, Шелинга и Хегела и са њиховим поставкама о антагонизму супротних сила у природи и о синтези тих опречних момената, изражених у чувеној Фихтеовој и, касније, Хегеловој тријади: *теза — антитеза — синтеза*. Када је седамдесетих година интензивно почео да проучава и позитивистичку еволуционистичку естетику (Херберт Спенсер), он је, попут Гетеа, изградио једну универзалну онтолошку теорију о *лепоти* као основи целокупног људског, природног и васионског постојања. У резултату тога рада настала је његова естетичка расправа *Основа лепоте у свету* (1880) и његова филозофска студија *Основно начело — Критички увод у општу филозофију* (1884).

Шта је Костић могао да преузме из романтичарске филозофије и теорије песништва? Могао је пре свега да открије духовне претке романтике: Шекспира и још даље у прошлости — Платона и Плотина; да природу и човечанство схвати као јединствен организам, у коме се склад и хармонија постижу спајањем и поништавањем супротности; да живот и свет треба обухватити великим синтезама, али и да живот треба проживети у његовим најскровитијим чарима без окова система; да се протејска личност човекова најбоље огледа у његовој способности да се сваког тренутка може уздићи над собом, на чему се и заснивала чувена „романтичарска иронија” и да човек своје „ја” води и ставља у свако могуће расположење; да се једино у уметности може постићи „апсолутно”, тј. „бесконечно” у „коначноме”. Ово романтичарско стално осцилирање између крајности, безгранично веровање у моћ своје маште и, с друге стране, свест о ограничености и немоћи човековој да се уздигне изнад стварности — то су те романтичарске супротности, које су могле, на вишем плану, да се изразе и барокним „кончетима” и петраркистичким антитезама и оксиморонима. Костић их сада употребљава у својим дужим песмама као повремене импулсе који „онеобичавају” његов поетски исказ. Ако је првих година свога певања, 1858-1861, изненађивао своје читаоце и необичним сликама и још необичнијим изразима, кумулирајући их из стиха у стих (*Под прозором, Све што ми је рекла, Снио сам те, Голуб, Сабља и круна, Љубавни двори, Коло, Збогом, дико, писаћу ти*), он убрзо прелази на барокну технику „кончета” и петраркистички спој антитетичких појмова:

Бритким ножем љуте страсти
срце си ми узорала,
по њем сеје *ситне сласти*
тугованка ружа мала

(1862)

У небо?
 Та ту је тек
најропскије блаженство
блажених робова,
највећа самовоља —
 Бог!

(1861)

На особит оправљао се рад:
 у једном лику, једном животу,
 створења сву да смести дивоту,
светлост и мрак да стопи, ноћ и дан,
анђелску сласт и пакленички плам,
непроникнута бисер-језера
уз недогледна виса урнебес,
славуја глас, сикута гујског бес,
след летњег жара зимогрозан јез,
уз ружин мирис отрован задај;
 и све то чудо, сав тај комешај,
 у један лик да сложи, један лог,
 и учини, — Шекспира створи Бог.

(1864)

Антитетичне слике Костић сада шири у контрастне паралелизме, у којима се сваки члан даље грана путем реализације метафоре. Видели смо то на примеру песме *Љубавни мај*. Али такве су и многе друге Костићеве песме, нарочито оне испеване после 1864. године: *До појаса, Разговор с увученом српском заставом, Јадрански Прометеј* и друге. Сада се поступак „романтичарске ироније” користи за динамизирање напетости у песми: у песми *Спомен на Руварца* после ироничног „хлађења” атмосфере тајанства долази до још јачег интензивирања осећања тајанства и језе, а сусрет између Песника и Коштаника изграђен је на истој динамици страве и ироније. Овај брижљиво пробрани и организовани сплет слика и асоцијација Костић повремено интензивира парадоксалним оксиморонима и хијазмима: „оживели гробови и умрли животи”, „што умртви свој живот бесмртни, да њим оживи гроб”, „Планета ова, земља, земља је; / па како позив свој да постигнеш, / у њојзи, слепче, ил’ на њојзи зар? / Је л’ боље срце или љуштика”, „Душевна свест јој сва је његова / а несвест тела даће другоме”; „о мудра смрти, о самртничка / жива мудрости!”

Сада се дешава нешто што представља изузетну особеност поезије Лазе Костића: он своје песме изграђује на антитетичким спреговима и сликама, и лексике, и синтаксичких обрта, и метрике, једном речи — петраркистичка и барокна антитеза прожима сада целу песму, у свим њеним слојевима, у складу са античком и романтичарском поставком о разрешењу супротности у *симетрији* или у *хармонији*. Новица Петковић је изванредно показао како је стиховни ритам код Костића узајамно повезан са смислом песме и како је за разумевање Костићеве метричке организације песме значајна не само метричка него и синтаксичка сегментација стиха.

Костићева филозофска и естетичка теорија о „укрштају супротности” манифестује се и у метричком погледу у два вида: као *симетрија* и као *хармонија*. Ритмичко-синтаксичка структура његовог стиха заснива се управо на његовој теорији „укрштаја”, и то или у облику *хијазма* (вид *симетрије*) или у облику *синтаксичког паралелизма* (вид *хармоније*). Први вид изражен је у структури стиха 2+3// 3+2 или 3+2// 2+3 („у срцу сломљен, збуњен у глави”), а други у паралелном низу: 3+2// 3+2 или 2+3// 2+3 („звездице моја, звездице бледа”; „богу зефира, богу олуја”).¹¹

У једном од најлепших својих есеја о српским писцима, у оном о Лази Костићу, Исидора Секулић¹² је видела трагичност овог песника у *фрагменту* и у *помешаности стилова*. Нарочито му је замерала због мешања хеленске лиричности („грчка лирска песма која не сме бити тежа од лептира, дакле не сме заправо садржати ни осећај, него само грациозну стилизацију осећаја”) и Шекспировог „романтичарства” („Укрштао је Лаза у *Максиму* Шекспира са традицијом класичном, и хеленском и народном српском”), сматрајући да је у том мешању настајала „повреда у истини уметности”. Међутим, и други критичари су запажали код њега ту мешавину стилова, али нису у њој налазили тако велике уметничке „повреде”. Напротив! Јован Христић открива велику сродност Костићеве песничке имагинације са Микеланђеловим сликарством у Сикстинској капели, па закључује да је Лаза Костић „спојио у себи бар три различита сензибилитета: хеленски, романтичарски и барокни, стапајући их час у срећне синтезе, час их раздвајајући до трагичког раскорака”.¹³ Милан Кашанин сматра да је „мајестетички облик станца, који је Костић дао својој песми *Santa Maria della Salute*, класичан лирски облик ренесансних и барокних песника”. У исто време Кашанин истиче да „дионизијски ритам, хорска звучност, разноврсност и мајестетичност Костићевих стихова, више него у ичијој књижевности, имају корен у грчкој”.¹⁴ Отуда се не бисмо сложили са Исидором Секулић када негодује због Костићеве песме *Разговор са увученом српском заставом*.¹⁵ Та песма је управо сјајан пример барокне речитости и донизијског ритма, једна од ретких високо уметнички остварених песама родољубиве лирике српског националног романтизма:

Ако још има крилатих снова
испод окова,
ох, онда сањај облаке црне
што ће их врели јуже да згрне,
облаке црне, олује бесне
и муње кресне,

¹¹ Новица Петковић, *Прилог проучавања ритма и интонације у развоју српског стиха од романтизма до симболизма*, у зборнику „Српски симболизам”, САНУ, Београд 1985, стр. 433—437 (и у књизи „Огледи из српске поезике”, Београд 1990, стр. 223—227).

¹² Исидора Секулић, *Лаза Костић*, СКГ, 1. март 1941, стр. 358—371 (прештампано и редиговано у књизи *Мир и немир*, Београд 1957, стр. 52—67).

¹³ Јован Христић, *Нав дело*, стр. 79—80.

¹⁴ Милан Кашанин, *Нав дело*, стр. 71.

¹⁵ „Напустио велики коштац, ушао у фрагменте великога и моћнога свога сна. И ушао у романтичну агресивност, певао, он — Хелен, увученој застави на новосадском магистрату” (Исидора Секулић, *Нав дело*, стр. 59).

и гром и јек;
 вихар да сапон раскине мреже,
 тебе у врте твоје донесе,
 гром да сажеже
 пауку век. —
 Ил' ако не мо'ш од среће ружне
 замислит, друже, топлоте јужне,
 бујице лужне, вихоре кружне;
 а ти бар усни северне стеге,
 мећаве, цичу, сметове, снеге,
 да круне прште на челу живу,
 корице мрзну о сабљу криву,
 ни крвав порфир да згрије крв!
 а камо л' крвник у плашту сиву,
 а камо л' паук, а камо л' црв!
 Па нек и твоје срце прехладни,
 тек да те паук не једе гладни,
 тек да ми ниси стрвини стрв!

Овде имамо управо ту „срећну синтезу” и пароксизма родољубивог заноса, и речитости барокне градације и хиперболе, и трагичне хеленске катарзе националног хероја у неравноправној борби с моћним непријатељем, у једном од најблиставијих сегмената наше родољубиве лирике. Мислимо да се управо у тој успелој синтези ова три стила и крије величина и непоновљивост певања Лазе Костића.

Dragiša Živković

LAZA KOSTIĆ UND DER BAROCK

Zusammenfassung

Seit dem ersten dichterischen Auftritt von Laza Kostić (1864) bis in die Gegenwart wurde immer darauf hingewiesen, daß für seinen dichterischen Ausdruck gewisse barocke Stilelemente kennzeichnend sein. Indessen hat man sich mit diesen Stilelementen in seinem dichterischen Schaffen nicht eingehend beschäftigt. Der Verfasser dieses Beitrags hat sich nun vorgenommen, den Elementen der dichterischen Tradition in Laza Kostić's Dichtung nachzugehen, angefangen mit den griechischen Lyrikern bis zu den deutschen und anderen Vertretern der romantischen Dichtung, und weist dabei nicht nur auf die Beziehungen von Laza Kostić mit Shakespeare und dem europäischen Manirismus hin, sondern auch auf seine Beziehungen zu der langen dichterischen Tradition des Petrarkismus in der neuzeitlichen europäischen Dichtung. Ungewöhnliche dichterische Bilder, Antithesen und Paradoxa, Oximora und Wortspiele — alle diese petrarkistisch-maniristischen und barocken Stilzüge konnte Kostić auch aus dem dichterischen Repertoire der Romantik übernehmen, zumal gerade die Romantik viele poetologische Auffassungen und dichterische Züge des europäischen Barocks erneuert hat.

Људски рад“ (*Comparative Literature: Its Definition and Function*, у *Формацији*; Horst Frenz — Newton P. Stallknecht, *Comparative Literature: Method and Perspective*, 1963, s. 3).

ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНОСТ У НАУЦИ О КЊИЖЕВНОСТИ

— Компаратистичко виђење проблема —

Зоран Константиновић

Мисао о целовитости света једна је од великих филозофских претпоставки коју ће ваљати увек изнова доказивати, јер ми смо у стању једино да објективирамо поједина подручја живота и сазнања, а научне дисциплине заправо и нису друго до покушај да се оваква објективирана подручја ближе одреде и проуче. Отуда ниједна од тих дисциплина и није унапред дата већ је настала из одређених сазнања, па се и развијала према одређеним потребама. У вези с тиме и размишљање Чарлса Попера (Charles Popper), свакако једног од најзначајнијих мислилаца нашег времена, изнето као 9. теза у његовом делу *Die Logik der Sozialwissenschaften*, да је свака оваква научна дисциплина само уметни конструкт, док оно што заиста постоји јесу проблеми који нас заокупљују, а у непосредној вези с њима и традиција њиховог решавања. Но неминовно се из посматрања појединачног и посебног поново враћамо на питање о општем и целовитом, и то овога пута на тај начин што ћемо повезати поједине дисциплине, значи путем интердисциплинарности.

У позадини оваквих нових приступа свакако се налазе снажни подстицаји који полазе од поставки савремене културологије о нераздвојној узајамној повезаности свих манифестација културе, а овакво виђење укључује у себе у потпуности и књижевност. У науци о књижевности пак Хенри Х. Х. Ремак (Henry H. H. Remak) први је указао на интердисциплинарност као област коју би требало систематски проучити, те је на тај начин компаратистици, која се до тада бавила проучавањем генетских веза и типолошких аналогичности, отворио нове видике: „Компаративно истраживање не своди се само на појаве које превазилазе границе искључиво неке националне књижевности, већ неминовно обухватају и проучавање односа између књижевности, с једне стране, и других подручја људског умећа и веровања, на пример, уметности (сликарства, вајарства, архитектуре и музике), филозофије, историје, друштвених наука (политике, економике, социологије), природних наука, религије и сл. Укратко, реч је о поређењу књижевности са другим подручјима у којима се огледају људски дух и људски рад” (*Comparative Literature. Its Definition and Function*. У зборнику: Horst Frenz — Newton P. Stallknecht: *Comparative Literature. Method and Perspective*, 1963, s. 3).

Ервин Копен (Erwin Kopp) је овакво Ремаково усмеравање компаратистике прецизирао у три тачке: 1) треба избегавати свако „интердисциплинарно насиље” и ограничити се на оне дисциплине које су биле од посебног значаја за неку одређену епоху (на пример природне науке за епоху просветитељства); 2) полазиште обавезно мора да је литерарни феномен, који ћемо на овај начин настојати да објаснимо уз помоћ других дисциплина, и — 3) не сме настати утисак да је у питању некакав детерминизам, наиме у смислу да је литература некакав збир ванлитерарних фактора, већ и надаље ваља водити рачуна и о развојима искључиво унутар књижевности. (*Zur Rolle interdisziplinärer Betrachtungsweisen in der Histoire comparée des littératures*. У часопису *Neohelicon*, 2, 1981, с. 285 — 289).

У методолошком погледу како Ремакова указивања тако и Копенова прецизирања могли бисмо најбоље формулисати као питање, наиме: На који ћемо начин књижевно дело, које смо до сада превасходно видели и осећали као какав комуникат у процесу интерлитерарних веза и у том смислу интензивно истраживали његове лингвистичке вредности и интерпретирали његове поруке, одсада схватити и као резултат сусрета најразличитијих области живота захваћених кроз медијум језика и као дијалог такођер са овим дисциплинама из којег се наслућује целовитост света? Или другим речима: На који начин књижевно дело превазилази границе не само одређене националне књижевности већ уједно указује и на транслингвистичке или — како смо предложили да се зову — *транслитерарне повезаности*.¹

О таквим сусретима књижевности са појединим областима живота и сферама мишљења постоји обиље појединачних радова, а дискусија о том проблему започела је заправо већ са дискусијом о појму *мимезиса*. Наиме, надовезујући још на Аристотела и Платона увек изнова се постављало питање на који се начин стварност може укључити у уметност и како се може песнички приказати? А откривање транслитерарних повезаности као да нам у том погледу указује на једну од могућности. Интердисциплинарност, према томе, виђена кроз овакво откривање, управо нам сведочи о тој стварности. Први који су покушали систематски да прикажу однос између књижевности и разних подручја живота и сфера мишљења били су Жан-Пјер Баричели (Jean-Pierre Barricelli) и Џозеф Гибалди (Joseph Gibaldi) окупивши у зборник *Interrelations of Literature*, 1982, прилоге шеснаест сарадника посвећене неком од тих односа. Од појединих врста уметности заступљена су одговарајућа разматрања у вези са ликовним уметностима, са музиком и са филмом. Тематика се потом у осталим прилозима креће све до области економике и њене свестране повезаности са литературом. А после овог зборника наставља се са објављивањима покушаја да се поједине од ових тема још боље систематизују, или се бирају нове теме (на пример Brigitte Winklehner: *Literatur und Wissenschaft. Zur Geschichte ihrer Beziehungen*, 1987, или Harro Segeberg: *Tehnik in der Literatur. Ein Forschungs-*

¹ Садашње стање у компаратистици неминовно је наметало потребу за предлагањем оваквих нових термина, па отуда и предлог да се у овом случају говори о транслитерарним повезаностима (в. Зоран Константиновић: *Vergleichende Literaturwissenschaft. Bestandsaufnahme und Ausblicke*. Bern 1988, с. 91 — 112), што је изгледало прикладније неголи термин „транслингвистичке повезаности”, на који се такођер понегде наилази.

überblick und zwölf Aufsätze, 1988, те исте године такођер зборник који је приредио Manfred Durzak: *Literatur auf dem Bildschirm*, а као најновији подухват ове врсте пред нама је петотомни зборник који је издала Anne Hudson Jones: *Literature and Medicine*, 1989, а који покрива следећа поглавља: „Images of Healers” („Ликови исцелитеља”), „The Physician as Writer” („Лекар као писац”), „Psychiatry and Literature” („Психијатрија и литература”) и „Use and Abuse of Literary Concepts in Medicine” („Могућности лечења помоћу књижевности”), те су предвиђена још два тома: „Literature and Bioethics” („Литература и етичке одлуке у процесу лечења”) и „Cultures of Medicine” („Поимање медицине у развоју културе”).

Овим смо указали само на неке од покушаја да се овакве повезаности захвате, а могли бисмо навести још низ других, од којих су поједини по начину обраде и веома репрезентативни, као на пример књига којој је аутор Ервин Копен (Erwin Koppert: *Literatur und Photographie. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*, 1987), или су и у дисциплини која се на овај начин повезује са литературом прихваћени као драгоцен приручник, што је случај са књигом Ричарда Поснера (Richard A. Posner: *Law and Literature*, 1988), зато што и правницима открива литературу као врело правних норми. По правилу се у свим радовима и зборницима ове врсте полази од тога да се целокупно подручје додира између књижевности и које друге дисциплине уопшти на тај начин што се указује на облике оваквих додира, те Стивен Пол Шер (Steven Paul Scher), на пример, утврђује да на релацији између литературе и музике постоје три овакве могућности: 1) литература и музика се налазе у подједнаком узајамном односу (што је случај са опером, па је либрето уједно и посебан књижевни жанр); 2) литература је присутна у музици (па је овакво истраживање више у делокругу музикологије), и 3) музика је присутна у литератури, и то на начин што а) подражава музику, б) прилагођава текст неком од музичких облика (на пример фуги), или с) тематски говори о доживљавању музике (*Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, 1984).

Ипак, настојања у проучавању интердисциплинарности се не могу задовољити оваквим схематским евидентирањем, без обзира колико би оно по себи било драгоцено, те се у оваква размишљања све више укључују семиотика и трагање за одговарајућим дискурсом. Поготову је Умберто Еко развио семиотику као неку врсту метатеорије културе (Umberto Eco: *Opera aperta*, 1962), па је сва култура бескрајан систем знакова. А дискурс у поимању француских постструктуралиста негде је на средини између језика као система и спонтаног говора. Јер ми заправо увек говоримо полазећи од нечег познатог, од унапред датих елемената одређених постојећом традицијом или можда управо језиком те дисциплине (Dietrich Meutsch – Reinhold Viehoff: *Comprehension of Literary Discourse. Results and Problems of Interdisciplinary Approaches*, 1989).

Проблем интердисциплинарности поставља се, међутим, и у посве практичном облику, када, на пример, неко литерарно дело ваља припремити за приказивање на позорници (као драму, балет или мјузикл), на филмском платну или телевизијском екрану или за емитовање преко радија, као радио-драму (André Helbó: *Theory of Performing Arts*, 1987). Про-

блем се поставља и пред сваког нашег режисера, па би се искуства каква на пример износи Весна Крчмар (*Prokleta avlija Ive Andrića na našim pozorišnim scenama*, „Зборник Матице српске за сценску уметност и музику”, 4—5, 1989, с. 161—174) увек могла ослонити и на одговарајућа општа теоријска разматрања, за која управо пионирска улога припада Тадеушу Ковжану (Tadeusz Kowzan: *Littérature et spectacle dans leurs rapports esthétiques*. Warszawa 1975). На тај начин нам се отвара поглед на веома обиман посао, који би, међутим, што пре ваљало обавити. Наиме, било би добро уз све битне радове који су на међународном плану и у интернационалној дискусији дали основе за разматрање ових појединих релација и повезаности између књижевности и других подручја живота и сазнања евидентирати и оне многе значајне радове који су настали у нас и који су написани на теме са полазиштем у нашој књижевности.

*

* *

Но пракса као да појам интердисциплинарности поставља у оптику наших размишљања још и са другог становишта. Разлог томе свакако почива у чињеници што је однос између појединих дисциплина унутар науке о књижевности, пре свих њене четири основне дисциплине — историје књижевности, теорије књижевности, књижевне критике и упоредне књижевности — у суштини веома променљив, јер је свака од њих подједнако вишезначна. Шта је литература, шта је историја, шта је критика и шта се заправо компарира? На овај стално променљиви однос, заснован на ове четири дисциплине, први је указао Томас С. Кун (Thomas S. Kuhn), истичући парадигму као битни а уједно и променљиви принцип научног приступа (*The Structure of Scientific Revolution*, 1962). Јер парадигма је у овом случају скуп научних начела којима настојимо да се приближимо неком научном проблему.

Но ишли бисмо редом по дисциплинама. Стога, уколико од историје књижевности, као једној од основних дисциплина науке о књижевности, очекујемо да нам прегледно сакупи историјске и друштвене датости, неку врсту идеограма, како би се неки писац, песник или уопште каква литерарна појава боље могла схватити, морамо бити свесни релативности како историјских чињеница тако и естетичких судова. Свест о интердисциплинарности помоћи ће нам да у гледању на историјски процес, без обзира да ли пак у њему видимо кретање у хегеловском смислу ка некаквом циљу или случајно кретање без циља, из тренутне ентропије, уједно откријемо и историјско у естетском и естетско у историјском, па ће нам, на пример, бити лакше да протумачимо постојеће каноне и традиције.

А када је реч о теорији књижевности, ваља водити рачуна о томе да се она у овај склоп интердисциплинарности укључује у више значења, час као хипотеза, час као појам којим се жели означити уопштавање појединачних сазнања, но такођер и као нека метатеорија у интерпретирању књижевности, па и као оно подручје на коме се одвија теоријски рад. Вероватно као одраз овакве варијабилности ваља протумачити и чињеницу да у разним традицијама постоје и различита схватања о њеној функцији. Французи знају за „*Littérature générale*”, па отуда код Немаца и назив „*All-*

gemeine Literaturwissenschaft". Но за Французе се овај појам још изразитије односи на проучавање општих проблема у књижевности, њених принципа, за разлику од критичког просуђивања о појединим делима, те је зато и више емпиријски него филозофски усмерен, па и у целини много шири него што би ово одговарало представи која би полазила од какве традиционалне поетике. У англосаксонско подручје је термин „Littérature générale” без икаквих ограђивања пренет као „Theory of Literature”, па је овако поступљено и код Руса („Теория литературы”). Но разлика између „Littérature générale” и „Theory of Literature”, па самим тим и појма „Теория литературы”, најбоље ће се осетити уколико на немачком супротставимо изразе „Allgemeine Literaturwissenschaft” и „Literaturtheorie”. Онај први назив много је лакше уклопити у постојећи систем историјских наука, док други указује на теоријска уопштавања. Ипак, оба назива остају донекле нејасна, па се ни Пол Ван Тихем (Paul Van Tieghem) никако није могао сложити са Ренеом Велеком (René Wellek) око тог појма „Littérature générale”, те је ово неслагање и у основи познатог сукоба између француске и америчке школе. У поређењу, међутим, са оваквим размимоилажењем између Француза и Американаца, и немачки назив „Literaturtheorie” неминовно оставља утисак да је у питању теорија само једне књижевности. Занимљива је свакако у вези с тиме и дефиниција коју Драгиша Живковић даје у својој *Теорији књижевности са теоријом писмености*, приручнику којим се већ деценијама усмерава наше виђење ове дисциплине. Она „обухвата све области, питања и начине испитивања уметничког књижевног стварања и књижевног дела”, но „карактер ових теоријских испитивања мењао се током времена у складу са схватањем књижевности” (с. 3—4). И у тој интерпретацији настоји се објединити оно посебно, национално, са општим или универзалним.

Ово је само доказ више како теорија књижевности и историја књижевности и нису у пуној мери опозиције, јер колико год свако историјско проучавање књижевних феномена и захтевало јасне теоријске појмове и постулате о облику временски условљених промена, о субјективности или о објективности резултата у датом домену истраживања, а с друге стране колико год и свака теорија неминовно мора бити подвргнута дијахроној провери својих термина и полазишта, динамике временски условљених промена књижевног система и проблема историчности књижевног дела, ипак све више долазимо до закључка да замисао на којој почива национална књижевност и не може бити разумљива једино за себе, већ да је само један од оквира за проучавање књижевности.

Могло би се зато размишљати о некој „Теорији супранационалне историографије књижевности”, која ће до својих елемената и принципа долазити откривањем и уопштавањем како интерлитерарних веза и паралела или аналогича тако и преко оних напред назначених транслитерарних повезаности. А то би уједно била и теорија која би најбоље одговарала компаратистици или упоредној књижевности у њеном покушају да захвати она кретања која воде преко граница неке националне књижевности до светске књижевности у целини и до укључивања у свеопшти простор свих феномена везаних за људску културу. Но шта је заправо светска књижевност: збир свих националних књижевности или канон најбољих

дела свих језика и свих времена (при чему се неминовно поставља питање ко је објективно компетентан да одреди овакав канон), или је она пре свега онај непрекидни процес размењивања литерарних вредности и сазнања, значи заправо непресушно и увек изнова плодотворно, ничим незауоставиво комуницирање?

Остаје нам још да размислимо о књижевној критици као четвртој основној дисциплини науке о књижевности. Управо на њој се најјасније огледају разлике у две битне књижевнонаучне традиције. Како је реч о критичком оцењивању актуелних литерарних појава, Немци у том погледу строго разликују између „Literaturkritik” и „Literaturwissenschaft”, па су дуго време инсистирали на томе да се научно оцењивање строго држи временске дистанце у распону од педесет година, док у англосаксонском свету ова граница заправо и не постоји, па су велики песници уједно били и најзначајнији критичари, те је „Literary Criticism” заправо исто што и „Literary Scholarship”, што је у великој мери нашло потврду и у онаком значајном приступу какав је „New Criticism”. Донекле је слична ситуација и код Француза, где је у једном тренутку „Nouvelle critique” у потпуности успела да потисне традиционалну „Critique universitaire”.

*

* *

Проблематика о којој смо размишљали открива нам на себи својствен начин како је теоријска мисао ширила видике нашег поимања света. Посматрање књижевности дуго време се развијало под знаком парадигме која се подједнако односила на све врсте уметности, па је тек Лесинг са расправом *Лаокоон или о границама између сликарства и поезије* утврдио да додуше постоји очигледна повезаност између ликовне уметности и песништва, но да се сваки уметнички род држи својих закона. Тиме је формулисано једно од основних сазнања како за естетику тако и за упоредно истраживање, а Оскар Валцел (Oskar Walzel) ће потом ово сазнање оденути именом „Узајамно осветљавање уметности” („Wechselseitige Erhellung der Künste”). Но без обзира што су оваква узајамна осветљавања уметности дала и значајне резултате, ипак се осећало да она остају на површини формалних анализа, да се на овај начин не продире у истинско узајамно прожимање између књижевности и других уметности. Онако како се ово доводило у питање све више се јављао и назив „Литература и друге уметности” („Literature and other arts”). Но у исто време се показало да је у књижевном делу присутно најразноврсније прожимање најразличитијих подручја живота а не само уметности и да тек откривањем ове разноврсности и различитости долазимо и до истинског откривања искустава садржаних у књижевности и до слике о свету која настаје из оваког откривања. Уместо трагања за паралелама и за аналогјама отуда размишљања о начину како се трансформирају знаци којима нам се казује неко подручје људског живота. На тај начин и расуђивање о интердисциплинарности добива посве нове димензије.

Но с друге стране, онако како смо се удубили у наше поимање интердисциплинарности, постали смо уједно и свесни како су се односи унутар оног полазишта са којег се размишљало о интердисциплинарности тако-

ђер мењали, наиме односи између историје књижевности, теорије књижевности и књижевне критике. Интердисциплинарност, значи, у овом случају се јавља у две равни, с тим што се тачка пресека непрекидно мења, па управо због тога свако интердисциплинарно размишљање посебно јасно предочава како прожимање појединих дисциплина захваћених кроз књижевно дело ваља видети како у синхронији тако и у дијахронији.

Zoran Konstantinović

DAS INTERDISZIPLINÄRE IN DER LITERATURWISSENSCHAFT

Zusammenfassung

Der Verfasser sieht das Vordringen des Interesses für den Zusammenhang, der zwischen den einzelnen Disziplinen besteht und zugleich auch in jeder einzelnen von ihr zum Ausdruck kommt, als ein Zeichen des sich wandelnden Weltbildes. Die Welt als etwas unteilbar Ganzes zu erkennen, bedeutet vor allem, den Zusammenhang zwischen all den verschiedenen Disziplinen sichtbar zu machen, die sich um die Erhellung des jeweils von ihnen objektivierten Bereiches menschlichen Denkens oder Handelns bemühen. In die Literaturwissenschaft beginnt dieses Interesse für das Interdisziplinäre aus zweierlei Richtung vorzudringen. Einerseits ist es die Komparatistik, in der Henry H. H. Remak die Forderung aufstellt, sich nicht nur auf das Interliterarische, auf die Beziehungen zwischen zwei Literaturen zu beschränken, sondern auch die Zusammenhänge zwischen der Literatur und allen anderen objektivierbaren Bereichen des Lebens miteinzubeziehen, also zwischen Literatur und Gesellschaft, Literatur und Religion, Literatur und Kunst bis hin zu Bereichen wie Literatur und Wirtschaftstheorie oder Literatur und Esskultur zum Beispiel. Andererseits ergab sich die Frage nach dem Interdisziplinären auch aus der Notwendigkeit, den Zusammenhang zwischen den einzelnen Disziplinen innerhalb der Literaturwissenschaft selbst zu erkennen, vor allem zwischen den vier Grunddisziplinen, der Literaturtheorie, der Literaturgeschichte, der Literaturkritik und der Komparatistik oder Vergleichenden Literaturwissenschaft. Auch sie dürfen nicht streng auf sich begrenzt verstanden werden, sondern nur aus einem Gesamtzusammenhang heraus.

О ПОЕМИ У ПРОЗИ И МОДЕРНОЈ ЛИРИЦИ

— Романсијер Вирцинија Вулф и песникиња Ирена Вркљан —

Слободан Вукобрат

But now in this room, which I enter without knocking, things are said as if they had been written.

V. W., *The Waves*

Рад врских преводаца обележава књижевно поднебље, у свим његовим слојевима. Време поратне прве блискости наше критике модерним тежњама у роману означено је, тако, и радом Милице Михајловић на српским преводима текстова Вирциније Вулф. А над њеним изврским српским преводом најсмелијег експеримента који је изашао испод пера енглеске романсијерке настала је код нас, емпатичним читањем и не без оштре критичарске интуиције, и песма око које ће кружити разматрања што следе. У стрпљивом настојању да осветљавањем особеног романсијерског поступка разаберемо специфичности у симболици и мотивици наше песме.

Педесетогодишњица смрти Вирциније Вулф спољашњи је подстицај довршавању овог рада.

*

На страницама које следе усредсредићемо пажњу на један роман Вирциније Вулф — онај објављен у Лондону 1931. године под насловом *Таласи* (*The Waves*), и на једну песму Ирене Вркљан — ону насловљену *Љубичице за Вирцинију*, из збирке *Соба, тај страхан врт* објављене у Београду, код Просвете а године 1966. У оно време то је била већ пета збирка овог нашег аутора. Грађена је веома брижљиво и одликује се, у свим деловима, промишљеном архитектоником. Оку пажљивог посматрача неће промаћи уравнотеженост у распореду и обиму песама унутар сваког од седам тематских кругова збирке; а ни то да песма *Љубичице за Вирцинију* заузима треће и средишње место у низу од пет песама што чине први тематски круг, онај под насловом *О цвијећу и води*.

Уверен сам да би две песме што претходе тој средишњој и најразуђенијој песми првога круга, као и оне друге две што за њом следе, и саме пружиле доста додатних повода за интертекстуална испитивања у каква ће

нас овде повести упоредно а интерпретативно читање *Љубичица за Вирцинију*. Али ограничавање на тај један текст намеће нам се само од себе. Песму којом ћемо се бавити мораћемо упоређивати са романом *Таласи Вирциније Вулф*; дакле, са делом далеко већег обима и веома сложене природе. А то ће изискивати подробност, па према томе и доста простора.

I. О тексту, изразу и метафорици песме

Интерпретација тешко да сме да зарони, непосредно и одмах од прве, у разлагање текста. Потребно је да се ослони на доживљај целине. Доносимо стога најпре целовит текст песме *Љубичице за Вирцинију*. Заједно са мотом узетим из романа *Таласи* што га је песникиња ставила над тај текст, и то у српском преводу Милице Михајловић:

Волим лица, лица што пролазе изобличена,
равнодушна. Мука ми је од љупкости,
мука ми је од самоће.

Вирцинија Вулф, *Таласи*

- Хвала ти за пјесму коју ћу написати,
дуг је један дан, његово сиво, испрано платно
уноси у моју собу изломљену причу љета
протеклог међу задимљеним перонима наших лука у празно,
5 наших плочника стиснутих међу пролазницима
који разјарено и неспокојно јуре за сунцем,
како је оно одједном постало малено,
читам и узалудна писма пишем, љубав нас усамљује,
каже Вирцинија и њен је глас на мом столу,
10 он улази у све предјеле ове шутње којој сам одана,
вода у којој је смирена и мени се нуди,
простодушно и једноставно као лице које више немам,
немам пред тим валовима који нас преплављују,
ослушкујем и гледам на сат,
15 дан и ноћ измјењују се брзином неразумљивих свјетлосних година,
с мог чела још један стих пада низ лице као угасла звијезда,
то прамен мртве косе обилази своје уточиште
и силази на чешаљ који га више не придржава,
који напушта тежину њене таме,
20 ослушкујем и гледам на прозор,
у њему вјетар свија грану које нема
и она мирише својом изгубљеном снагом
стотину пута јаче него прије, својим бијелим цвијетом
који убирем и спремам у боре руке тако празне,
25 под којом само још влакови јуре и разносе моје успомене,
а дубоке бразде остају на шареној површини земље
којом више не корачам, усидрена сам овдје,
заробљена као коријен тегобне зиме
у проклетом и ненастањеном језгру простора
30 који нас не разумије, свијета који нас не чује,
смијеха који нас више не досиже,

и знам било је узалудно надати се само мало
 неком страном и далеком дошљаку
 који ће препливати ову мутну воду без гибања
 35 и стићи до наше душе, чему је она служила,
 којом је то елипсом утрчала у једно туђе двориште страха,
 и тамо остала, и тамо се изгубила,
 међу распуклинама отрцаних и ружних балкона
 што само још нуде заметан осмијех мог изнемоглог дана,
 40 ослушкујем и гледам у небо
 на њему устајала вода црта обрис њеног давног лица,
 нема те да ми помогнеш ишчезла жено
 која си налик свјетлости утрнула у дубоком,
 безнадном грлу мора, али име твоје и име једне земље
 45 другог континента буди у мени
 слатку и непоновљиву бол овог касног друговања,
 пријатељства с неким кога више нема,
 јер можда је само оно могуће, можда нас само мртви воле
 необузданом снагом свог смрвљеног срца
 50 у коме смо непознати и зато љубљени,
 ослушкујем и гледам те у огледалу,
 тражим те у себи, пут којим си отишла
 оног априлског дана, била си посве сама,
 као и сада у стаклу које те не познаје,
 55 као у води која те не памти, не оплакује,
 која тражи само ново, билно сањарење,
 да утажи своју жеђ за нама који беспомоћно
 обилазимо њене варљиве обале тајне,
 гледам у ту смирену површину прозирне смрти
 60 и препознајем у њеном средишту онај бијели цвијет,
 руку која ме дозива твојим гласом вода,
 очи које ме гледају бојом твога мрака,
 занесену слику априла који је увенуо у твом сну,
 и у мом сну данас када сам се вратила,
 65 осамљено и без иједне ријечи пред овај извор
 у коме ћу и ја бити вољена, хладно и горко
 од неког тко ће ме читати и разумјети
 само када ме нема,
 зато ниси више сама, ти која већ дуго
 70 пливаш према мени кроз вјечно вријеме осаме,
 и у непрекинутом и блиставом ланцу нашег умирања
 поново ће се родити један цвијет, бијели као зрак,
 и стићи до неког тко сједи сам крај прозора,
 тко чита, узалудна писма пише,
 75 и тко ће одједном осјетити,
 да га у касни пад неког шутљивог обичног дана
 воле наша срца, разнесена водама.¹

¹ Ирена Вркљан, *Соба тај страшан врт*, (библиотека) „Југословенска поезија”, 4, Просвета, Београд (1966), стр. 15–17. — За потребе интерпретације додали смо тексту бројчане ознаке редова. Напоменути треба да су у штампаном тексту стихови 4 и 15 преломљени, тако да десно, испод реда, долазе завршне речи: „у празно” и „свјетлосних година”. То није особеност коју ваља преносити у графичком презентовању те песме, јер само у та два реда простор („шпигл”) на страници није био довољан да прими цео редак.

Прво, ма и само курзорно читање песме намеће низ опажања о њеном склопу, тону, предмету. Од ових опажања може поћи интерпретација; разуме се, у чврстом уверењу да ће она морати да буду стално дограђивана, прецизирана.

*

Песма *Љубичице за Вирцинију* представља, структурално, континуирани низ од 77 стихова што се, у ритму променљивом због нарастања и опадања броја слогова, протежу као једна и заокружена реченична целина. Другачије речено: синтактички једна једина а веома разуђена реченица конституише текст целе ове песме.

Тон је песме елегичан — тако га доживљавамо —, чак молитвен, а напокон и заветан. Али је, стварно, у песми редукован непосредни исказ емоција; потиснут је одасвуд, па и из епитета кроз које се преламају душевна стања и адресанта и адресата; све је у знатној мери објективисано, екстернализовано; тон, атмосферу граде атрибути, именице, изрази типа: „*испрано платно*” дана, „*изломљена прича*” лета, „*задимљени перони наших лука у празно*”, „*узалудна писма пишем*”; Вирцинијин глас је „*на столу*”; тај глас констатује „*љубав нас осамљује*” и он улази у све „*предјеле шутње*” којој је одана наша песникиња (ауторско „ја”), итд.²

Предмет је тешко и сасвим ризично сводити на просте именитеље — као и код сваке песме која припада подручју модерне постсимболистичке лирике. У песми Ирене Вркљан реч је о усамљености, смрти, а и о сећању, памћењу. Поред тематске осе *усамљеност-смрт-сећање* проминентна је и друга, комплементарна, коју образују *пријатељско дружење-изборна сродност духова*. Но стварно, а и ово опажамо готово од прве, „предмет” песме положен је најпотпуније у жару опетованих речи, кључних метафора, сликовног израза; као и у ону уткану у ту првопоменућу шару а сачињену од реминисценција двојаког реда — литерарног и (ауто)биографског. Фокусирању „предмета” песме доприносе и одговарајући „екстерни” језички елементи, водеће именице уграђене смишљено и крајње доследно већ у њене спољашње, пратеће ознаке: у мото песме (*лица — таласи — Вирцинија Вулф*); у наслов песме (*љубичице — Вирцинија*); у наслов тематског круга коме песма припада (*цвеће — вода*); па и у наслов саме збирке (*соба — „тај страшан врт”*), чији само један, премда први део чини тај тематски круг.

Разумљиво, приликом првог читања ово запажамо неодређено, и тек веома непотпуно; али ипак у тој мери осетно да отуда долази јак подстицај за нашу читалачку сарадњу на тексту песме. Знамо, у коначном исходу таква читалачка сарадња може водити у различна индивидуална доживљавања текста. Претпостављамо ипак, да ће читалац ретко превидети како се у песми Ирене Вркљан дијалог води између две књижевнице, а преко размеђа смрти. Уочаваће читалац, у контурама више или мање истрвеним, и друге импликације поетског текста. Потпуније пак у оној мери у којој,

² Стихови, 2, 3, 4, 8, 9, 10.

осетљив и за одзвукe литерарног и (ауто)биографског реда, буде пријемчив за текст у контексту, за интертекстуалност песме.

Изнесено тврђење свакако да није неочекивано. Барем у кругу оних који држе на памети да је лирика нашег столећа повукла још из поезије Бодлера и Рембоа своје технике обезличавања и разлагања исказа, услојавања или саслојавања два „простора” или више њих, при чему примицање диспаратног, чак инконгруентног, уклања из нашег видног поља логичко-поредбену димензију метафоре (сетимо се већ цитираног: *изломљена прича лета, перони наших лука у празно*); — као и сам обезличени, плуридимензионални „песнички субјекат”, оно песничко „ја” које спремно прима у себе више „индивидуалних” облика бивствовања, и то у њиховим разним и временским и просторним појавностима.³

Држећи ове прелиминарне примедбе на уму, настојаћемо да покажемо у коликој је мери корелација двеју споменутих а комплементарних таматских оса песме *Љубичице за Вирцинију* успостављена управо у склопу погледа на питање о природи идентитета и конституисања субјекта који, верује се данас, битно одређују уметнички израз и структуру управо романа *Таласи Вирциније Вулф*.

*

Поред свег екстернализованог и објективисања исказа, песма Ирене Вркљан не тежи екстремном обезличавању исказа и потпуној дехуманизацији песничког „ја”; таквој која би читаоца одвратила од тога да *Љубичице за Вирцинију* прима, по првом а и потоњем утиску, као песму у основи исповедну; дакле, личну у једном традиционалном и аутобиографском смислу. Док објективизовани исказ песничког „ја”, у једној равни а фактографским побрајањем, прикупља крхотине туђег живота, и просто ређа неке појединости из спољашње биографије адресата песме — у пролеће године 1941, у наступу душевног растројства, Вирцинија Вулф се бацила у набујалу речицу Уз (Ouse), недалеко од своје куће у Родмелу —, дотле, у другој равни, а већ од првога стиха, глас песничког „ја” залази, или без опомене поновно прелази, у личније интонирани извештај о „властитом” душевном стању — дакле, душевном стању адресанта — и прелива се тако у фрагментовану аутобиографску исповест.

У истом колоплету круже биографско и аутобиографско, повест о трагичном крају Вирцинијином, о смрти спољашњег предмета и адресата песме, и указивања на други, наслућени а у тренутку осаме и напуштености жељени крај животног пута адресанта.

Но наш посао, овде, није да проваљујемо отворена врата и указујемо на непосредно разабирљиво, па и очигледно. Како смо већ напоменули, сама Ирена Вркљан упућује поновљено а двојако на Вирцинију Вулф, и то употребом њеног имена у наслову и тексту песме; а још и навођењем имена и презимена енглеске књижевнице уз мото узет из *Таласа* и обележен насловом тога романа. Управо овај мото, и такав помен одређеног

³ Премда је то једва и потребно, упућујем овде на познату, а и код нас преведену монографију: Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik — Von Baudelaire bis zur Gegenwart*, објављен у првој, краћој верзији још године 1956.

романа енглеске списатељице, додаје спољашњој биографској димензији песме још и сасвим другачију а важну и програмску димензију литерарног контекста. Што отвара пут и пребацивању из обе већ споменуте а преслојене равни исказа, оне аутобиографске и оне биографске, у раван литерарну и контекстуалну, чак и књижевно-теоријску.

II. О ритму и техници казивања у роману „Таласи”

У случају *Љубичица за Вирцинију* први продор у феномен интертекстуалности отвара нам се преко неколиких реченица из романа *Таласи*, реченица из којих је Вркљанова издвојила неколике речи и ставила их, као мото, над своју песму. Реченице су то које морамо навести у потпуности. Ритам које оне показују дозвољава нам да их графички преуредимо и наведемо као песму у прози:

Хоћу сада да прошетам низ улицу Оксфорд
и да замишљам свет који је расцепила муња;
да посматрам храстове што су пукли на двоје,
црвене на месту где је пала она расцветана грана.
Поћи ћу у улицу Оксфорд
да купим себи чарапе за један пријем.
Понашаћу се као и обично
под блеском муње.
Браћу љубичице на голом тротоару,
повезаћу их у китицу
и понудићу их Персивалу,
нешто од мене њему.
А сада да видимо шта је то Персивал мени оставио.
Да погледамо улицу, сада, после Персивалове смрти.
Куће су саграђене на тако слабом темељима
да би их дашак ветра одувао.
Безобзирно и насумце аутомобили јуре, урлају,
хоће као крволочни пси да нас ухвате у замку смрти.
Сама сам у непријатељском свету.
Људско је лице стравично.
То ми се баш и допада.
Потребне су ми очи света,
насиље и да ме шибну као камен о стену.
Волим фабричке димњаке,
кранове и камионе.
Волим лица, лица, лица
што пролазе изобличена, равнодушна.
Мука ми је од љупкости;
мука ми је од самоће.
Возим се преко узбуркане воде,
потонућу и неће имати ко да ме спасе.⁴

⁴ Вирцинија Вулф, *Таласи*, превела Милица Михајловић, СКЗ, коло LII, књ. 355, Београд, 1959, стр. 160.

Намеће нам се, неминовно, паралелизам између овог одломка из романа *Таласи* и песме *Љубичице за Вирцинију*. Подударана има у свакој равни, од назнака којима се дозива у свест спољашња реалност средине и ситуације до равни ритма и сликовног израза, који и у тексту енглеске романсијерке смело саслојава више простора и засићен је симболиком.

И у управо наведеном одломку из енглеског романа љубичице су дар за мрвог пријатеља, из руке осамљеног „говорника”. Као што је код Вркљанове непријатељска стварност градске средине евоцирана поменом плочника и пролазника изобличених лица, па трошних балкона и перона „у празно”, код Вулфове је исто постигнуто готово истоветним низом: поменом улице, тротоара, изобличених лица пролазника, па кућа слабих темеља и аутомобила што бесно јуре коловозом. А у оба текста ови детаљи који дочаравају дехуманизовани амбијент велеграда, саздан у бетону и тесанику, јављају се у неочекиваном преплету са низом опет међусобно подударних симболичних слика из света природе: у *Љубичицама за Вирцинију* то су грана „које више нема” и бели цвет који на њој мирише, па таласи, мутна вода коју мртви треба да препливају до живог, и „прозирна површина смрти” из које се помаља рука давленице пружајући бео цвет; у цитираним реченицама из *Таласа* то су муњом расцепљени храст, „расцветана грана” која је пала, узбуркана вода преко које се преживели превози да би и он у њу потонуо, без спаса.

У оба текста основну позицију „говорника” одређују осамљеност и раздвојеност, одсуствовање пријатеља у смрти; а и однос узајамности у даривању и примању успостављен између говорника и мрвога. Ово је у цитираном монологу из *Таласа* — реченице су из монолога Роде, једног од женских протагониста енглеског романа — изреком речено: љубичице су „нешто од мене њему” (мртвоме пријатељу); одмах долазе и речи: „А сада да видимо шта је то Персивал мени оставио”. У песми Вркљанове љубичице су, већ у наслову, „за Вирцинију” (утопљеницу); а у првоме реду песме песничко „ја” овој захваљује за песму коју ће написати (то је уздарје мртве романсијерке), за песму која се завршава појавом белог цвета из „прозирне површине смрти”.

Побројана и никако само општа подударана — премда је вода смрти стара колико и митске представе о свету мртвих — уверавају нас да мото узет из Родиного монолога и може и мора да послужи као полазна тачка сваког интерпретативног читања песме *Љубичице за Вирцинију*.

*

У претходном одсеку смо графички преуредили одломак из једног монолога романа *Таласи* (овај готово у потпуности сачињавају монолошка казивања протагониста), и то тако да је проза презентована у виду песме слободног ритма. Нисмо на тај начин поступили тек произвољно, и једино за потребе нашег поређења са песмом Ирене Вркљан. Нити смо заборавили да преудешавамо, графички, текст из превода а само на једном монолошком одломку.

Прво, поступак графичког преуређивања могли смо спровести на преводу Милице Михајловић јер је овај изврстан и изврсно преноси чак и

ритмичке одлике оригинала. Да то покажемо цитираћемо и Вирџинијин енглески текст, преуређен графички на истоветан начин:

Now I will walk down Oxford Street
 envisaging a world rent by lightning;
 I will look at oaks cracked asunder and red
 where the flowering branch has fallen.
 I will go to Oxford Street
 and buy stockings for a party.
 I will do the usual things
 under the lightning flash.
 On the bare ground I will pick violets
 and bind them together
 and offer them to Percival,
 something given him by me.
 Look now at what Percival has given me.
 Look at the street now that Percival is dead.
 The houses are lightly founded
 to be puffed over by a breath of air.
 Reckless and random the cars race and roar
 and hunt us to death like bloodhounds.
 I am alone in a hostile world.
 The human face is hideous.
 This is to my liking.
 I want publicity and violence
 and to be dashed like a stone on the rocks.
 I like factory chimneys
 and cranes and lorries.
 I like the passing of face and face and face,
 deformed, indifferent.
 I am sick of prettiness;
 I am sick of privacy.
 I ride rough waters
 and shall sink with no one to save me.⁵

Друго, поступак графичког преуређивања текста из *Таласа* сасвим је релевантан за разумевање начина казивања карактеристичног за овај Вирџинијин експериментални роман у целини. Примењивали су тај поступак критичари њеног дела како би учинили уочљивим и ритмичке особености овог романа и начин на који се израз Вулфове овде одваја од израза Прустовог и Џојсовог романа „тока свести”.

У овој прилици ослонићу се само на неколике примедбе Хермионе Ли, ауторке једне од скоријих монографија о романсијерском стваралаштву Вирџиније Вулф. У *Таласима*, како казује поменути стручњак, не налазимо ону иронијом обојену ретроспективност каквом Пруст обнавља и разлаже чулне перцепције и доживљаје својих раних година; не налазимо у томе роману ни оне црте хумора и анегдотичне присности којима Џојс проткива сањарења и фантазме свога јунака Блума, потхрањиване без престанка реалношћу нагомиланих опажања и обавештења. Истина, и Ро-

⁵ Virginia Woolf, *The Waves*, Eight Impression, The Hogarth Press, London, p. 113–114.

да, већ поменута јунакиња *Таласа*, даје кроз монолог подробну и сложену а литерарну верзију властитог процеса мишљења. Али *Вирцинија* Рода, другачије него Пруст који трага по својој прошлости, говори по правилу о некој сцени која, чак и ако је у мислима антеципирана, као да се управо пред њом налази. Па опет, и чак упркос овоме, аутор *Таласа* *Вирцинија* Вулф не настоји, као што то чини Џојс, да реалистички дочара сву скоковитост и заплетеност путева у мишљењу својих јунака, занетих утисцима некако доконо ако не и дангубно. У монолозима протагониста *Таласа* израз нигде не познаје опуштање; све, почев од опажања чињеница из спољашње, материјалне и социјалне средине до сањарија и фантазми, до душевних патњи и чак грча жалости, — све је у исказу подједнако интензивисано; а несмањени интензитет у чудном је споју са хладноћом и апстрактношћу што се досежу, најчешће, формализовањем казивања како у сликовности тако и у ритмовима.

Према Хермиони Ли — која ово доказује и поступком графичког прераспоређивања прозног текста — у *Таласима*, и једино у томе роману *Вирциније* Вулф, ритмичком је прозом сасвим доследно супституисано свако реалистичко и натуралистичко представљање индивидуалног начина којим очекујемо да би требало да говоре или мисле протагонисти, и то тако уједначено и доследно да и нема никаквих стилских разлика које подвајају опис, радњу, разговор, размишљање и сећање; отуда, било да је Рода као говорник монолога у улози младе или старије особе, ведра или туробна, понесена или крајње утучена, у ритмизованој прози *Вирциније* Вулф ово не прате никакве осетне промене; па су *Таласи*, у целини гледано, књига у изразу апстрактна и хладно објективна, у сликовности и ритму формализована, а толико обележена конзистентним ритмом да се њени редови пре могу читати као поезија него као проза.⁶

Наше досадашње упоређивање песме Ирене Вркљан и одломка из једног Родиног монолога из *Таласа* учврстили су нас, тако, у уверењу да та два текста у техникама казивања деле неке одлике са постсимболистичком поезијом и да, у томе светлу, морамо прићи и подробнијим интерпретативним читањима *Љубичица за Вирцинију*.

*

Ирена Вркљан — рођена у Београду; школована у Београду, Загребу и Берлину, а сада, и већ одавно, настањена тамо, на западној страни од доскорашњег Берлинског зида — не чита на енглеском. Стога ћемо се у осматрањима и интерпретацијама њене песме држати наших превода, а не оригиналнога текста енглеских романа. Овде пре свега *Таласа*, објављених у Српској књижевној задрузи. Јер, по оном што смо утврдили, управо је

⁶ Hermione Lee, *The Novels of Virginia Woolf*, Methuen and Co Ltd, London 1977, p. 162—163. — Оправданост оваквог гледања на „карактеризацију” у роману *Таласи* потврђује и сама ауторка својом тек у новије време објављеном дневничком забелешком: „Odd that they (*The Times*) shd. praise my characters when I meant to have none.” *The Diary of Virginia Woolf*, Ed. by Anne Olivier Beel, assisted by Andrew McNeillie, Vol. IV, 1931—35, Harcourt Brace Jovanovich, New York and London, 1982, p. 47.

тај изврсни превод Милице Михајловић пружио непосредну текстуалну подлогу Вркљановој у раду на *Љубичицама за Вирџинију*.

У разговору са Иреном Вркљан писац ових страница сазнао је и од саме песникиње да је она, у време када је њена песма настала, читала не само *Таласе* у језички избрушеном и надахнутом преводу Милице Михајловић објављене 1959, него још и превод Вирџинијиног романа *Године*, публикован 1946, а потекао из пера од тада најистакнутијих југословенских англиста, академика Јосипа Торбарине.

(При интерпретацији и анализи остале четири песме из истог затвореног тематског круга збирке *Соба, тај страشان врт*, насловљеног *О цвијећу и води*, било би нам, по оном што наша досадашња испитивања показују, неопходно да се ослонимо и на Торбаринин превод *Година*. Али те анализе, како смо рекли, мораћемо одгодити за другу прилику.)

Неколики осврти на текст оригинала енглеског романа биће, ипак а местимично, незаобилазни и у овом излагању. Указиваћемо на њих, у белешкама, насловом *The Waves*. А даћемо их према осмом отиску романа, оном из 1955. Овај је, као и сви претходни, почев од првог издања из године 1931, објавила издавачка кућа Хогарт-прес, у ономе раздобљу још у власништву енглеске књижевнице и њенога супруга, Ленарда Вулфа.⁷

Сав филолошки апарат, све цитирање и указивање потребни су овде, али не да би се разоткривали „извори” или побрајале „позајмице”. Тражи-мо ослонце у свом покушају да бацимо нешто светла на стваралачку уградњу низа елемената — речи, слика, тема везаних за живот и за стваралаштво Вирџиније Вулф — у текст песме Ирене Вркљан; песме која је далеко од тога да буде само или претежно „лично-исповедна”. Нерадо прибегавамо још и речи емпатија. Неодређеног је домета и садржине. Али емпатија, уосећавање здружено са интелектуалним доживљавањем, као да је у овоме случају фактор који је од наше песникиње створио и луцидног тумача енглеске романсијерке, њених мисаоних и стваралачких преокупација, и поетике иманентне њеном роману.

III. О експерименталноме жанру романа поеме

Сетимо се најпре ове чињенице: у *Таласима* готово да и нема наративне потке, широке и заплету подређене; или уопште романескне приповедне „садржине” у било каквом старом и конвенционалном смислу; као што једва да је има и у другим романима зреле Вирџиније Вулф.

Познато је да је за романсијерско дело Вирџиније Вулф био пресудан процес одступања од традиционалних облика романескног казивања, оног са директном нарацијом али и са реалистичким описом и карактеризацијом; — одступање какво је представљао тада тек скорашњи облик романа „тока свести”, заснован на измењеним схватањима о природи субјекта и доживљавања времена. Уосталом изразила је то у више наврата и сама Вирџинија Вулф, најупечатљивије у критичком есеју насталом још године

⁷ Види бел. 5. — Издања до 1967. наведена су у *A Bibliography of Virginia Woolf*, revised edition by B. J. Kirkpatrick, Rupert Hart-Davis, London, 1967.

1919, а посвећеном модерним тежњама у роману.⁸ Списатељица у томе огледу — одломке из њега преносимо такође у прецизном преводу Милице Михајловић — стоји запитано пред романом традиционалног типа, и узвикује: „Да ли је живот овакав? Да ли романи морају овако да изгледају?"; а налази на такво питање обиман, негативан колико и експликативан одговор:

Загледајте се, и живот, рекло би се, не изгледа ни близу „такав”. За тренутак испитајте обичног човека у обичан дан. У свест улазе милијарде утисака — тривијалних, фантастичних, пролазних. Урезују се оштрином сечива. Са свих страна долазе — непрекидан плусак безбројних атома; и док падају, док се уобличавају у живот понедељка или уторка, акценти се спуштају друкчије него некада; важно место није овде, већ тамо; тако да, кад би писац био слободан човек а не роб, кад би могао да пише оно што му је воља, а не оно што мора, кад би могао да заснује своје дело на сопственим осећањима, — а не на конвенцијама — не би било ни фабуле, ни комедије, ни трагедије, ни љубавног заплета, ни катастрофе по усвојеном стилу... Живот није низ симетрично поређаних сијалица, већ сјајан ореол, полупровидан вео који нас окружује од почетка до краја наше свести...⁹

Отуда Вирцинија Вулф и одређује као задатак романсијера да он има да прикаже „овај разнолики, овај непознати и неограничени дух”, без обзира на загонетке и комплексности који тај дух одликују:

Бележимо атоме оним редом којим допиру до наше свести, следимо утиске, свеједно како неповезани и разједињени изгледали, које сваки приказ или догађај урезује у нашу свест. Не узимајмо за готово да живот потпуније егзистира у оном што се обично сматра великим, а не у оном што се обично сматра малим...¹⁰

И тако, према овоме есеју Вирциније Вулф посвећеном модерним облицима имагинативне прозе, односно романа, а састављеном читаву деценију пре романа *Таласи*, основна обавеза модерног романсијера би била да „измисли начин” како би се могло писати слободно оно што се хоће:

Писац треба да има храбрости да каже да оно што њега занима није више „ово”, већ „оно”; само од „оног” он мора да конструише своје дело. То што интересује модернисте, то „оно”, вероватно лежи у мрачним кутовима психологије. Стога сместа акценат пада нешто друкчије; емфаза лежи на нечем што је досада занемаривано; сместа постаје нужна друкчија форма, тешка да је схватимо, неразумљива нашим претходницима.¹¹

⁸ По први пут есеј је објављен под насловом *Modern novels* (TSL, 10 April 1919, 189—190); прештампан је, уз малу ревизију текста, а под измењеним насловом *Modern fiction*, у збирци *The Common Reader, First Series*, The Hogarth Press, London 1925. Позивам се на 11. отисак, из године 1965, р. 184—195. — Превод цитирам према књизи: Вирцинија Вулф, *Есеји*, превела са енглеског Милица Михајловић, „Мала књига”, 36, Нолит, Београд 1956, стр. 77—88, где преведени есеј има наслов *Модерна проза*.

⁹ В. Вулф, *Есеји*, нав. превод, стр. 82—83.

¹⁰ В. Вулф, *Есеји*, нав. превод, стр. 83—84.

¹¹ В. Вулф, *Есеји*, нав. превод, стр. 86.

И заиста, енглеска списатељица приказује у својим романима значајна стања духа њихових протагониста, јунака и јунакиња; — представља одређене, издвојене, пажње вредне тренутке постојања, бивствовања (moments of being). Дочарава односе међу личностима што се крећу страницама њених дела, односе ових личности са природом, те природу као прапочетак и крај свију ствари, свију бића. Ипак, како у *Таласима* тако и у другим романима — то је код нас, оштроумно и тачно, забележила још госпођа Марија Стансфилд-Поповић у предговору уз превод Милице Михајловић — енглеска књижевница је имала два главна циља: да, потакнута носталгијом, сачува савршенство тренутка који пролази; и да наметне поредак, смислену шару, хаосу егзистенције.¹²

За наш предмет добитак из горњих подсећања на опште ставове и поступке енглеске романсијерке као да је тек скроман. Премда је тешко превидети да је Ирена Вркљан, у песми *Љубичице за Вирцинију*, „представила” више од једног значајног тренутка из опстанка и адресата и адресанта, а управо следом утисака наоко неповезаних и разједињених, том „кишом атома” која допире до наше свести, која на специфичан начин урезује приказ или збивање у индивидуалну свест. Свеједно што једна од равни песме рефлектује на такав начин доживљај у литерарном домену; дакле, доживљај условљен „урезивањем” плјуска атомизираних утисака које свест прима читањем Вирцинијиног романа *Таласи*.

У херменеутичкој недоумици пред исувише општим аналогијама и претпостављеном непосредном, контактном везом између та два текста обавезни смо да се и једним и другим, и романом *Таласи* и песмом *Љубичице за Вирцинију*, далеко пажљивије позабавимо. У такав посао пак не бисмо смели ући а да не узмемо на ум и следеће: у целокупном романсијерском делу Вирциније Вулф два романа што их је Вркљанова читала док је радила на циклусу *О цвијећу и води* репрезентују две крајности — роман *Године* је по форми најконвенционалније дело Вулфове у томе жанру, а *Таласи* списатељичин најекстремнији модернистички експеримент; чак и такав који не треба, без оgrade и промишљања, подвести под ознаку технике „тока свести”.

*

У време свога публиковања *Таласи* су заиста представљали прави атак, оштар насртај на традиционалну романескну форму. Морамо овде двојако прецизирати однос тога експерименталног романа: с једне стране, како смо већ назначили, одређивањем његовог односа према осталим, у двадесетим и раним тридесетим годинама такође авангардним облицима романа писаним у техници *тока свести*, односно *унутарњег монолога*; а на другој страни још и његовим стављањем спрам широког домена *поетске речи*, спрам *поезије* како је Вулфова сама ову поимала. Јер тек тако ћемо бити у прилици да у упоредном читању *Таласа* и песме Ирене Вркљан учинимо поузданији корак напред.

¹² Марија Стансфилд-Поповић, *Вирцинија Вулф*, предговор наведеном српском преводу *Таласа*, стр. 14.

Таласи су објављени непуну деценију након појаве Џојсовог *Улиса*. (Романа који је у критици дао подстицај широкој примени термина *унутрашњи монолог*.) Означили су врхунац списатељске каријере Вирџиније Вулф. Неки критичари прогласили су тај роман најбољим и најзрелијим њеним делом. А и списатељица сама веровала је да је њиме прокрчила пут до оног романијерског поступка и начина казивања коме је — указали смо и на то — већ цео низ година тежила. Но *Таласи* нису изазивали само похвале и дивљење. То дело покренуло је и већи број књижевно-теоријских питања. Којем жанру припада ова особена књига? — било је једно од најчешћих. Недоумице је, умногоме, отклонио Едвард Морган Фостер. И сам угледан енглески писац, а Вирџинијин пријатељ и саветник у књижевним питањима, казивао је и самој романијерки да њен дар јесте нада све — поетски; па је и за *Таласе* тврдио да је то дело које је саставила књижевница-песник у настојању да напише „нешто што би било што је ближе могуће роману”.¹³ У години Вирџинијине смрти и Стивен Спендер, истакнути британски песник и критичар, окарактерисао је не само *Таласе*, него и све најбоље романе Вирџиније Вулф, двојном ознаком *novels, or prose poems in the form of fiction*.¹⁴ Од оваквих описних дефиниција жанра коме припадају *Таласи* био је отворен пут до одреднице *prose-poem* „песма у прози” и *prose-poetry* „поезија у прози”, какву и скорији критичари радо примењују када је реч о овоме делу; уколико не прибегавају ознаци *лирски роман*.¹⁵

Вирџинија Вулф, и сама успешно активна као књижевни критичар, дала је повода за недоумице и домишљања о природи и жанровској припадности *Таласа*. Не само да је настојала да створи нови експериментални облик, него је и гледала да га одреди, појмовно и терминолошки. Постављала је и опште питање: „Зашто бисмо дозволили приступ у књижевност било чему што није песништво?” А надала се да ће „женска књижевност” неговати „поезију”.¹⁶ У годинама припреме за систематски рад на *Таласима* писала је о новоме типу књижевног дела, творевини за будућност, а таквом које би обухватало елементе што их роман, драма и песништво ранијег времена нису могли да приме у себе.¹⁷ Такав облик хтела је, без

¹³ Edward Morgan Forster, *Virginia Woolf*, The Rede Lectures, delivered in the Senate House, Cambridge, 1941; текст објављен у збирци Фостерових огледа *Two Cheers for Democracy*, Penguin Books, Harmondsworth 1976, p. 262.

¹⁴ Stephen Spender, *Listener*, 10 April 1941, p. 533.

¹⁵ Види нпр. одељак о *Таласима* у уводу антологијског прегледа критичких написа о енглеској књижевници објављеног под насловом *Virginia Woolf — The Critic Heritage*, Edited by Robin Majumdar and Allen McLaurin, Routledge and Kegan Paul, London and Boston 1975, p. 24. У истој публикацији одштампан је и текст Стивена Спендера који смо цитирали у претходној белешци (p. 426—428). — Код нас говори о умесности ознаке *лирски и симболистички* уз роман писан у техници „тока свести” Љубиша Јеремић (под крај чланка „Роман тока свести”, *Речник књижевних термина*, Нолит, Београд, други, исправљени отисак, 1985, стр. 672). — Уп. још и: Ralph Freedmann, *The Lyrical Novel — Studies in Hermann Hesse, André Gide, and Virginia Woolf*, Oxford U. P., Princeton 1963, нарочито од стр. 206 и даље.

¹⁶ V. Woolf, *A Writer's Diary*, Edited by Leonard Woolf, The Hogarth Press, London 1953, p. 139.

¹⁷ V. Woolf, *Poetry, Fiction and Future*, New York Herald Tribune, 14 August 1927, Section 7 Books, 1, 6—7, and 21 August 1927, Section 6 Books, 1, 6. Текст је поново отиснут у збирци: V. Woolf, *Granite and Rainbow*, The Hogarth Press, London 1958, а ту под насловом *The Narrow Bridge of Art*.

сумње, да оствари управо у *Таласима*, за које је, између осталих, употребила и ознаку *playpoem*.¹⁸ (Ова ознака упућује и на морфолошке особености монолошког исказа већег броја лица понуђеног у псеудодиджалошкој алтернацији.) Извесно је да појам поетског и поезије којим се служила Вирџинија Вулф има два за нас важна аспекта: један традиционалан, оријентисан на „лирско” и на лепоте ритмичког исказа засићеног визуалном метафориком, сликовношћу уопште; други аспект подразумева продор у просторе с оне стране личних и политичких односа — *beyond the personal and political relationships*; па би тако, по исказима Вулфове а нарочито оним из година између 1927. и 1931, роман будућности (а то значи и роман који је она гледала да оствари у *Таласима*) имао да буде сличан поезији по томе што неће приказивати само или претежно односе међу људима и заједничке активности индивидуа, него „однос духа према општим идејама и његов солилоквиј у осами” — *the relation of the mind to general ideas and its soliloquy in solitude*. Начелно, Вулфова је рад на новом типу поетског романа везивала за чежњу за „неким више безличним односом” — *some more impersonal relationship* — који би дошао до речи у таквоме делу.¹⁹

За упоредно посматрање романа *Таласи* и песме *Љубичице за Вирџинију* чини нам се да је, даље, значајно и поновљено колебање романсијерке у жанровском везивању свог експерименталног романа, а такво које га везује и за лирско-епску форму елегije. О томе сведоче неколики записи из њеног *Дневника*, и то за годину 1928; дакле, записи настали у време када је Вирџинија Вулф већ радила на другој верзији *Таласа*. У лакој тону, али опет и озбиљно, питала се она тада неће ли написати *роман-елегију*. Књижевница се позабавила проблемом жанра свог новог дела и у самом његовом тексту, кроз уста Бернарда. (Овај лик романа је књижевник заокупљен проблемима језичког израза.) Реч је ту о потреби да се инаугурише једна нова врста *биографије*. Ова би, по Бернарду, требало да се заснива на два начела: прво, да има да обликује одређене тренутке опстанка, бивствовања, заједничке свим људима; и друго, да животопис представи као талас — јер талас се разлама у више оделитих фаза, одсека, али ипак, слично животу, чини јединство, целину. Стога Линдал Гордон, један од најскоријих испитивача дела Вирџиније Вулф, закључује да је списатељица по свој прилици била наумила да створи нови жанр, и то такав који би се заснивао на поетским и биографским елементима елегije; и требало би да се ослања на лична осећања пишчева без престанка подређивана безличном, непристрасном и крајње промишљеном преиспитивању.²⁰

Наше уверење да интерпретацију песме *Љубичице за Вирџинију* треба засновати на упоредном читању са романом *Таласи* добија нову, премда још увек неодређено уопштену потврду из горњих опаски о експерименталном роману енглеске књижевнице. И песма Вркљанове је лирска, еле-

¹⁸ V. Woolf, *A Writer's Diary*, p. 137.

¹⁹ Низ аутора даје тумачење ових ставова Вирџиније Вулф. Упућујемо овде само на: Phyllis Rose, *Woman of Letters. A Life of Virginia Woolf*, Routledge and Kegan Paul, London and Henley 1978, p. 211–213; Makiko Minow-Pinkney, *Virginia Woolf and the Problem of the Subject*, Brighton 1987, p. 163–164 (уз позивање на: V. Woolf, *Collected Essays*, II, 147 и 225).

²⁰ L. Gordon, *Virginia Woolf. A Writer's Life*, Oxford U. P., Oxford 1984, p. 248.

гијска, биографска и аутобиографска, а опет је у начину казивања и у тематици измакнута из домена уско личног, као и из социјалног или чак политичког; уобличена је монолошки, али као „солилоквиј” у коме се напоредно оглашава већи број гласова: глас песничког „ја”, па глас енглеске списатељице; а ако послушамо пажљивије, и глас Роде — једног од лица из *Таласа*, оног у коме је *Вирцинија Вулф* највише одразила власти-те интелектуалне и психичке проблеме.

IV. О равнима реалности у нашој песми

Вратимо се тексту *Љубичица за Вирцинију*. И речима од којих је изграђен.

Песма *Ирене Вркљан* почиње непосредним, присним тоном писма или дневничке забелешке:

Хвала ти за пјесму коју ћу написати...

Ово непосредно обраћање, карактеристично за облик епистоле, повезује адресанта и адресата; оно ипак омогућује и да се казивања два гласа о два живота стопе већ од првих редова (стих 8—10):

читам и узалудна писма пишем, љубав нас усамљује,
каже *Вирцинија* и њен је глас на мом столу,
он улази у све предјеле ове шутње којој сам одана...

Песничко „ја” присећа се *Вирцинијиних* речи, и потврђује њихову ваљаност кроз властито искуство. Враћа се својој и датој збиљи (стих 40—41), а говори како гледа у небо на коме „устајала вода” црта обресе њеног, тј. *Вирцинијиног*, „давног лица”; да би, одмах затим (стих 42—47), зазивала у елегичном тону ону које нема а с којом се дружи:

нема те да ми помогнеш ишчезла жено
која си налик свјетлости утрнула у дубоком,
безнадном грлу мора, али име твоје и име једне земље
другог континента буди у мени
слатку и непоновљиву бол овог касног друговања,
пријатељства с неким кога више нема...

Наша песникиња употребом низа именица омеђује и преплиће две равни реалности — раван живота и раван смрти. Тако упућује на прошлу, ишчезлу реалност, евоцира појединости из трагично прекинутог живота адресата — *Вирциније Вулф*; но, исте именице имају реалну димензију и у датој стварности песничког „ја”, тј. адресанта — условно речено, *Ирене Вркљан*. Овим поступком актуализује се идеја о садејствовању смрти у животу, прожимају се прошлост и садашњост. Кулминација је достигнута у последњим стиховима песме, где се, опет уз помоћ истих рекурентних именица, стапа у један низ прошлост, садашњост и будућност. Ово уводи у простор песме и треће лице, или трећа лица — оно или она кроз која ће

живети садашњост што управо као да ишчезава, као и прошлост са којом се та садашњост стапа.

У тексту песме поновљено се јављају именице као *вода*, *лице*, *цвијет*. Веома је важна *вода* — заједно са својим корелатима. Она се јавља 6 пута на 77 стихова. Најпре у стиху 11 где песникиња каже: *Вода у којој је смирена* (она, *Вирцинија*). На почетку песме спрега *вода* + *Вирцинија* остаје на нивоу стварног, на нивоу биографске чињенице и непосредне реминисценције; но, песничко „ја” казује да се и њему, дакле адресанту песме, нуди та *вода*, — исти онакав крај за какав се је определила, у самоубиству, енглеска књижевница. У наставку песме стално се у поменима *воде* преплићу та два плана: план сећања на трагичну смрт *Вирциније Вулф* и план могуће а пројектоване будућности, у којој ће се у смрти, али и у новом трајању, сјединити адресант и адресат. На ово најнепосредније упућује и лично име *Вирцинија*. Ово се јавља (rekli смо) већ у наслову песме; затим и у стиху 9; назначено је у стиху 11 (поменули смо и то) индиректно: „*вода у којој је смирена*”; а у стиху 42 дозива се „*ишчезла жена*”, дакле опет *Вирцинија*.

Вратимо се кључној именици — *вода*.

О води у којој је *Вирцинија* нестала, у коју је утонула, а која се и адресанту нуди, говори се у стиховима 11, 34, 41, 55, 61, 77, — и то у овом последњем којим је окончана песма, у склопу „*наша срца разнесена водама*”. Последњи стих означава реализацију основне мисаоне линије песме — идеју о здруживању садашњости и прошлости у новом, будућем а непрекинутом ланчаном трајању, кроз пријатељевање сродних духова: *Вирциније* и *Ирене*, а и оних који ће после ове остати, оних који ће волети и читати њену песму.

Стапање биографскога и аутобиографског плана са пројектованом будућношћу подржавају, сем именице *вода*, још именице или синтагме које се за ову садржински везују — *валови* (13), *обале* (58), *море* (44), *површина прозирне смрти* (59), *извор* (65); — као и цела скупина именица која визуално и асоцијативно оснажује и истиче слику воде: *стакло* (54), *огледало* (51), *па прозор* (20, 73) и *небо* (40).

Све побројане именице стављене су у семантички релевантне спреге неочекиваним примицањем, груписањем у техници „шока”. Таква већ раније споменута примицања диспаратног, у рационалној равни инконгруентна, дограђују кључну метафору воде конотацијама из којих израста сложена асоцијативност поетског исказа. Ова је у песми, како настојимо да покажемо, доследно заснована на биографском факту *Вирцинијине* смрти и на конкретним представама и сликама из физичког света кључним за „симболистичку” прозу романа *Таласи*.

*

Једино цитатом можемо донекле ублажити нужну сумарност управо изнетог. И на ткиву од речи пратити живе жиле казивања *Ирене Вркљан*.

У песми *Љубичице за Вирцинију* нарочито су истакнути стихови у којима се исказ вртложи око споменутих кључних речи. Такви су стихови 11—13:

вода у којој је смирена и мени се нуди,
простодушно и једноставно као *лице* које више немам,
немам пред тим *валовима* који нас преплављују,
ослушкујем и гледам на сат...

Нешто ниже стихови 16—19 синтетизују самоогледање песничког „ја” и фрагментовани приказ мртве Вирциније — тамо на дну воде:

с мог чела још један стих пада на *лице* као угасла звијезда,
то прамен мртве косе обилази своје уточиште
и силази на чешаљ који га више не придржава,
који напушта тежину њене таме...

Још дваред, одмах после управо наведених стихова и опет нешто ниже, понавља се, анафорски, горе већ и у првом цитату садржано „Ослушкујем и гледам...” Најпре на почетку низа који почиње стихом 20:

ослушкујем и гледам на *прозор*,
у њему *вјетар* свија *грану* које нема
и она мирише својом изгубљеном снагом
стотину пута јаче него прије, својим *бијелим цвијетом*...

Као већ и у првome од овде нанизаних навода, где уз *воду* и *таласе* („валове”) долазе речи „*лице* које више немам”, тако нас и овде, где су уз *прозор* собе стављене речи „*грану* које нема” и „*бијели цвијет*”, неочекиваност, па и привидна инкогруенција обавезује на сарадњу у песми и увлачи нас у вртложење асоцијација.

Анафорско „ослушкујем и гледам” јавља се затим још дваред, пред скупином стихова које уводи већ споменути стих 40:

ослушкујем и гледам у *небо*
на њему устајала *вода* црта обрис њеног давног *лица*;

и пред скупином стихова које уводи стих 51. Овде уз спомен *огледала*, али и уз кумулативне помене *стакла* и *воде*:

ослушкујем и гледам те у *огледалу*,
тражим те у себи, пут којим си отишла
оног априлског дана, била си посве сама,
као и сада у *стаклу* које те не познаје,
као у *води* која те не памти, не оплакује...

Најзад, обимни закључни део песме (ст. 59—77), видовњачки окренут и у тишину вода Вирцинијине смрти и у тишину властите, предстојеће или прижељкиване, започиње делимичном анафором „гледам”:

гледам у ту смирену *површину прозирне смрти*...

У том завршном низу синтетизовани су у исказу, стопљени: *бијели цвијет*, *глас вода*, *извор*, *прозор*, *срца разнесена водама*.

Досегнути интензитет и кохеренција поетског језика не дозвољавају категорисање споменутих именица према равни у коју припадају. Нека „разврставања” ипак могу бацити додатно светло на песнички текст. Једаред као да је напосто реч о употребним предметима што се налазе у соби, и тако се у *прозору, стаклу, огледалу* визуализује огољена усамљеност песничког „ја”. У другом случају јављају се именице које нам предочавају природне феномене — *валови, море, небо, обале* — у моћи свога трајања индиферентне за судбину људске јединке. Овим је самоћа песничког „ја” још већма истакнута. Именицама из две овде назначене групе дограђује се, асоцијативно, средишња метафора — *вода*, упућује се на онострано (реалност адресатове садашњице) и онострано (прошлост мртвог адресата и пројектована будућност и адресата и адресанта). Њиховом сарадњом са именицом *вода* настаје густа мрежа конотација што исказ песме до танчина разрађује, уметнички хармонизује.

А глас Роде? Глас тога женског лика из *Таласа*? Где се он оглашава у песми Вркљанове? Наговестили смо, наиме, да се и тај глас чује у *Љубицицама за Вирцинију*. Да бисмо то питање расправили, мораћемо поглед нешто постојаније задржати на структури казивања која карактерише управо тај роман Вирциније Вулф.

Овде можемо дати само први, формалан одговор на горње питање. Песничко „ја” у песми Вркљанове граматички је женског рода, а већ у раним стиховима казује да му се вода у којој се Вирцинија смирила нуди — „*као лице које више немам*” (ст. 12). Рода, лик у коме се аутобиографски огледа ауторка *Таласа*, Вирцинија Вулф, казује у средишњем поглавља романа а на кључном месту монолога у коме открива дубину властитог егзистенцијалног неспокоја, — „*И ја немам лица*”.²¹

V. О техници „драмског солилоквија”

У *Таласима* дате су, на за роман нов начин а рудиментарно, „повести” шест ликова (три мушка и три женска), у разним околностима њихова живота и кроз разне фазе њиховог физичког и духовног сазревања, све до часа када се они, стварно или у новој свесности својих измичућих година, суоче са смрћу. Те рудиментарне повести назначене су једино посредно а кроз монологе самих личности. Један лик — он је ван круга шест протагониста романа — не оглашава се ни монологом. То је Персивал, неми али стожерни лик овог романа, лик око кога се умногоме крећу у мислима остале личности. О Персивалу његови пријатељи говоре као о „краљу”, као о „богу”. Он је утока у коју ће се у тренутку епифаније, појавног присуства, слити егзистенције осталих ликова, у некаквом непомућеном озарењу — срећи која се само у ретким приликама може домаћити а добија трајност у сећању, књижевном пре свега.

О Персивалу, иначе, сазнајемо само оно најбитније. Он је оличење животне снаге, разборитости, оличење здравих животних порива. Смисаони и композициони врхунац романа Вирциније Вулф представља опро-

²¹ *Таласи*, стр. 135; уп. и стр. 58 („Ја немам лица. Други људи имају лице...”).

штајни обед, састанак који Рода, Сузана и Џини, па Бернард, Невил и Луј, приређују за Персивала. Овај потом одлази у Индију, где гине у двадесет и петој години. Персивалова смрт назначава подвајање и разилажење пријатеља, разбијање оног прстена, оног круга у коме су се једаред, а за кратко, били сјединили.

Поновимо: догађаји „исприповедани” из живота протагониста *Таласа* кроз назнаке готово скривене у монологима су тривијални, ефемерни, њихове судбине безначајне. Заправо, главни догађај у животу сваког од њих биће, поред већ поменутог састанка са Персивалом, само још смрт. А смрт зато што ће се у суочавању са њом, поново и за сваког од њих понаособ, поставити питање о природи људског субјекта и његовом односу према кругу сродних духова, с једне, и према индиферентној природи с друге стране.

(И у песми Ирене Вркљан завршна и кулминациона тачка „исприповеданог” јесте смрт; али, исто тако и реакција на смрт, у некаквом уверењу да се кроз уметничку реч спасава јединачни и јединствени тренутак опстанка индивидуе, па он стиче некакву ланчану трајност.)

Речено је, међутим, далеко од тога да нам у довољној мери осветли структуру романа-поеме *Таласи* и његову средишњу тематику.

Другачије него романи *Госпођа Даловеј* и *Ка светионику*, где приповедач „нестаје” утапајући се у свест својих ликова, *Таласи* су писани у таквој техници и којој се монолог јавља у функцији нешто различној од оне коју он има у романима „тока свести”. Сама Вирџинија Вулф забележила је, дневнички а за време рада на *Таласима*, да је она првобитни опис у трећем лицу, доследно заменила монологом у првом лицу, и да се, тада и тако, њен роман новог типа разложио у ниску „драмских солилоквија”.²²

У реализацији коначног текста, ова измена довела је и до тога да се свест „приповедача” романа меша и стапа са свешћу његових ликова; да се увлачи у њихове исказе и у ритам њиховог излагања. Тако — по речима Жана Гигеа — ти монолози, или солилоквији, заправо јесу „поетски корелат” оне и онакве реалности какву списатељица жели да представи својом књигом.²³ Чиме је објашњена и стилска униформност, упадљива нивелисаност језичког израза спроведена кроз све монологе, премда су ови стављени у уста по карактеру различних протагониста *Таласа*. Уопште, изразито је у овом роману подређивање рада на карактерисању ликова, какав је одлика ранијих дела Вирџиније Вулф, употреби низова конкретних физичких слика у којима читалац треба да препозна одређена „стања духа” која су протагонистима умногоме заједничка.²⁴

²² V. Woolf, *A Writer's Diary*, p. 159.

²³ Уп. М. Minow-Pinkney, *нав. монографија*, стр. 152.

²⁴ Види о томе нпр.: Hermione Lee, *нав. монографија*, p. 178. — Овај суд понеком се критичару ипак чини пренаглашеним, али опет не највише због тога што у протагонистима *Таласа* стварно кроз стилизацију исказа могу да препознају оштро оцртане индивидуалне ликове, већ пре свега зато што се у исказима тих лица јављају и посебни, за појединца везани симболи. О томе види нпр. N.C. Thakur, *The Symbolism of Virginia Woolf*, Oxford U. P., London 1965, p. 103 и д. — Упореди и исказ саме Вирџиније Вулф који смо навели у бел. 6.

Дакле, Вирцинија Вулф у овоме монолошки датоме роману одустаје, унеколико а свесно, од настојања иначе баш карактеристичних за такозвану технику „тока свести” — од сликања људског психичког постојања као непрекинутог тока „једне јединствене, али крајње изоловане индивидуалности”.²⁵ Споменута техника модерног романа у *Таласима* је, у најмању руку, схваћена на измењен, нов начин: тако да подразумева прожимање мисли чулним чињеницама из спољашње реалности, а кроз монологе стављене у уста разним личностима открива некакво њихово заједништво, некакво судеоништво у свести о властитом субјективитету и о спољашњем свету. Отуда и није неочекивано што је скорија критика могла да укаже и на утицај који је употреба монолога у поеми Роберта Браунинга *Прстен и књига* (1868/69) имала на експериментални роман-поему Вирциније Вулф. Наиме, Браунинг, неуспео као драматичар јер је био забављен мотивацијом ликова а не њиховом акцијом, остварио је дванаест певања своје поеме служећи се „драмским монологом”, и то тако да кроз казивање већег броја ликова трага за спољашњом, објективном, па чак и за неком трансценденталном истином — у очигледном уверењу да се ова, фрагментована, огледа у личним виђењима и у духовним кризама низа појединаца-индивидуа.²⁶ Само што Браунинг као „предмет” узима криминални случај, и проблеме личне одговорности или савести који се јављају у вези са овим.

Са своје стране, Вирцинија Вулф у *Таласима* настоји да искаже ритам конституисања субјекта и дијалектику откривања властитог идентитета, и то у некаквој непрецизној корелацији са ритмом индиферентне и безличне, смемо рећи дарвинистичке природе. Тај и такав предмет, та главна тема са својим монолошким казивањем и низањем физичких слика, таласа, воде, огледала, прозора и других (које смо нашли и у песми Вркљанове), нису могли а да не доведу у питање прегледност композиције романа традиционалнога, старијег типа, која је била ослоњена на објективну хронологију у нарацији догађаја и, по правилу, синтетизована у чвориштима заплета. Па ипак, пред опасношћу декомпоновања текста њеног романа-поеме Вирцинија Вулф учинила је само најнеопходније уступке традиционалној техници, и то неколиким потезима за које критичар може, уз нешто изоштрену формулацију, да каже да су само нека врста механичких ослонаца, готово поштапалица.

Први од тих потеза представља градња неке врсте спољашњег скелета од низа „интерлудија”. Други је учињен увођењем лика и рудиментарне животне повести Персивала, чиме је роман донекле тематизован и у смислу спољашње акције. Трећи је потез садржан у обједињавању романа последњим одељком, заправо: у један континуирани Бернардов монолог сливеним завршним а рекапитулативним „поглављем”.

²⁵ Љ. Јеремић, *нав. чланак*, у *Речнику књижевних термина*, Нолит, Београд 1985, стр. 671–672.

²⁶ Види: Alastair Fowler, *A History of English Literature*, Basil Blackwell, Oxford 1989 (first publ. 1987), p. 264 и 327; Samuel C. Chew and Richard D. Altick, *The Nineteenth Century and After (1789–1939)* у: *A Literary History of England*, Second edition, Edited by Albert C. Baugh: Vol. IV, Routledge and Kegan Paul, London and Henley, 1967, paperback reprint: p. 1401–1402.

VI. О агресии визуалних и аудитивних утисака

Интерлудији су, рекли смо, средство којим Вирџинија Вулф структурише свој роман-поему уочљиво сегментујући у „поглавља” његов основни текст саткан од монолошких исказа шесторо протагониста. Стављени у курзив, па тако издвојени и графички а не само садржински и морфолошки, интерлудији обезбеђују *Таласима* додатни а спољашњи оквир.

Као и свеколики основни текст (онај у монолошком исказу), интерлудији нису ни непосредно наративни, нити само у конвенционалном смислу дескриптивни. „Слике” или „призори” из свеукупне природе и из човекове непосредније околине који се у њима јављају дати су тако да граде симболичну хронолошку прогресију пратећи положаје сунца у односу на море и земљу, од јутра до вечери а у ритму једнодневном — као повлачење, одсуство и поновно распростирање мрака. Отуда, с једне стране, предмети и призори физичког света, поновљено присутни у раздвојеним члановима ниске интерлудија, улазе конститутивно у основни фонд метафора и симболичних слика целог текста дела; на другој пак страни, хронолошка прогресија интерлудија у ритму сунчевог кретања, односно фаза у једнодневној смени светлости и мрака, дата је као приближно паралелна психичким стањима и ступњевима човекове свести о властитом идентитету — какве роман приказује.

Но упркос оваквом паралелисању, ниска интерлудија не оставља утисак потпуно интегрисаног елемента структуре *Таласа*. Осећала је то и Вирџинија Вулф. Према њеном властитом признању, интерлудији су једно онакво „уже” какво је списатељица стално тражила да сачини како би га добацила својим читаоцима за које је, с разлогом свакако, сматрала да нису спремни и способни да приме њен експериментални роман-поему, јер је овај „писан према ритму а не према заплету” и јер је таква *ритмичност* „у потпуној супротности са предањем писања романа”.²⁷

Потребно је да поглед најпре задржимо на тексту првог и другог интерлудија. (Термин је Вирџинијин па га чувамо, иако је непотпуно примерен уводном курзивном пасажу који не лежи „између” два монолошка текста; као што није примерен ни последњем, иза кога не следи монолошки текст, и који, сведен у издвојену курзивну реченицу: „Таласи су се на обали ломили”, окончава књигу.) Интерлудији стављани на почетак књиге сликају прелаз из мрака у светлост, раздањивање као одступање тмине и рађање сунца, а у његовом светлу и свих појава и предмета. У првим реченицама првог интерлудија не без осетног а намерног надовезивања на библијски мит о стварању, онај с почетка *Књиге постања*:

²⁷ „My difficulty is that I am writing to a rhythm and not to a plot”; — „the rhythmical... is completely opposed to the tradition of fiction and I am casting about all the time for some rope to throw to the reader”, у: *A Reflection of the Other Person. The Letters of Virginia Woolf 1929–1931*, Editor: Nigel Nicolson, Vol. IV, The Hogarth Press, London 1978, p. 204. — Види и M. Minow-Pikney, *нав. монографија*, стр. 173; Adrian Velicu, *Unifying Strategies in Virginia Woolf's Experimental Fiction* (Acta Universitatis Upsaliensis, 57), Uppsala, 1985, p. 78 и д.

Сунце још није било изашло. Море се није разликовало од неба, сем што је било лако наборано као зборани чаршав. Постепено, како је небо белело, јављала се једна тамна црта на хоризонту делећи море од неба...²⁸

Испод линије хоризонта, тај „чаршав” мора потом почиње да се шара густим пругама које гоне и следе једна другу, без престанка; па „танак вео беле воде” блесне крај обале, а талас се протеже и уздише, несвесно „као човек у сну”; тамна пруга хоризонта почиње се све потпуније разазнавати; небо се ведри „као да је женска рука подигла светиљку испод хоризонта...”

Ово упоређење, ова симболична слика руке подигнуте из воде, доминира затим и целим средишњим одсеком првог интерлудија, све до у његову последњу реченицу:

Рука која је држала светиљку лагано ју је подизала све више и више, док се није појавио широки пламен; ватрени лук горео је на ивици хоризонта, а свуда око њега море је сијало златом.²⁹

Трећи а завршни пасус првог уводног интерлудија, нагло и без сваког прелаза води нас у врт и у спаваћу собу, из које „приповедач”, имперсоналан сасвим, открива околину и збивања у јутарњој природи, погледом али и слухом:

Светлост се сударала са дрвећем у врту, а лист по лист чинила прозачним. Једна је птица зацвркулала високо горе... Сунце је изоштравало зидове кућа, врхом своје лепезе прислањало се уз белу завесу, правећи испод листа код прозора спаваће собе сенку налик на плави отисак прста. Завеса се лако померила, али је у соби све остало мрачно и нестварно. Напољу су птице изводиле своју неисписану мелодију.³⁰

Већ у овоме првом, уводном интерлудију јављају се пред нама кључне речи и поступци, метафоре и теме романа-поеме *Таласи*. Разазнатљив је у њему и основни тип доживљавања карактеристичан за овај експериментални роман. Све је сведено на агресију чулних утисака и на слободне асоцијације, из чега фрагментарно и увек недовршено, израња индивидуална свест. Позађе велике и свеобухватне природе, стихијне, а и митске, у сликама креативне борбе светлости са тмином, али и неуставивог биполарног ритма напредовања и повлачења таласа; као и предмети и призори из најближе спољашње физичке средине, у сликама врта, дрвета, листа, цвета — виђени су „изнутра”, из приватног простора собе, а и чувени, слухом примљени; перципирани су, дакле, и оком и увом.

Значај визуалног и аудитивног елемента у перципирању спољашње стварности физичког света (из себе, из „собе”) затим је још и истакнут, и то уз извесну превагу првог над другим. Наиме, прво поглавље доноси, у низу напоредних монологских опаски шесторо протагониста, реакцију на

²⁸ *Таласи*, стр. 29.

²⁹ *Таласи*, стр. 30.

³⁰ *Таласи*, стр. 30.

призор раздањивања, а тако да њихових шест првих, у по једну реченицу затворених монологских опаски започиње анафорски са:

- „Ја видим круг...” (Бернард);
- „Ја видим бледожуту плочу...” (Сузана);
- „Ја чујем неки звук...” (Рода);
- „Ја видим једну куглу...” (Невил);
- „Ја видим гримизну кићанку...” (Џини);
- „Ја чујем некакво тупкање...” (Луј).³¹

Дужни смо да се зауставимо и забележимо неке појединости које морамо узети у обзир при нашем упоредном читању *Таласа* и *Љубичица за Вирцинију*.

Узгредно смо већ уочили да стихови са почетним анафорским *ослушкујем* и *гледам* (— на сат, — на прозор, — у небо; — тебе у огледалу) структуришу исказ у песми Ирене Вркљан, заједно са стихом „гледам у ту смирену површину прозирне смрти”. Оно што у песми следи за таквим стиховима — укупно их има пет — су низови менталних слика, крхотине важних тренутака бивствовања и на ове надовезаних душевних стања — адресата и адресанта. Након онога што смо у претходним пасусима забележили о структури исказа у *Таласима*, сада нам се намеће упоређење тих неколико поновљених стихова у песми Ирене Вркљан са понављањем глагола *видим* и *чујем* какво се протеже преко многих страница романа-поеме Вирциније Вулф. Уједно се не можемо отети ни уверењу да је у питању појединост релевантна и поетолошки. Јер, у експерименталном роману енглеске књижевнице таквим маркираним а понављаним обртима исказан је став начелан и меродаван за метод казивања: став о улози чулних утисака, пре свега визуалних и аудитивних, као генератора менталних слика и душевних стања — што у појединцу калејдоскопски одређује доживљај тренутка бивствовања и осећање властитог идентитета.

Јака „литерарна” или „интертекстуална” димензија приказа таквог доживљаја у *Љубичицама за Вирцинију* не сме да буде препрека уочавању подударности између ове песме Ирене Вркљан и романа-поеме енглеске књижевнице. Густина и евокативност паралелизама нас учи бољем: у кулминативном низу стихова наше песме песничко „ја”, док *гледа у смирену површину смрти*, опажа у њеном средишту и *бијели цвијет*, и *руку која дозива Вирцинијиним гласом вода*, и *очи* које га *гледају бојом њеног мрака*. Дакле, у својим завршним стиховима ова песма назначује извештајем о визуално-аудитивним утисцима неки поновни почетак, и то уз употребу слика у многоструким подударним са онима што се, једним делом, јављају већ у првом интерлудију романа-поеме *Таласи*; где се, управо смо то и цитатом показали, женска рука, носилац светлости, помаља из мрака и морске површине, као знак раздањивања и симбол за почетни ступањ у процесу конституисања субјективности шесторо протагониста. (Они се у „поглављу” које следи приказују у раном школском узрасту.)

Подједнако је релевантан и паралелизам у локацији посматрачког субјекта. У роману-поеми и у нашој песми посматрачки субјекат се, рекли

³¹ *Таласи*, стр. 30.

смо, пробија до свести о себи под дејством кише чулних утисака из спољашње стварности; „опажа” из затвореног и приватног простора „собе”, а подстицаје прима „споља”, и то „кроз” прозор.

У *Таласима* већ је од првог интерлудија таква опозиција унутарњег-субјективног и спољашњег конкретизована у овом свом другом, објективном полу. Постигнуто је то код Вирциније Вулф сужавањем опажања великих елементарних збивања — море, тмина, зора, сунце — на његове рефлексе у најближем и непосредно доживљаваном простору: а то је врт. Тако конкретизована основна опозиција о којој је овде реч унета је и у наслов *Соба, тај страшан врт*, дакле у наслов циклуса коме припада, како смо већ рекли, песма Ирене Вркљан *Љубичице за Вирцинију*. У песми самој појединости везане за врт (*грana* виђена кроз прозор, у *цвету*, и *бели цвет*) мање су изразите од оних већ поменутих у којима се конкретизује средина великог града. И за ову и овакву конкретизацију „спољашњег” имамо паралелу у *Таласима*. У даљем тексту тога романа-поеме индиферентна и непријатељска велеградска средина предмет је „опажања” већег броја протагониста, а посебно Роде — Вирциније.

VII. О рекурентним сликама и мотивима

Не смемо у скоковима хитати ка неком закључку и сажетку наших поређења. Нисмо вољни да изгубимо из вида особености поступка којим је Вирцинија Вулф градила свој експериментални роман. Вратимо се, дакле, почетним страницама *Таласа*. Оним где смо, одмах иза текста првог интерлудија, наишли на исказе шесторо протагониста изазване појавом сунца а започете подударно, речима „ја видим — ја чујем”.

Налик каквој драмској стихомитији, али недијалошке природе, ове опаске нарастају усредсређујући се и у даљем тексту првог поглавља на монолошко бележење физичких појава, и то на такав начин да у њима спољашњи а блиски, непосредно опажени свет баште и куће осваја све више места, као да управо настаје израњајући из неке примордијалне тмине. При чему се, поновљено а истакнуто, поред слика воде јављају нарочито *прозор* и помени *биљака*, *заправо трава*, *лист*, *жбун*, *дрво*. Издвајам само три сведочанства из већег низа:

- лишће начичкано око прозора;
- светлости са прозорских окана пале се и гасе у трави;
- испод прозора се виде прстенасте сенке лишћа.³²

Из монолошких исказа шесторо протагониста може се закључити да их треба сада замишљати како се налазе у врту. Затим да они — у дечијем су узрасту школараца — напуштају врт, сви осим Луја. Јер Луј казује:

Остао сам сâм... Стабљике се дижу из црних шупљина доле. Цвеће плива као рибе од светла у тамној зеленој површини. Држим стабљику у руци. Ја сам стабљика. Моје корење допире до у дубину света, кроз земљу суву од цигле...³³

³² *Таласи*, стр. 31

³³ *Таласи*, стр. 32—33.

Закључујемо из наставка тог монолога да се деца враћају у врт. А слике стабљике и гране, таласа и светла, прескачу из монолога у монолог. Цини затекне Луја и пољуби га, тамо у заклону зеленила:

Тако сам улетела овамо и угледала те зеленог као жбун, као гране...
Таласам се. Налетела сам на тебе као мрежа од светла...³⁴

Пратимо исту употребу слика из физичког света и у речима девојчице Роде:

Не волим црвене латице слезоваче и здравца. Волим беле латице које заплове кад накренем лавор... Бацићу и једну гранчицу да буде нека греда дављенику морнару...³⁵

И поново у речима дечака Луја:

Моје корење се заплиће око света као жилице у саксији. Не желим да избијем на површину и да живим у светлости овог часовника са жутим цифраником што откуцава тик-так.³⁶

Биљка и корен, избијање на светло и остајање у неиздиференцираној тами, бели цвет и његове латице што пливају у води (Рода држи лавор) и гранчица која треба да спасе дављеника-морнара, дограђени су већ овде и механичким средством одмеравања времена, заснованог на ритмичком кретању сказаљки (а и ритмичком истезању и опружању главне опруге). И сав тај репертоар слика преноси се даље, из монолога у монолог. У нове речи девојчице Роде:

Бројке више ништа не значе за мене. Смисао је ишчезао. Сат избија тик-так. Две сказаљке су каравани који прелазе у пустињу... Свет је једна целина, а ја се налазим изван ње и вичем, „О спасите ме да ме заувек не однесе ветар далеко од замке времена“.³⁷

И у нове речи дечака Луја, где слика дрвета и слика смрти срастају ненадано у једно:

Нашли су прекланог човека. Лишће на јабуци беше се укочило; месец на небу гледао је разрогачено, а ја нисам био у стању да коракнем на следећи степеник... Заувек ћу звати овај тренутак крутости, „смрт међу јабуковим дрвећем“... оно неутољиво дрво, неумољиво дрво у оклопу сребрне коре. Талас мог живота био је узалудан... ми смо проклети, сви до једног, јабуковим дрветом које нисмо у стању да заобиђемо.³⁸

Нисмо дали ни насумичан ни непримерено дуг низ цитата из низа монолога деце у врту, са почетних страница *Таласа*. Можемо из тих цита-

³⁴ *Таласи*, стр. 34.

³⁵ *Таласи*, стр. 38.

³⁶ *Таласи*, стр. 39.

³⁷ *Таласи*, стр. 41.

³⁸ *Таласи*, стр. 43.

та ишчитати какав домет има сликовност и какав је дијапазон значења слика на којима је заснован исказ у роману-поеми Вирџиније Вулф. А ти цитати нас и наводе да се осврнемо, у јасном присећању: у песми Вркљанове такође се јавља стабло и дрво (помиње се и заробљени корен), а уз слике воде (водене површине) и белог цвета, још и спомен — сата, механичког средства да се мере и предоче тренуци који измичу.

*

Исказ романа-поеме *Таласи* напредује у сликама, и то сликама стално понављаним а опет узетим из спољашње стварности, доживљене непосредно или посредно, у сећању и антеципацијом. Рекурентност сликовног елемента потискује у други план проблем композиционог јединства — решен, како смо рекли, делимично подштапалицом интерлудија.

Интерлудији су и тонски и сликовно примерени целини исказа у овоме роману који критика радо назива лирским и симболистичким; а сама Вирџинија Вулф га је обележила и као роман-елегију са одликама једне нове, још неписане врсте биографије.

Управо као што је у интерлудију који стоји пред средишњим поглављем сунце у зениту, у самом су том поглављу јунаци романа на врхунцу свог индивидуалног опстанка. Када се сунце, у следећем интерлудију, почне клонити ка западу, и животи протагониста *Таласа* свијају се по први пут низлазном путањом. Но паралелизам између природе и живота људи спроведен је и на другим равнима. Прве знаке умирања листа и цвета назначене по први пут у томе интерлудију, прате устопице искази о првим знацима измицања и узмицања живота садржани у монолозима протагониста. У тексту интерлудија смрт је, тако, назначена најпре слабијим а доцније и јачим ударима ветра:

Цвеће је (његови блистави дискови су се пекли на сунцу) стресало са себе светлост сунца чим би га ветар уздрмао и тада би понеке крунице, претешке да се поново подигну, лако полегале.³⁹

Ова појединост садржана у интерлудијском „опису” природе најављује посустајање, замор од живота, па и надолазећу смрт самих протагониста. Тако Бернард, одмах после исказа из овде цитираног интерлудија, схвата: „... изгубио сам своју младост.” У истом, седмом поглављу романа остали протагонисти постају свесни отицања времена и осеке живота. Сузана каже: „у ово топло поподне... овде у парку, овде у овом пољу по коме се шетам са својим сином, достигла сам врхунац својих жеља”; али истовремено она једним упоређењем упућује на паралелност свог живота и живота природе: „Живим овде ограђена, засађена као и моје властито дрвеће.” Ова јунакиња *Таласа*, блиска природи и животу села, свесна је да дели судбину траве, цвета, трске: „Живот ме је опколио као лед заробљену трску.”⁴⁰

³⁹ *Таласи*, стр. 181.

⁴⁰ *Таласи*, стр. 182, 188, 190.

Џини, становник града, открива промене у себи и својој околини — на градској улици, на станици и на перонима метроа; а са доста мало помирљивог прихватања и у страху од осаме:

Налазим се у срцу живота. Али где мог тела тамо у огледалу. Како само изгледа самотно, смањено, остарело! Више нисам млада. Више нисам учесник у поворци. Милиони људи у бесомучној трци силазе овим степеницама. Велики се точкови незадрживо врте у круг и вуку их да се спусте у дубине. Милиони су поумирали. Персивал је умро. Ја се још увек крећем. Још увек живим. Али да ли ће неко сада доћи ако му дам знак?⁴¹

Невил нас упозорава: „Више ми није потребна соба, ... ни четири зида, ни светлост из камина. Више нисам млад... Узбрао сам плод свог живота. Сад сам само незаинтересовани посматрач.”⁴²

И Луј већ пребира по успоменама. Попут својих пријатеља и он је превалио узлазну половину пута. Сада жели да заокружи своје животно дело. Жели да у свему доживљеном нађе смисао, да испева само једну али праву песму од једне странице. Успе ли у томе, биће задовољан: „Уверавам вас да ћу умрети без жаљења”. Луј размишља о смрти, а елегично оживљава прошлост. Опомиње се мртвог Персивала, мисли на Роду која га је напустила. Део његовог монолога ослоњен је на неколике стихове из једне песме, поступно а седам пута у све потпунијем облику поновљене. Они почињу апострофом „О западни ветре...”, коју Луј најпре једино и наводи. На овај начин монолог је надовезан на слику ветра из интерлудија и још је стављен у интертекстуални однос са Шелијевом *Одом западном ветру* — премда стихови нису отуда преузети — јер је неминовно присећање на ову познату песму, проткану сликама ветра и воде, стабала, облака и неба; у којој је западни ветар сила што и разара и одржава, стихија дејствена у циклусу годишњег посустајања и обнављања природе.

При првом, најкраћем навођењу, иза апострофе крњег стиха „О западни ветре...”, следи и Лујев коментар, у облику експликативно дограђеног понављања: „О западни ветре, ти си смртни непријатељ мом столу од махагонија”. Па Луј наставља да сумира свој животни пут, да прибира његове резултате стечене мукотрпним радом. Његов посао није још завршен. Отуда му је, у томе првом трену ветар-смрт непријатељ. Но напослетку Луј зазива, готово као избављење, у страху од дугог а бесмисленог живовања: „Можда и нећу никада умрети, можда никада нећу достићи чак ни тај континуитет, ни ту трајност.”⁴³

VIII. О часовничком времену

У овоме излагању није било могуће избећи низ осврта на списатељску технику коју је Вирџинија Вулф применила у *Таласима*. Увид у ту наоко само занатску страну њеног експерименталног романа мораћемо ширити још и даље. У духу раније наведене опаске Жана Гигеа према

⁴¹ *Таласи*, стр. 190—191.

⁴² *Таласи*, стр. 193.

⁴³ *Таласи*, стр. 197, 199.

којој је начин монолошког казивања у томе роману заправо поетски корелат стварности какву Вулфова доживљава и какву настоји да прикаже.

Писање „према ритму а не према заплету” за које се определила Вирцинија Вулф одговара уверењу да је у свеколикој стварности стална само ритмичка смена успона и пада, надирања и повлачења, градње и разградње, — било да је у питању свет природе или свет субјекта чији се идентитет нестабилно конституише под кишом чулних утисака. Ово уверење налази најпотпунији синтетички израз у слици *таласања* водене масе, *таласâ* колико „јединачних” у својој издвојеној појавности толико и „општих” по закономмерности свога уобличавања и растакања.

Смемо сада поћи даље у овом упоредном читању романа *Таласи* и песме *Љубичице за Вирцинију*. Постало је јасно да слике узете из спољашње конкретне стварности које се подударно јављају у оба текста, као вода и талас, водена површина, стакло и огледало, стабло, грана и бели цвет, али такође часовник и воз, перон и плочник, — да те слике, дакле, у свом учесталом и варираном јављању на страницама романа Вирциније Вулф, стичу и статус симболичних мотива; па су двоструко релевантне за конституисање представе о реалности какву енглеска списатељица жели да нам предочи. А из управо реченога непосредно произлази и за нас важно питање у којој мери подударност у конкретној сликовитости указује и на подударност у мотивици између песме Ирене Вркљан са једне и романа-поеме Вирциније Вулф са друге стране.

При испитивањима овакве врсте свакако да је на месту опрез. Вирцинија Вулф заступала је став да је задатак уметника-песника да сугерише а не да тумачи. А и због могућности да паралелизам у сликама-мотивима није нужно сводив на једносмерни учинак непосредних додира између два текста, ранијег и каснијег.

Већ смо споменули да је за модерну књижевност карактеристична закупљеност проблемом односа између објективног, механички мерљивог времена и времена субјективно доживљеног. Једно од главних изворишта преокупације овом тематиком био је роман „тока свести”, уз који се, истина на особен начин, везује и роман-поема *Таласи*. Дакле, ако песма Ирене Вркљан дели са романом Вирциније Вулф конкретну слику часовника и његовог откуцавања, онда није сувишно забележити и ово: песма наше песникиње стављена је пред читаоца не само као саслојавање разних равни стварности и значајних тренутака бивствовања (*moments of being*), него и у целини као тренутачни а видовњачки, готово халуцинантни продор у неку дубљу стварност. Што значи и у некакво друго „време” које је противстављено механичком времену; као тријумф над часовничким, индиферентним а и непријатељским временом. Заправо, у песми Ирене Вркљан часовник, *сат* под чијим се откуцајима дан и ноћ измеђују брзином „неразумљивих светлосних година” (ст. 14—15) рефлектује исту ону реалност као и ритам збивања на *перонима* наших „лука у празно” или *разјарена јурњава* пролазника на „стиснутим” *плочницима* (ст. 4—6). А већ у роману-поеми Вирциније Вулф исти низ слика-мотива сугерисао је однос између механичког, индиферентног времена и неког другог, „духовног”.

За већ осмотреним другим интерлудијем следе у *Таласима* нова монолошка казивања три дечака и три девојчице. Деца опет износе своја

реаговања на утиске што их у њима изазива спољашња реалност: при одласку на железничку станицу када поново крећу у своје две школе; у току боравка у тим школама; у време повратка возом кући, кад наступа изнова распуст.

Први монолог казује Бернард. Налазе се ту и следеће дечакове речи:

„Мали полази у школу”, рекла је слушкиња чистећи степенице. А ја не смем да плачем. Морам све да их посматрам равнодушно. Пред нама зјапи страшан портал станичне зграде; „гледа ме сат месечевог облика”. Морам да ређам безбројне фразе да бих изградио нешто чврсто између себе и разрогачених слушкиња, разрогачених часовника, разрогачених лица, равнодушних лица, иначе ћу се заплакати.⁴⁴

Сузана износи своја реаговања приликом повратка из школе, на нови распуст. Девојчица не воли школу, осећа одбојност према градском животу:

Данас је први дан летњег распуста. Али дан је још увек нераспакован. Нећу се загледати у њега док вечерас не сиђем на перон... Овде на овој пространој железничкој станици све одјекује у празно... Ту живи Џини. Овим плочницима она изводи свог пса у шетњу. Овим улицама људи јуре као стреле и притом ћуте. Не гледају ништа друго до излоге. Главе им механички климају горе-доле, све отприлике у истој висини.⁴⁵

И други протагонисти *Таласа* показују одбојност према откуцајима часовника и правилном ритму истезања и скупљања његове главне опруге. Већ у првом поглављу Рода — она једина од деце није способна да прати основне поуке у математици — каже:

Мене су оставили саму да нађем одговор. Бројке више ништа не значе за мене. Смисао је ишчезао. Сат избија тик-так. Две сказаљке су каравани који прелазе пустињу. Црне цртице на цифарнику су зелене оазе. Велика сказаљка је кренула напред да нађе воду. А мала с муком посрће преко врелог пустињског камења. Она ће умрети у пустињи.⁴⁶

За Роду смисао је ишчезао, значење је изгубљено у тренутку када је петоро њених малих пријатеља изишло из собе. Часовник, тај механички мерач отицања времена осваја средишње, доминантно место у свести осамљене девојчице тек у празној соби.

Узмимо примере и са каснијих страница *Таласа*. Пошто су протагонисти одрасли и превалили зенитну тачку живота а Персивал је умро у далекој Индији, Невил казује у једном монологу: „овај наш бедан живот, овај наш неугледан живот, облачи (се) у сјај и добија пун смисао само под оком љубави”.⁴⁷ Али монолог се одвија у соби у којој се он налази са пријатељицом Сузаном:

⁴⁴ *Таласи*, стр. 48.

⁴⁵ *Таласи*, стр. 74—75.

⁴⁶ *Таласи*, стр. 40.

⁴⁷ *Таласи*, стр. 177.

Збиља, чему гледати на сат што куца на полици изнад камина? Време пролази, знам. А ми старимо. Али седети са тобом,... у овој соби обасјаној ватром, ти ту, ја овде, значи све.⁴⁸

Након дана проведеног с људима напољу, после дана слушања других, после преглањања с њима, њему је потребна интимност — „да будем сам са тобом, да средим збрку дана”. Љубав можда неће трајати, али док су заједно, док љубав траје: „хајде да удруженим ударцем уништимо откуцавање времена на сату. Ходи ближе мени”.⁴⁹

У деловима истог, управо наведеним речима окончаног монолога Невил даје и слику света напољу — *на улици града*. У сећању на властити доживљај једне сцене из шетње са Сузаном:

...и тако сам се сетио: постоји један брест и под њим почива Персивал. На вјеки вјеков, клео сам се, трајаће моја срећа. Али се одједном устремила она добро позната сумња... Силазак у подземну железницу значио је исто што и смрт. Сва она лица и онај шупљи ветар који је, чинило ми се, хучао негде преко пустињских облутака раздвојили су нас, раставили су нас.⁵⁰

Сада већ начитани у одломцима из *Таласа*, спремно уочавамо згуснутост којом реченице овог Невиловог монолога ређају симболичне слике и фразе.

Интонирају те конкретне слике основне мотиве романа *Вирџиније Вулф*. Опет је ту часовник, као мерач индиферентно уједначеног тока времена; па равнодушна лица на плочнику, на перонима железничке станице; и „шупљи ветар” што хучи над „пустињским облацима”. (У Родином монологу казаљка часовника посртала је преко врелог пустињског камења; у Бернардовом сат је претио са разјапљеног портала станице а дечака су окруживала лица разрогачена и равнодушна; у Сузанином монологу перон и железничка станица одјекивали су „у празно” а људи јурили по улицама механички климајући главама горе-доле.) Уз ветар опет иде и дрво — брест, каже Невил; и оно нам је познато већ из раних интерлудија, а важно је по своме месту и симболици растанка и смрти. (Уосталом, као и ветар, и силазак на пероне подземне железнице.) И очигледно је: у том саслојавању слика из разних простора, *соба* испуњена драгим особама стоји насупрот улици и градској вреви од лица индиферентних и распамећених а покретаних у механичком ритму часовника; а *соба* је противстављена и *врту* подложном уједначеним и неминовним променама што се збивају у ритму природних циклуса дана и године.

У роману *Таласи* из себе, и окупљањем пријатеља у соби, води се борба против усамљености; против бесмисленог отицања механичког часовника времена; а некако и против неминовности општег ритма градње и разградње у природи. Све ово чини исходишну ситуацију, ствара оквир и

⁴⁸ *Таласи*, стр. 176.

⁴⁹ *Таласи*, стр. 179-180.

⁵⁰ *Таласи*, стр. 177.

за песму Ирене Вркљан *Љубичице за Вирцинију*. А баца светло и на саслојавање два диспаратна простора у наслову њене збирке песама *Соба, тај страшан врт*.

IX. О савлађивању механичког ритма и „времену духа”

Задржавамо се више и претежно над текстом *Таласа*. То је неизбежно у покушају упоредног читања тог обимног романа-поеме и песме од седамдесет и седам реди коју чини само једна реченица. Но разлог привидне диспропорције у распоређивању наше пажње никако није просто у неједнаким количинама, у несразмеру масе два текста. Прави разлог је у кумулативној природи „поетског корелата” за виђену реалност какав ствара Вирцинија Вулф. Сугерисани домени њеног исказа помаљају се у смисленим контурама тек након варираног јављања слика-мотива у низовима поновљеног. (Већина модерних студија посвећених *Таласима* стога и прибегава овде примењеном методу организованих цитата, неретко и до пре-засићења.) Затим, разлог је и у типу поетског исказа наше песникиње Ирене Вркљан. Новим саслојавањем симболичних слика, уз крајње интензивисано приближавање диспаратног а конкретног — тип *соба/врт, перон/лука* — наша песникиња је у своју песму уградила поља сугерисаних значења која у роману енглеске списатељице настају поступније, много-струким опетовањем и варирањем елемената.

Ради потпуније егземплификације реченога осврнућемо се на већ цитиране речи из 4. стиха песме Ирене Вркљан: о „задимљеним перонима наших лука у празно”. У претходном одељку ушли смо преко одломака из неколиких монолога у симболику и мотивику какву у роману *Таласи* сугеришу станична зграда железнице, перон, силазак у метро, шупље хучање ветра у подземним ходницима. А помен луке? Заправо, *лука*, у множини? Има ли и та конкретна слика свој „смислом” испуњени корелат у *Таласима*?

Упоредно читање не сме да пренатегне паралелисања. Али не сме ни да пренебрегне оно што би могло бити релевантно. Постоји једно место у роману-поеми Вирциније Вулф где је противстављање приватног простора собе и механичког, часовничког света активности човека у граду оличено у опозицији приватне *собе* и *мапе бродских линија*. Луј, већ у зрелим годинама, враћа се с посла, улази у своју мансардну собицу и док, заједно са штапом, одлаже „са себе ауторитет” британског пословног човека, он се сећа канцеларије. Онде он седи уз директора. А спрам њих двојице, на зиду, је мапа света. Ишарана је правцима њихових успешних трговачких операција: „Ми смо својим бродовима повезали читав свет у једну чипку. Земљина лопта је испресецана нашим бродским линијама”.⁵¹ Али за Луја, када је овде у мансардној собици, сва на оној мапи означена испловљавања у трговачке походе немају правога смисла у полазишту већ све су то само „луке у празно” — да се послужимо речима Ирене Вркљан. У приватности собе Луј се враћа поезији. Чита песму о западном ветру.

⁵¹ *Таласи*, стр. 197 и стр. 200.

Дакле, у *Таласима* слика пловидбе и слика вожње железницом паралелно симболишу несмислену а ритмичку активност човека у часовничком механичком времену. У *Љубичицама за Вирцинију* саслојена су ова два домена сликовно-симболичког исказа у поменутом стиху о „перонима наших лука у празно”.

Вирцинија Вулф ствара поља сугерисаних значења, чини да ова зраче, да ступају у разнородне спреге, а да истодобно, будући да су везана за низове конкретних слика, прожимају исказе свих протагониста њеног романа. Показаћемо то посматрањем двослојне опозиције у којој су противстављени улица и механичко време часовника с једне а соба и неограничено време субјекта на другој страни.⁵² Веома је важна за наше упоредно читање. Уграђеност управо овакве двослојне опозиције у свеколики текст романа сугерише и став протагониста према општем ритму *таласања* и *таласа*.

Џини казује „Треба се само сетити како људи организују своје послове, начина на које их изводе... Лифтови се дижу и спуштају; возови се заустављају, возови полазе са истом прецизношћу са којом и таласи на мору”.⁵³ Ритам човекових спољашњих, „часовничких” активности изједначен је овде са општим ритмом у природи. Значи да је и борба против ритма часовника, возова или улица некаква борба против општег ритма у природи. Борба духом а борба с књигом у руци — барем за неке од протагониста.

Вратимо се Лују. Јер он је човек експанзиван у свакодневици, активан у пословном животу — напосто, тип градитеља Империје.

Један Лујев монолог слика ситуацију у ресторану, у подневној вреви. Луј покушава да се удуби у књигу наслоњену „на боцу вустерског соса”. Ометају га људи који стално пролазе — „поред излога овог ресторана”. Дакле, Луј посматра улицу „из просторије”. Али просторија у овом случају није приватна. Луј и у њој мора да гледа лица „човечуљака за суседним столом”. То су чиновници, трговци. Они и за обедом улазе у пословне трансакције:

Људи пролазе и даље; пролазе поред торњева цркве и чинија са сендвичима од шунке. Ток мојих мисли се непрестано колеба, кида и јењава због овог нереда... Свако одступање од њихових норми је узалудно. Такви су малограђани, такви су просечни људи. У међувремену шешири се скидају и опет стављају на главе; врата се без престанка отварају и затварају. Имам утисак да неред свуда влада, осећам се потиштен, очајан. Ако је то живот, не вреди га живети. Па ипак, чак и ја осећам ритам овог ресторана. Потсећа ме на такт валцера, на оно бескрајно гибање и кружење. Келнерице држећи послужавнике у равнотежи, улазе и излазе, врте се све у круг и служе тањире са поврћем, компот од кајсија и ванили-крем, у право време и правој муштерији. А просечни људи, пошто су ускладили келнеричин ритам са својим ритмом... узимају своје поврће, компот од кајсија и ванили-крем. Али где се налази прекид у овом континуитету? Где је пукотина кроз коју се види пораз? Круг је непрекинут; склад је потпун. Ово се ја

⁵² Вулфова каже: *unlimited time of the mind* — што је наш преводилац превео са „неограничено време духовно”.

⁵³ *Таласи*, стр. 192.

налазим у центру ритма, код саме главне опруге и посматрам ритмично таласање, горе, доле; горе, доле. Само ја нисам укључен у тај ритам...⁵⁴

Ритам кружења и таласања, дизања и спуштања, механичког истезања и скупљања главне часовничке опруге, Луј не прихвата. Настоји додуше — у складу са својим опредељењем за акцију — да средини наметне други ритам и ред. Али оруђе у томе подухвату и за њега је — поезија. Чак и реч мртвог поете:

Настављам да читам књигу коју сам наслонио на боцу вустерског саса. Ова књига садржи неколико прстенова које је исковао велики мајстор, неколико савршених закључака, само пар речи, али велику поезију. Сви, сви је ви редом презирете. Заборавили сте шта је рекао овај мртви песник. А ја вам не могу пренети његову реч да вас ошине својом моћном снагом и да вам једном заувек покаже колико је ваш живот бесмислен и његов ритам јефтин и вулгаран; и на тај начин вас пробуди из оне понижавајуће учмалости због које посенилите чак и у младости, ако нисте свесни бесмислености свог живота. Мој животни задатак ће бити да преведем ову песму тако да постане разумљива за вас. Ја, Платонов и Вергилијев друг, закуцаћу на врата од влакнасте храстовине. Препречићу вам пут овим оружјем саливеним од прекаљеног челика. Нећу да се потчиним овој бесциљној паради полуцилиндера... Сву шкрипу и сву пару што клизи разноликим капљицама низ окна; заустављање и полазак аутобуса уз трзај; оклевање пред тезгама; речи што се тремо вуку без људског смисла, све ћу вас довести у ред.⁵⁵

У оваквим монолошким исказима протагониста нема готово ничег што не би доприносило градњи основних поља сугерисаних значења из којих настаје унутрашња структура књиге. И типом свог исказа роман-поема *Таласи* одбија да буде уклопљен у спољашњи социо-темпорални поредак, у круг механичког времена. Сачињен је од издвојених тенутака бивствовања. При томе „приказ” тих тренутака није смештен ни у какву традиционалну религиозну или хуманистичку схему. Роман истражује човекову личност и духовност као да је ова разазнатљива једино у некаквим изолованим тренуцима немерљивог времена и у некаквим безданима простора без краја, у којима је свеколика историја човека тек педаљ светлости. (Отуда у тој књизи има тако мало сведочанстава о историјској реалности и историјском развоју.) Време у роману не прилагођава се никаквој еволуционистичкој правилности, никаквој логичкој прогресији, из којих би нешто морало резултирати, смислено и коначно произаћи.

Време у роману-поеми Вирџиније Вулф је циклично а не линеарно, издвојено у мале целине, дисконтинуирано. И заправо је доживљај протагониста. Његова је слика — у једном Бернардовом монологу — *капљица која се формира па пада*:

⁵⁴ *Таласи*, стр. 102—103.

⁵⁵ *Таласи*, стр. 103—104.

Капљица је пала; ушао сам у нову фазу. Фаза се ниже за фазом. И зашто би уопште требало да постоји крај фазама? Куда оне воде? Каквом закључку?⁵⁶

У другом важном тренутку за Бернарда, у новом његовом монолошком казивању, стоји затим:

Тишина се спушта, кап по кап. Она се ствара на крову мог духа и пада доле у језера... Само ми сада ова тишина што се спушта дуби лице, разједа нос, личим на човека од снега који стоји у дворишту на киши.⁵⁷

Речи су то изречене када се шесторо пријатеља, већ одмакли у годинама, поново окупе, сада у Хамптон Корту. А Џини ту каже: „Као да се догодило чудо, живот се зауставио на овом месту и у овом тренутку”. Рода: „и као да нам више нема живота”. Луј: „чујете ли како се свет креће преко амбиса бескрајног простора... осветљена трака историје је нестала... ишчезли смо и ми... Разлучиле су се наше појединачне капљице, избрисани смо, изгубљени у амбисима времена, у мраку”.

Овај халуцинантни тренутак заједништва духова прекида се — провалом часовничког, механичког времена. Бернард каже:

Али слушајте сад, тик-так би-бии; свет нас то уз поздрав зове натраг к себи. На мах сам чуо урлик ветрова мрака у тренутку када смо прешли границу живота. Али је тада одјекнуло тик-так (часовник); затим би-бии (аутомобил). Искрцали смо се; налазимо се на обали; нас шесторо седимо за столом. Сећање на мој нос враћа ме у стварност. Устајем; „У бој!”...⁵⁸

Нешто ниже Бернард — пријатељи су још окупљени али су напустили просторију, собу, и ступају авенијом, улицом — каже:

док корачамо покушавам да повратим појам о смислу времена, међутим сенке ми се лелујају пред очима, тако да не видим за шта бих се ухватио... А ми, нас шесторо што корачамо бок уз бок, чему се ми супротстављамо, док у нама неравномерно блеска светлост коју називамо разум и осећање; како да водимо битку против ове бујице; шта је то трајно на шта треба да се ослонимо? И наше животе носи бујица низ неосветљене авеније, мимо траке времена, неидентификоване. Једном ми је Невил бацио рукопис своје песме на главу. Истог тренутка сам осетио веру у бесмртност и рекао, „И ја знам оно што је Шекспир знао”. Само то већ припада прошлости.⁵⁹

Невил пак и сам, одмах затим а у истој тој ситуацији, по изласку из собе на улицу, додаје: „Док овако шетамо враћа нам се, безразложно, појам о времену. Пас нам га враћа док се умиљава око наших ногу. Прорадила је мешавина времена”. Тако још изоштреније долази до речи да је онај заједнички доживљај, халуцинантан какав је био, значио прелазак у једно

⁵⁶ Таласи, стр. 185.

⁵⁷ Таласи, стр. 219.

⁵⁸ Таласи, стр. 220.

⁵⁹ Таласи, стр. 222.

друго и другачије „време”, супротно времену часовника и улице. А каква је то борба што је помиње Бернард? У истом низу, горе и такође надовезујући се на Бернардов узвик „У бој!”, Невил је рекао: „Треба да се боримо против овог безграничног хаоса, против ове безобличне имбецилности.”

Цитат за цитатом, у низу, омогућава нам да уочимо обухватност и сложеност простора значења у које нас сугестијом упућују помени часовника, гужве пролазника и саобраћаја на градским улицама. И опет смо у томе разазнали симболичну ситуацију у којој пријатељско окупљање делује тако да сродне духове издваја из тока механичког времена. (При чему не треба заборавити да у овом другом окупљању игра важну улогу сећање на мртвог Персивала.) И то друговање, то пријатељевање, то заједништво у халуцинантном доживљају садржи опет, барем у назнаци али као дејствен агенс, и елеменат поетског.

Новим освртањем на текст романа Вирџиније Вулф учинили смо, верујемо, корак даље у нашем упоредном читању. Јер сада видимо боље да песма Ирене Вркљан, и у равни сугерисаних простора значења нуди аналоган тренутак халуцинантне здружености духова изазван дејством поетске речи.

*

Скептички однос према смисленој континуираности часовничког времена налази у изразу и структури романа-поеме *Таласи* свој поетски корелат у већ поменутом одбацавању хронолошке наратије и организованог заплета (plot). Једно и друго последица су уверења енглеске списатељице према коме след у времену и осмишљени ред у приповедању налазе свој ослонац и подлогу у логичкој и обједињеној субјективности; — таква логичком импулсу подређена субјективност настаје сузбијањем чулних опажаја, визуалних, аудитивних и тактилних; уопште, потискивањем доживљавања сопственог бића, његове многостручности, разноликости његових опажаја, његове велике сложености и не мале пометености — укратко, свеукупног његовог „ја”.⁶⁰ Све то одређује поетику романа *Таласи*. А ова не долази до израза само у техници казивања и „компоновања” његовог текста, него и у теоријским исказима његових протагониста.

У свом завршном монологу, где сумира исказе свих ликова романа, Бернард изреком одбацује класичне каноне наратије — јер, каже, дубоко испод свега тог реда, и војничког марширања право напред, налази се један моћни и непредвидиви ток, једна бујица од снова, дечијих песмица, уличних крикова, полузавршених реченица, дрвећа, баштована... Тај ток жели да представи текст овог романа Вирџиније Вулф. И то у свакој својој равни. Ово нас враћа питању о две врсте времена и о улози поезије приликом искорачивања у оно „друго”.

Било је доста лако приказати оно спољашње, часовничко, механичко време, кроз одломке из *Таласа*. Протагонисти романа говоре о њему често и сасвим експлицитно. Али таква експлицитност ретка је у одломцима

⁶⁰ Види, V. Woolf, *Collected Essays*, II, p, 158—159; уп. и M. Minow-Pikney, *нав. монографија*, стр. 166.

романа који указују на природу „другог” времена. Има ипак једно место где се оно експлицитно а готово терминологски прецизно именује.

У свом завршном монологу, тј. у деветом, последњем „поглављу” романа, Бернард се сећа младалачких размена мишљења са пријатељем Невилом. Налазили су се у *соби* а расправљали су о књигама и над књигом. Упоредјујући своја виђења Шекспировог песништва, или песништва неког другог аутора, сваки од двојице пријатеља боље је сагледавао контуре сопственога; а затим би, ту у *соби*, утонули у ћутање, једно од оних што их тек гдекад прекине изговорена реч — „као да се праћнуло неко пераје у пустињи тишине”. То пераје (наша мисао) поново тоне у дубине — „остављајући таласић ужитка”:

Али се одједном чује откуцавање сата. И нас двојица који смо утонули у тај свет будимо се у једном друкчијем. Како је то мучно. А догодило се то зато што је Невил променио ритам нашег времена. Он који је мислио неограниченим, духовним временом што се као муња пружи од Шекспира до нас, процарао је ватру и почео да живи по оном другом сату који наговештава долазак извесне одређене особе. И сузио се широки и племенити распон његовог духа... Осећао сам како ослушкује звуке са улице.⁶¹

Описи психичког доживљаја какав представља искоришћавање из механичког времена часовника у неко друго време — овде је оно и експлицитно названо неограниченим временом духа, *unlimited time of the mind* — у роману Вирџиније Вулф показују различите црте у монолозима које протагонисти казују у различитом животном добу. Остаје ипак доста константна спрега: време духа, простор себе, круг пријатеља. Али не смемо оставити по страни питање о основној биполарности доживљаја изласка из механичке прогресије времена. У *Таласима* то је једном нека врста усхићења и обезграничења, а у другој прилици, нарочито у познијим годинама протагониста, некакав доживљај растакања, поништења, анихилације. У првом од тих случајева, видели смо, у доживљају има неретко важног удела и поетска реч.

Налазимо то и у песми Ирене Вркљан — заснованој на спрези мотива анихилације и обезграничења песничког „ја” посредством уметничке речи и пријатељског здруживања духова.

Наше упоредно читање романа-поеме *Таласи* и песме *Љубичице за Вирџинију* тако је унапредовало до тачака где се почињу све потпуније помаљати паралелизми и у главним доменима сугерисаних значења. Немамо разлога да не наставимо истим путем. Страх од исувише интензивног ишчитавања поетског текста овде није на месту.

Х. О природи и алузивности поезије

Како треба читати поезију, то нам у своме роману-поеми казује сама Вирџинија Вулф. Наравно, кроз уста једног од протагониста. То је Невил,

⁶¹ *Таласи*, стр. 265—266.

и он забављен списатељством. Речи на које ћемо се позвати су из монолога где Невил по први пут говори о старењу и смрти. Ситуација је, дакле, она већ позната, симболична. Невил се налази у *соби*, око њега су *пријатељи*. Држи у руци *књигу песама* и казује:

Ако неко хоће да чита овог песника, мора да заборави све своје нетрпељивости и љубоморе и не сме да га прекида. Мора да буде стрпљив и бесконачно пажљив да би дао прилике чак и неком тихом звуку, свеједно да ли је у питању шушкетање паукових тананих ногу преко лишћа, или гргорење воде у неком неважном олуку, да се чује. Ништа не сме да се одбаци од страха, од ужаса. Песник који је написао ову страницу (ово што читам док други разговарају) није јасан. Нема ни запета, ни тачака ни запета. Стихови нису пропорционалне дужине. Велики део њих је чиста бесмислица. Читалац мора да буде скептичан, али с тим да баци обазривост у воду и када се отворе врата да апсолутно прими све што га снађе. Понекад и да заплаче; и немилосрдно оштрицом да исече у комаде стврдлу чађ, кору и свакакве тврде ствари. И тако (док они и даље разговарају) да све ниже и ниже спушта мрежу, па да је благо тргне и извуче на површину све оно што је он рекао и оно што је она рекла и од тога да направи песму.⁶²

Након ових речи о читању поезије Невиллов монолог жури своме крају. Остао је Невил сам у *соби* — сазнајемо то из његових речи; и гледа у ватру, ослушкује шуме што долазе споља: „Крц, крц, крцка ватра, док се тамо напољу гране извијају на ветру; а сада је као пуцањ плотуна пало једно дрво. Тако хучи лондонска ноћ”. У том тренутку Невил с пуно силине пожели нечије присуство. Узвикује, неспокојно а халуцинантно, „Уђи. Седи крај мене!” и „Дођи ближе, ближе!”⁶³

Знамо да су свијена грана и дрво оборено ударима ветра код Вулфове слике за смрт. (Код Вркљанове јавља се грана у стиховима упућеним мртвој романсијерки — „ослушкујем и гледам на прозор, / у њему вјетар свија грану које нема”). У Невилловом монологу све кулминира призивањем неког, из опустеле собе и властите осаме а у ослушкивању звукова са улице и суочености са смрћу. (Аналогна ситуација условљава слично обраћање и у песми *Љубичице за Вирцинију* „нема те да ми помогнеш ишчезла жено”). У роману Вирциније Вулф та ситуација је у већини случајева емотивни и психолошки оквир за монологе појединих протагониста. Сви су они стално, а са годинама све уочљивије, суочени са смрћу — властитом и оном средишњег, немог лика Персивала. Али овде у одломку цитирани Невиллов монолог издваја се тиме што је у њему мотив угрожености звуцима са улице и смрћу дат у некаквој наоко само спољашњој, само механичкој спрези са излагањем о читању поезије и о природи песме.

У *Таласима* успостављање такве спреге наоко несагласнога не може бити протумачено настојањем списатељице да реалистички одслика произвољност и скоковитост човекових менталних процеса. Напоменули смо раније да монолошка казивања у експерименталном роману-поеми Вирци-

⁶² Таласи, стр. 196.

⁶³ Таласи, стр. 196—197.

није Вулф не деле ту реалистичку тежњу са романима „тока свести” какве су писали Пруст и Џојс; дакле, са романима заокупљеним надасве приказом психичког постојања „једне јединствене, али крајње изоловане индивидуалности”. На крају *Таласа* Бернардов рекапитулативни монолог не само да је сачињен од дословно преузетих исказа из монолога осталих ликова и од обрта из ранијих интерлудија. Бернард, радник и стваралац на пољу уметности речи, чак упорно истиче да он и не може да начини разлику између себе и осталих ликова романа; између свога идентитета и идентитета својих пријатеља. Тако се ментални процеси какве монолошки текст романа дотле везује за разне протагонисте, а ипак их доноси у стилски нивелисаном исказу, на крају *Таласа* сливају у јединствен доживљај; и то у свести књижевника-ствараоца, поете у ширем, аристотеловском значењу тога термина.

Враћамо се Невиловом монологу. У оним његовим одсецима који претходе горе цитираном одсеку о читању песника и песме Невил поновљено употребљава синтагму „реч која је морала бити написана”. А његов солилоквиј отпочиње неприхватањем става судије или проповедника; дакле, одбацавањем ауторитарности засноване на подржавању норме и спознаји једне и једине истине:

На крају крајева, ми нисмо одговорна лица. Нисмо судије. Нисмо позвани да мучимо своје сапатнике оковима и справама за мучење: нисмо позвани да се попнемо на говорничке столице и да проповедамо у бледа недељна поподнева. Боље је посматрати неку ружу, или читати Шекспира...⁶⁴

Невил чини управо ово, чита Шекспира „насред Шафтсберијеве Аве-није”. Затим „напушта улицу и улази у собу”. У том затвореном простору су знани људи, пријатељи. И говори се само о познатом и блиском. Употребљава се мало речи, а највише тога се напросто подразумева. Невил, како смо рекли, ту листа странице неке књиге:

Али тада нека испошћена и изболована душа, можда Рода, а можда и Луј, пређе преко себе, изађе напоље, па опет из почетка. Они траже заплет, зар не? Потребан им је смисао? Ово обично смењивање сцена није довољно за њих. Није им довољно да чекају божански тренутак када ће бити изговорена реч која је морала бити написана; да виде како ће реченица направљена од иловаче непогрешно прилегнути на право место и извајати карактер; није им довољно да на мах примете обресе неке групе људи према небу. Али ако трагају за насиљем, ја га познајем, виђао сам смрт, убиство и самоубиство, све у једној соби. Људи улазе и излазе. Неко јеца на степеницама. Слушао сам како се кидају нити и гледао како се везују чворови и чуо многе, тихе бодове игле кроз бело платно на крилу неке жене. Зашто, као Луј, тражити смисао ствари, или као Рода побећи у неки далеки луг, па разгрнути ловорово лишће и оком тражити статую?⁶⁵

⁶⁴ *Таласи*, стр. 194.

⁶⁵ *Таласи*, стр. 194—195.

Уочавамо сада да Невиллов монолози заправо ставља у корелацију приказ две сфере: ону менталног односа субјекта према стварности живота и ону уметничке речи као рефлекса списатељевог односа према тој стварности.

У првој сфери релевантно за значење је понашање Луја и Роде, ликова од којих је први најпотпуније а други најмање укључен у спољну социјалну средину и у механичку активност свакидашњице. Када у њима преовлада жеља да трагају за „заплетом” и да изналазе „смисао”, они излазе „напоље”. Тако они увек изнова („опет из почетка”) западају у ритам бесмисленог механичког понављања. Дакле, у ритам означен у роману откуцавањем часовника (тик-так), кретњама глава пролазника (горе-доле) и завијањем аутомобилских сирена (би-бии) на улицама великог града; а свенулом латицом цвета, пожутелим листом и сасушеном граном у врту; уопште ритмом раздањивања и смркавања, дизања и распршивања таласа. У роману-поеми *Таласи* те рекурентне и паралелне слике-мотиви образују преслојена поља сугерисаних значења. Узалудно понављани изласци „напоље”, ради потрага за *заплетом* и *смислом*, воде Луја, човека од послова, на велеградске улице, а Роду, увек у бегу од људи, у врт и природу. И смрт, оличена у хуци ветра и обореном дрвету, дејствена је *напољу*. Јавља се и на лондонској *улици* (муњом оборено дрво у раније цитираном Невилловом монологу) и у *врту* или *природи* уопште. (Рода завршава самоубиством негде у дивљини).

Друга сфера реализује се *унутар себе*, у кругу сродних духова, где се говори речима које „као да су биле написане”. Ту се и доживљава права поезија, у којој нема и не треба да буде тумачења и поуке, односно логички конструисаног заплета и фиксираног смисла. (Овај, рекли смо, по схватању Вирџиније Вулф настаје афирмисањем логички обједињеног субјекта а сузбијањем каледоскопског доживљавања стварности под кишом атомизираних чулних утисака.)

Покушај да разоткријемо корелацију у коју су у Невилловом монологу стављени мотив угрожености звуцима улице/смрћу и поетолошки екскурс о читању песничког текста — остао нам је, рекло би се, некако недовршен, чак и крњ. То не треба да нас изненади. Експериментални роман-поема Вулфове не нуди тумачења, ни непосредно ни у виду алегоријског казивања. Његов текст увек само наговештава, отвара поглед у могуће просторе сугерисаних значења.

Наше читање се овде ипак мора осврнути на логику кумулативних сугестија и поћи од онога што, како неодређено осећамо, — недостаје. А то би морало бити нешто што би се у екскурсу о читању поезије подразумевало и могло схватити као корелат мотиву угрожености улицом и смрћу. Јер, ако се за простор „напољу”, тј. за улицу, врт, природу везује најпре узалудна потрага за *смислом* и *заплетом* (тј. за логиком што је човек своје доживљавању тог „простора” само намеће) а затим и угроженост механичким временом и смрћу, онда уз простор „себе” треба везати не само праву песничку реч поезије која не жели да тумачи и проповеда (тј. која одбацује логички конструисан заплет и смисао), па затим и продоре у „неограничено време духа” — него и нешто што би представљало

антитетични корелат умирању, угрожености смрћу, коначности људског духа.

Видели смо да уметничка реч, књижевна и песничка у ужем смислу, имају према исказима протагониста *Таласа* делотворну улогу у савлађивању механичког ритма часовничког времена. За Бернарда и Невила заједништво у доживљавању књижевних дела значи продор у „неограничено време духа”. Луј, ограђен и притешњен ритмом механичког времена „улице”, гледа да нађе пукотину у његовом континуитету, а уверен је да га може надвладати поезијом; у страху од механичког живовања у индиферентном времену Луј чак помишља да би му, кад неким случајем не би умро, заједно са смрћу измакао некакав континуитет сасвим другачије а жељене врсте: „Можда и нећу никада умрети, можда никада нећу достићи ни тај континуитет, ни ту трајност”.

Сада већ не можемо а да не назначимо и питање говори ли Луј о континуитету сличном оном какав наговештавају стихови 70–72 са краја *Љубичица за Вирцинију*, где пријатељска здруженост песничког „ја” и оног мртве енглеске списатељице обећава поновно јављање *белог цвета* у „непрекинутом и блиставом ланцу нашег умирања”. До покушајног одговора доћи ћемо нешто касније.

Овде можемо рећи да горе наведени одсек о читању поезије из Невиловог монолога умногоме нуди поставке на којима је и сама Вирцинија Вулф засновала свој експериментални роман-поему. Чини нам се да су тим поставкама паралелне оне остварене у песми Ирене Вркљан. Да би се ово уочило треба песму читати онако како Невил то захтева — с великим стрпљењем и уз стално ослушкивање. А треба имати на памети и одлике „поетског корелата” какав за исказивање властитог сагледавања стварности стварају напоредно и енглеска романијерка и наша песникиња.

XI. О просторима сугерисаних значења

Након што је роман био објављен, а поводом првих реакција на *Таласе*, Вирцинија Вулф забележила је у своме дневнику: „Желим да ми кажу да је ово стамена књига и да има некаково значење. Њено значење ни сама нећу схватити док не напишем још једну књигу. А ја сам зец што је добрано умакао испред ловачких паса, мојих критичара”.⁶⁶

Стручна критика радила је и ради до данас предано на осветљавању могућих значења овог експерименталног романа-поеме. У средиште пажње долазили су, најпре и нужно, симболика мора и разне ознаке за време — јер за појам и природу времена Вирцинија Вулф има низове сликовних и симболичних описа.⁶⁷ Међу значајније критичарске радове споменуте врсте спадају, на пример, они Питера и Маргарет Хавард-Виљамс или

⁶⁶ Забелешка за уторак, 22 септ., 1931, *The Diary of Virginia Woolf*, Vol. IV, 1931–1935, ed. by Anne Olivier Bell, assisted by Andrew Mc Neillie, Harcourt Brace Jovanovich, New York and London, 1982, p. 45.

⁶⁷ *Waves*, p 131, где је осам пута употребљена слика капи која пада, а поред тога још и низ других (нпр.: „Time, which is a sunny pasture covered with dancing light, time which is widespread as a field at midday, becomes pendant.”).

Цона Граама.⁶⁸ А на њих, и на низ других испитивача, надовезали су се својим скоријим анализама Ирма Рантавара и Данијел Ферер.⁶⁹ Поступно а све потпуније образлагано је тако уверење да *Таласи* могу па и треба да се читају, у слоју сугерисаних значења, као аутобиографија пишчевог духа; као истраживање менталних особина и процеса који условљавају поетски чин.

У десетлећу пре објављивања романа-поеме *Таласи* Вирцинија Вулф бавила се у низу романа сликањем менталних процеса „обичних” људи. Ови су њен „предмет” почев од романа *Јаковљева соба*, преко романâ *Госпођа Даловеј* и *Ка светионику*, све до фантазмагоричне биографије *Орландо*. У експерименталном роману-поеми она се, међутим, подухватила сложеног задатка да продре у свест ствараоца-уметника, а на њој непосредно приступачном случају писца. У *Таласима*, поврх тога, није у средиште пажње стављена супротност између спољашње стварности и опажања те стварности — како је то, по правилу, случај у романима писаним техником „тока свести” — него је овај текст заокупљен дијалектичким односом између самих опажаја — чулних, емоционалних, чак халуцинантних — и свести о тим опажајима. (Што је прецизан одраз става писца какав је била и хтела да буде Вирцинија Вулф.) Спољашња стварност тако је у овоме роману потиснута. Додељено јој је тек треће, а и много безначајније место.

Све је ово разлог да сугерисани простори значења у *Таласима* настају не само употребом конкретних слика-мотива симболичне вредности него и маркантним спрегама ликова протагониста. Дотакли смо се неких таквих спрега: на пример, оне сагласне у коју су стављени ликови двојице људи од пера — Невила и Бернарда; а и несагласне спреге коју чине Луј и Рода. За структуру пак целог романа-поеме нарочито је значајна опозициона спрега Персиваловог и Бернардовог лика — првог немог и стожерног а другог за уметност речи везаног и до те мере пријемчивог за утиске да сам себе не уме, на крају књиге, да разлучи од ликова својих пријатеља.

У лик Персивала Вирцинија Вулф је уткала сећање на свог рано изгубљеног брата Тобија Стивена. (Сасвим као што ликови из најужег круга њених дугогодишњих пријатеља стоје и иза осталих протагониста *Таласа*.) У имену Персивала одјекује чујно и средњовековна легенда: она о витезовима Округлог стола и о потрази за Гралом, светим пехаром са Тајне вечере у који је Јосиф из Ариматеје купио последње капи крви разапетог Христа. Употребом таквог имена дате су додатне, митске и мистичне димензије окупљању на опроштајном обеду за Персивала и доживљају заједништва у кругу пријатеља окупљених око стола у лондонском ресторану.

⁶⁸ Peter and Margaret Havard-Williams, *Bateau Ivre: The Symbol of the Sea in Virginia Woolf's The Waves*, English Studies, Vol. 34 (1953), No. 1—6, Amsterdam-Bern-Copenhagen, pp. 9—17; John Graham, *Time in the Novels of Virginia Woolf*, University of Toronto Quarterly, Vol. XVII (1948—1949), pp. 189—201.

⁶⁹ Irma Rantaavara, *Virginia Woolf's The Waves*, Societas Scientiarum Fennica, Commentationes Humanarum Litterarum XXVI, 2/, Helsinki-Helsingfors, 1960 (нарочито у поглављу II: *Symbolism and Imagery*, p. 22 ss.); Daniel Ferrer, *Virginia Woolf and the Madness of Language*, translated from the French by Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby, Routledge, London-New York, 1990, pp. 65—69.

Нису нам, овде, подједнако важна сва значења што их сугерише Персивалов лик. Упоредбе између *Таласа* и *Љубичица за Вирџинију* изискује да истакнемо спој аутобиографских и митско-мистичких црта који даје главно обележје односу шесторо протагониста-гласова према Персивалу. Но да бисмо уочили обим и карактер аутобиографског елемента морамо узгред указати и на онај иронични угао виђења под којим Персивалов лик у роману Вирџиније Вулф добија још и црте „непроблематично” и крајње самосвесног представника мушког и патријархалног начела; тако да се помишља на агресивност и на империјалистичку политику Енглеске у Индији. Уведен као немо лице, да за протагонисте и њихове монологе буде центар који они његовом смрћу губе, Персивал је, истовремено и несумњиво, још и лик изразито амбивалентан.

Ипак, у ономе што је стручна критика запазила и покушала да сажето формулише, има подударног указивања на слојеве сугерисаног. Истицано је да шесторо протагониста романа само размишља, док Персивал дела; да Персивал представља потпуног а некомплицованог човека какви би остали ликови романа хтели да буду, али то не постижу.⁷⁰ Затим, забележено је и да Персивалов став и појава стварају једну врсту атмосфере која шесторо пријатеља преводи из „свесног у несвесно стање духа”.⁷¹ А међу не малим бројем анализа заснованих на психоаналитичким и сродним основама јавило се скорије и такво које смешта свеколико казивање *Таласа* у оквиру мита о губитку рајског блаженства (дечије собе) и близине божанства.⁷²

У тај сплет питања овде не бисмо улазили да се она не дотичу теме о идентитету и неухватљивом „ја” која се у роману Вирџиније Вулф симболично конкретизује на више начина. А најнепосредније у исказу типа „Ја немам лица” — који смо нашли и у песми Ирене Вркљан.

*

Протагонисти-монологисти енглеског романа, а и песничко „ја” наше песме, помињу *лице/лица*, као туђе и властито; могу према лицу, виђеном на другима или у огледалу, осећати одбојност или не; могу га чак и не видети на властитој слици одраженој или очекиваној у огледалу или води; а могу и немати лица. Уз такве исказе иду и места где лица нису споменута, али се аналогно спомињу — људи. Онако као што је то случај у већ цитираном Невиловом монологу започетом говорниковом констатацијом да му више није потребна соба, да више није млад. У Невиловом опажању све је изгубило ранију оштрину. Он види себе сада још само као незаинтересованог посматрача. Његов ментални однос према утисцима што их преко чула прима из спољашње средине је измењен:

⁷⁰ James Hafley, *The Glass Roof: Virginia Woolf as Novelist*, Russel & Russel, New York, 1963, p. 107; Ethel F. Cornwell, *The „Still Point”: Theme and Variations in the Writings of T.S. Eliot, Coleridge, Yeats, Henry James, Virginia Woolf, and D.H. Lawrence*, Rutgers University Press, New Brunswick, N.Y., 1962, p. 168.

⁷¹ Nancy Topping Bazin, *Virginia Woolf and the Androgynous Vision*, Rutgers University Press, New Brunswick, N. Y., 1973. p. 144.

⁷² Louise A. Poresky, *The Elusive Self. Psyche and Spirit in Virginia Woolf's Novels*, University of Delaware Press, Newark — Associated University Press, London and Toronto, 1981, p. 185—213.

Морам признати да сада волим да видим како потекне широка река људи из подземне железнице на крају радног дана, једногласна, индискриминисана, небројена.⁷³

Застајемо и присећамо се. Вркљанова је, са другог места из *Таласа*, узела мото за своју песму. А тај мото гласи:

Волим лица, лица, лица, што пролазе изобличена, равнодушна. Мука ми је од љупкости; мука ми је од самоће.⁷⁴

Истргнути из контекста, а прочитани један за другим ова два цитата из *Таласа* изазивају најпре утисак сагласног прихватања оног индиферентног надирања и таласања људи што распамећено јуре и тискају се по плочницима и станичним перонима велеграда. Али одмах нам се намеће питање: ако је тако, зар други цитат не би био неприкладан као мото песме Ирене Вркљан? Јер првим је стиховима њене песме сугерисан другачији однос према стисци пролазника на плочницима и на перонима „наших лука у празно”.

Мото се не узима насумично; ни у значењима непримереним изворнику — уколико није у питању пародистички поступак. То свакако вреди и за мото стављен над *Љубичице за Вирцинију*. Вркљанова га је узела из једног монолога што га говори Рода. Ова монологом реагује на Персивалову смрт. У том се монологу јавља и дрво као симбол смрти. Сетимо се цитата који смо дали раније. Рода замишља на улици Лондона „свет расцепљен муњом” и „храстове што су пуцали на двоје, црвене на месту где је пала она расцветана грана”; а затим каже да ће брати *љубичице* „на голом тротоару”, повезати их у китицу и понудити Персивалу — „нешто од мене њему”.

Речи „Волим лица...” у томе монологу никако не укидају, већ само још и драстичније истичу осамљеност и угроженост. Улица у Родином монологу насликана је у застрашујућим видовима: аутомобили „јуре, урлају, хоће као крволочни пси да нас ухвате у замке смрти”; а „људско лице је стравично”. Једино што Рода, у томе тренутку, већ прихвата пораз, и „вози се” преко те „узбуркане воде” спремна да потоне без спаса:

Персивал ми је својом смрћу направио овај поклон: открио ми је сав овај ужас, оставио ме је да подносим ово понижење — лица, небројена лица послужена као тањири супе које нам пружају судопере; груба, похлепна, безначајна лица; лица људи са пакетима који им висе на канапу и лица што завирују у излоге; лица људи који грубо намигују, бришу и уништавају све, чак нам и љубав загаде, додиром својих прљавих прстију.⁷⁵

Родин монолог, протегнут и даље, преко целе једне додатне странице, завршава се речима: „Све што имам да понудим Персивалу су ове свеле љубичице, ове потамнеле љубичице”.⁷⁶

⁷³ *Таласи*, стр. 193.

⁷⁴ *Таласи*, стр. 160.

⁷⁵ *Таласи*, стр. 160.

⁷⁶ *Таласи*, стр. 161.

Осврт на изворни контекст омогућио нам је да отклонимо нашу прву неодоумицу, ону око значења сугерисаног речима мота за песму Вркљанове „Волим лица...”, преузетим из Родиног монолога. Али управо стога искрсава и нова недоумица: у виду питања о односу у коме речи мота „Волим лица...” стоје према оним стиховима песме у којима је реч о *немању лица*; а некако, посредно, и о *неодсликавању лица* у стаклу огледала или у воденој површини.

Прво је и код Вркљанове исказано сасвим експлицитно, у стиховима 11—13. (Наводили смо их и раније.) У њима песничко „ја”, након помена Вирцинијиног гласа, каже:

вода у којој је смирена и мени се нуди,
простодушно и једноставно као лице које више немам,
немам пред тим валовима који нас преплављују...

Друго је само назначено у песми Ирене Вркљан. Најпре у стиховима 40—44. У њима лице мртве Вирциније и јесте и није видно:

Ослушкујем и гледам у небо,
на њему устајала вода црта обрис њеног давног лица,
нема те да ми помогнеш ишчезла жено
која си налик свјетлости утрнула у дубоком,
безнадном грлу мора...

Затим је у стиховима 51—55 назначена иста двојност — као сагледавање и неприсутност у огледалу, стаклу, води:

Ослушкујем и гледам те у огледалу,
тражим те у себи, пут којим си отишла
оног априлског дана, била си посве сама,
као и сада у стаклу које те не познаје,
као у води која те не памти, не оплакује...

Извесно је да Ирена Вркљан саслојава у овим стиховима сталне језичке и сликовне елементе познате из *Таласа*. То нас обавезује да се упитамо да ли исказ „ја немам лица” — уз помене огледала, стакла и водене површине — учествује подударно у конституисању сугерисаних поља значења и у једном и у другом тексту.

XII. О конституисању субјективне свести

Сви протагонисти *Таласа* спомињу лица, и лице, и немање лица, у непосредним или посредним исказима. Најважнији су такви искази када долазе из уста књижевника Бернарда и из уста Роде. Најфреквентније се јављају у средишњем поглављу овог романа-поеме; тамо где монолози протагониста бележе реакције шесторо пријатеља приликом њиховог окупљања на опроштајном обеду за Персивала.

Бернард, још док се возом приближава Лондону, гледа кроз прозор купеа и каже: „Празна лица са изразом ишчекивања буље у нас док хукћемо и као муња пролећемо кроз станице. Мушкарци мало чвршће стегну новине кад их захвати ковитлац ветра што опомиње на смрт”.⁷⁷ У лондонској станици Јустон врева; сви јуре према лифтовима:

Међутим ја не желим први да прођем кроз та врата, не желим да примим терет индивидуалног живота. Ја који од понедељка када је она прихватила моју понуду, у сваком нерву осећам терет свог идентитета, ја који нисам могао да погледам четкицу за зубе у чаши, а да не кажем „моја четкица”, пожеleo сам да опустим руке, да спустим своје ствари и просто да останем стојећи овде на улици, да не учествујем ни у чему, и да посматрам аутобусе без икаквих жеља, без зависти, у неком расположењу које би се могло назвати безгранично љубопитство за људску судбину, ако мој дух још уопште може за нешто да се заинтересује.⁷⁸

Оклевање људи по изласку из лифта, па нагло бирање правца, десно или лево. Бернард ово коментарише речима:

Тада иступа њихова индивидуалност. Одлучено је. Све их гони нека нужда: какав безначајан посао као што је отићи на састанак или купити шешир, раздваја ова до малочас сједињена, лепа људска бића.⁷⁹

Без циља, без амбиција Бернард плута у бујици лица на плочнику. Он губи осећање, напушта га свест о властитом идентитету и лицу:

Нисам у стању да се сетим своје прошлости, облика свог носа, боје својих очију, или шта у главним цртама мислим о себи... Бука саобраћаја, комешање неиздиференцираних лица у свим правцима, омамљује ме у снове; брише црте са људских лица.⁸⁰

Монолог се наставља. Бернард тутњаву уличног саобраћаја поистовећује са хучањем дрвећа у шуми или риком дивљих звери. (Звер што риче „на обали” још је једна Вирцинијина слика за смрт.) И поново алузивно помиње да губи свест о своме лицу: „нису ми стално на памети моје изузетне обдарености ни идиосинкразије; ни знакови које имам од рођења, боја очију, облик носа и уста. Нисам у овом тренутку Ја.” Затим се у њему опет јавља изгубљено осећање: „Не да се искоренити тај упорни мирис нашег идентитета. Прикраде се кроз најмању пукотину у структури наше личности.” Бернард који је изгубио лице у бујици на плочнику, у вреви улице, поново га стиче, и то као књижевник који се из индиферентне масе пролазника издваја менталним ставом — јер „он” се према тој маси што крај њега протиче односи као посматрач. Ипак, да би потпуно доживео „себе”, књижевник Бернард жури на састанак с пријатељима:

⁷⁷ Таласи, стр. 117.

⁷⁸ Таласи, стр. 118—119.

⁷⁹ Таласи, стр. 119.

⁸⁰ Таласи, стр. 119.

Да будем ја Ја (подвлачим) потребан ми је сјај туђих очију; зато не могу да будем сасвим сигуран шта сам и ко сам. Аутентичне личности као Луј, као Рода, најпотпуније егзистирају у самоћи. ...Окрећу своје портрете лицем према зиду тек што су насликани... Зато сам пожелео да после овог дремежа сви профили моје личности заблесну под светлошћу лица мојих пријатеља. Ово досад сам прелазио преко сунцем неосветљене територије неидентитета...⁸¹

На основу одломака пренетих само из једног монолога тешко да можемо у пуној мери приказати, или чак свести у прегледну формулу, начин на који се у *Таласима* гледа на проблем идентитета. Ипак, важно је уочити да у горњим наводима налазимо, поред у роману честих термина *идентитет* и „ја”, још и термин *индивидуалност*.

Према горе наведеним речима, *индивидуалност* се потврђује под притиском неке потребе, неке нужде оличене и у крупнијим пословним и у ситнијим приватним обавезама свакидашњице — састанак, куповина шешира. Насупрот томе, Бернард тоне у *неидентитет* (губи свест о изгледу властитог лица, о властитој прошлости) предајући се бујици људи што јури свакодневним послом *по улици*, урањајући у тај „свеприсутни, општи живот”; а враћа му се „мирис” *идентитета* у процесу гледања и слушања, у посматрачком ставу и свесном доживљавању спољашњих утисака. Интензивисани пак доживљај идентитета књижевник Бернард тражи у друштву са пријатељима а кроз надрастање свога „ја”, у *соби* где се његова неодољива жеља „да будем Ја” остварује тако што он постаје „многострук”: *with them I am many-sided*.⁸²

Нијансирана употреба термина у овом Бернардовом монологу указује на начин како протагонисти *Таласа* разликују оне појаве у психичком и менталном животу на које иначе радо примењују ознаку *лице* (у множини и једнини). Са *individuality* означено је обједињено и јединствено логичко „ја” које се конституише сузбијањем доживљаја какав стварност у човеку ствара кишом атомизираних чулних утисака. (Чему, као корелат, одговара непрестани напор око изналажења „смисла”, логичког „заплета”, уланчане „приче”, и механичко часовничко време — ритам „улице”, „плочника” и „перона”.) Са *identity* означено је оно дубље и калејдоскопски мобилно „ја”, многостручно, хетерогено, променљиво под кишом визуалних, аудитивних и тактилних доживљаја. (Чему као корелат одговара халуцинантно обезграничавање у пријатељском кругу и у додиру са поезијом у „времену духа”; или растакање, поништење у таласима свеопштег ритма и у безданима простора.)

ХШ. О обезграничавању идентитета

Наш покушај да упоредним читањем укажемо на сугерисане просторе значења средишње и тексту романа-поеме *Вирциније Вулф* и песме *Ирене Вркљан* захтева још један искорак.

⁸¹ *Таласи*, стр. 122.

⁸² *Waves*, p. 83.

Песникиња Љубичица за *Вирцинију* морала је бити нарочито осетљива за исказе који у роману Вулфове долазе из уста Роде. У своме емпатичном читању *Таласа* Вркљанова је држала на памети самоубилачки крај ауторке романа. У лику Роде, већ је речено, енглеска је списатељица, у извесној мери, представила себе — заправо своју тамну, чак психопатску страну. (Лик књижевника Бернарда одражава Вирцинијин позитивни, градителски однос према списатељском послу.) Рода, потенцијални самоубица, живи и умире на самој ивици лудила. (Уосталом, лик „жене која на крају има да се убије” јавља се и у другим романима енглеске списатељице.)⁸³

Исказ „ја немам лица” долази прегнантно и управо у таквој формулацији из уста Роде. Још на првим страницама *Таласа*, у дечијој соби, Рода стоји пред огледалом са својом малом пријатељицом Сузаном. Па каже:

То иза Сузаниних леђа... то је моје лице. Сакрићу се иза ње да га скријем јер сам одсутна. Ја немам лица. Други људи имају лице.

Мрзим огледало које ми показује моје право лице. Кад сам сама често пропадам у ништа.⁸⁴

Рода је онај лик који у роману рано ишчезава са сцене живота на којој се неуспешно рвала са собом и са питањем о властитом идентитету. Чак и у средишњој сцени, на вечери за Персивала, Рода испрва показује неверицу, јако изражену сумњу у то да ће икада наћи њој надасве потребан осећај сигурности и остварености, осећај целовитости и пуноће.

Док седи са пријатељима око стола, у лондонском ресторану, она реагује и размишља овако:

Нисте ме приметили кад сам ушла. Направила сам хиљаду скретања око столица да бих избегла ужас скока. Бојим се свих вас. Бојим се шока сензација када скоче на мене, зато што нисам у стању да их дочекам као што их ви дочекујете — нисам у стању да изведем да један тренутак пређе у други... Немам никакав циљ пред собом. Не знам како се везује минут за минут, ни сат за сат, не умет да их расточим неком природном силом да би се слили у потпуну и недељиву масу коју ви називате животом. Јер ви имате циљ пред собом — једну особу, можда, поред које ћете сести, неку идеју, зар није тако, неку своју лепоту, зар не? — Не знам — али ваши дани и ваши часови промичу као што гранчице у шуми и глатко шумско зеленило јуре у очима ловачког пса на трагу. Само за мене не постоји никакав појединачан траг, никакво појединачно тело за којим ћу поћи. И ја немам лица. Личим на пену што јури преко обале, или на месечину што у стрелама падне ту и тамо...⁸⁵

Песничко „ја” Љубичица за *Вирцинију* помиње воду у којој се самоубица Вирцинија смирила и казује да се та вода и њој/њему сада нуди као

⁸³ D. Ferrer, *Virginia Woolf and the Madness of Language*, translated from the French by G. Bennington and R. Bowlby, London and New York, Routledge, 1990, p. 65.

⁸⁴ *Таласи*, стр. 58 и 59.

⁸⁵ *Таласи*, стр. 134—135. (Подвлачење у горњем наводу Сл. В.).

лице које више немам. Ово нас и обавезује да Родиним у више наврата поновљеним речима *ја немам лица* посветимо још нешто пажње.

Рода никако не може да искуси осећај трајања, никако да потпуно и поуздано, макар и само на трен, упреде непрекинуту нит тренутачних доживљаја, да све слије у „маси” — што би је укотвило у тренутку и у збивању потврђујући некако њено „ја”. Отуда њу готово стално обузима осећање не-бивствовања, не-идентитета. Исказује га метафоричним и симболичним обртом „ја немам лица”.

Но Рода осећа, слуги да је све добро бивствовања у тренуцима заједништва са сродним духовима. Стога се и упутила на вечеру са пријатељима, на састанак са Персивалом. Па мада испрва одбија да се поистовети са одређеним појединцем у групи, Рода схвата да само удружена са пријатељима може, и то тек на час, потпуније *бити*, досегнути себе и духовну *добробит обезграниченог идентитета*. Стога и казује:

Ова одређена тачка, ово одређено место привукло ме је да превалим Лондон, не да видим тебе, или тебе, или тебе, већ да упалим себи ватру на општем блеску вас који живите потпуно, недељиво и безбрижно.⁸⁶

У здружености са пријатељима, а ова је симболизована представом круга што га они образују за столом, Рода, додуше, неће „наћи своје лице”. Али ће бар једаред спознати благодат постојања поистовећујући се са осталима око Персивала, интеграционог средишта скупа.

Рода у овој прилици размишља и овако о Персивалу:

Свеједно да ли је познат или непознат, да ли носи неку тајну или не, није важно... он потсећа на камен који је пао у *бару* и око кога се сјате белице. Као и белице, ми који смо стремили сад овим, сад оним правцем, сви смо се окупили око њега чим је наишао. Као и белице, свесни да је присутан велики камен, задовољно се таласамо и вртимо у круг. Његово присуство нам пружа утеху. Злато је потекло кроз нашу крв. Један-два; један-два; срца нам ударају ведро, самоуверено, као у неком трансу благостања, у неком заносу блакости; и гле — најзабаченији делови земље — бледе сенке на ивици хоризонта, Индија на пример, оживљавају под нашим погледом. Свет до малочас скучен, сада се проширио; далеке области су отете од мрака...⁸⁷

Дакле, шесторо протагониста окупљени у пријатељском кругу а око стожерног Персиваловог лика досежу, на тренутак и као у откровењу, некакво блажено осећање нераздвојености, интегрисаности у круг — што се манифестује на физичкој и психичкој равни: срца им бију *in serenity*, у светлом и ведром спокојству; — налазе се *in some trance of well-being*, тј. обузети су некаквим екстатичним осећањем здравља, психичке неповредивости и духовне добробити, среће; — *in some rapture of benignity*, у некаквом заносу благе и блажене добродивности.

⁸⁶ Таласи, стр. 135.

⁸⁷ Таласи, стр. 140.

Не можемо се отети утиску да Вирџинија Вулф овде прибегава лексичком регистру који има тражене филозофско-мистичке призвукe. Енглеска књижевница је и сама рекла да су *Таласи* књига апстрактна и мистична — *abstract and mystical*.⁸⁸ Стивен Спендер отишао је и даље. У својим *Сећањима на Вирџинију Вулф* овај велики енглески песник и критичар одлучно је устврдио да је тај роман дело у бити религиозно и мистичко — *essentially a religious or mystical work*. Рекао је то знајући за нерелигиозност чланова групе Блумсбери. И додао је да је роман Вулфове *поема* о визионарству, о молитви и о поезији самој; те о отвореној и себе свесној пажњи коју људи могу посвећивати једни другима ако прихватају исте вредности и живе под истим околностима.⁸⁹

Варијација на тему неидентитета — уз понављање кључног Родиног исказа „...ја немам ништа. Чак ни лица.” — јавља се и у приказу последњег окупљања пријатеља у Хамптон Корту.⁹⁰

Неприхватање себе и немоћ да се поистовети са датим редом ствари, одвешће Роду у потрагу за „стубом у пустињи”, тј. у смрт. У трагању за изгубљеним идентитетом Рода ће, дакле кренути у тмину непознатог. Но остаће да живи у својим пријатељима кроз њихово сећање на њу саму и на Персивала — коме се придружила и тиме досегла једну врсту трајања.

*

Наше упоредно читање Вирџинијиног експерименталног романа-поеме и *Љубичица за Вирџинију* кретало се по концентричним круговима. Рекло би се да смо, дотичући се проблема идентитета, доспели до средишњег круга где се домени сугерисаних значења преслијавају и сустичу. Али је извесно да нисмо имали мрежу довољно густу да тематику идентитета обухватимо у свим облицима њеног јављања. И читаоцу и себи можемо понудити само неколико реди осврта на запажено.

Шест протагониста *Таласа* у сталном су откривању и доживљавању неухватљивости властитог идентитета. Бернард, списатељ, као да консолидује свој идентитет у тренутку када се верио.⁹¹ Идентитет је, наиме, нешто што превазилази егоистичко и еготистичко „ја”. Идентитет се тешко налази у себи самом. Он је многострук, неједнак, зна за стања превазилажења властитих граница и за стања потпуног расипања, до растакања. За спознавање властитог „ја” потребни су нам други људи, гдекад и природа (као у Сузанином случају);⁹² односно поистовећивање са неким или нечим ван нас самих.⁹³ Идентитет није једном и заувек дат; он се тражи и налази, налази и опет губи. А доживљава се у значајним тренуцима бивствовања, као усхићење безграничења или као поништење у разлагању.

Доживљај идентитета је моторна, покретачка сила за све протагонисте *Таласа*. Бернардова веридба је тренутак поистовећивања са вољеном

⁸⁸ *A Writer's Dairy*, London, Hogarth Press, 1947, p. 137. (напомена да су *Waves* књига *abstract and mystical*).

⁸⁹ Steven Spender, *Recollections of Virginia Woolf*, Sphere Books, Cardinal, 1989, p. 224.

⁹⁰ *Таласи*, стр. 218.

⁹¹ *Таласи*, стр. 118, 119, 120—121, 124.

⁹² *Таласи*, стр. 106.

⁹³ *Таласи*, стр. 52 (Луј), стр. 98 (Џини), стр. 122 (Бернард).

особом, а на трен увећава укупност његовог бића. Међутим, помоћу властитог „ја” Бернард тражи у дружењу са пријатељима („О драго Пријатељство...”).⁹⁴ Кулминациону тачку, пуноћу у доживљају властитог „ја” кроз његово надрастање, досежу и Бернард и његови пријатељи тек окупљени. На обеду у Персивалову част они скоро похлепно уживају у драгоценим тренуцима заједничког постојања и неразломљене укупности бића. Ови тренуци су домашени врхунац њиховог појединачног колико и скупног опстанка. Они представљају спокој и пуноћу што је доноси доживљај ширења и надрастања властитог „ја”. То је и композиционо значењски најпрегнантнија, највиша тачка у роману *Таласи*: тренутак откривења и доживљај властитог „ја” у скупности над-идентитета.⁹⁵ Невил каже: „У овој соби налази се срећа”.⁹⁶

Проблем идентитета доживљен је овде кроз обезличавање у јединству, у укупности појединачних иначе или неретко суморно-усамљених индивидуалних егзистенција: „Персивал нам је показао, рече Луј... да су лажни наши покушаји да дефинишемо себе „ја сам ово, или ја сам оно”, када се овако окупимо као одвојени делови једног тела и једне душе”.⁹⁷ У симболичном ткању *Таласа* овај тренутак надрастања и пуноће означен је поновљено визуалном представом круга и његовим корелатима.⁹⁸

Одласком Персивала и његовом трагичном погибијом „круг је уништен”, а пријатељи су „разбацани”.⁹⁹ Пријатељи се, ипак, још једаред налазе, у Хамптон Корту. Сада су то добрано средовечни људи. Ово поновљено окупљање, сада без Персивала, само унеколико им враћа осећај надрастања логички обједињеног субјекта у пуноћи над-идентитета. Наиме, то је онај на ранијим страницама овог рада већ приказани доживљај у коме је доминантно осећање иступања из механичког, индиферентног времена и урањање у бескрајно време и бездане простора. Доживљај у коме су здружени пуноћа у заједништву (стање обезграничавања „ја”) и урањање у свеукупност природе (стање поништавања у општем ритму света). На крају крајева, и једно и друго је исто — како показује и чињеница да Бернард такав доживљај има када је суочен са смрћу властитог „ја”.¹⁰⁰

XIV. О смрти и континуитету

У свим романима Вирџиније Вулф јавља се некаква неодређено пантеистички обојена представа о бесмртности.¹⁰¹ (Ово није нужно противречно агностичарском атеизму чланова групе Блумзбери којој је списатељица припадала. Учење старих стоичара означава се и као материјалистички пантеизам.) Можда је ипак боље употребити термин континуитет. Наро-

⁹⁴ *Таласи*, стр. 98.

⁹⁵ *Таласи*, стр. 115—149 (средишње поглавље).

⁹⁶ *Таласи*, стр. 148.

⁹⁷ *Таласи*, стр. 140—141.

⁹⁸ Пријатељи су за столом. Они су, такође, на тренутак, у Бернардовом сликовитом виђењу, шестоструки, односно седмоструки црвени каранфил. (*Таласи*, стр. 223).

⁹⁹ *Таласи*, стр. 146 (Рода).

¹⁰⁰ Види, нпр., М. Minow-Pinkney, *нав. монографија*, стр. 168.

¹⁰¹ I. Rantaavara, *наведена студија*, стр. 16.

чито када су у питању *Таласи*, у чијем је тексту у неколико махова реч управо о континуитету и о томе како га досегнути.

Из завршног поглавља *Таласа* као да произлази да и смрт окупља пријатеље, у некој врсти трајања.¹⁰² То се поглавље, већ смо га помињали, састоји из само једног а обимног Бернардовог монолога. Кроз цео текст тог монолога књижевник Бернард прикупља и сплиће расточене нити свога живота и живота својих пријатеља. Штавише, док се присећа расутих појединости и слаже их овлашно у привид од „повести”, он за себе казује: „Бернард је мртав”. Толико је он део оних који су некада били окупљени у пријатељском дружењу и са којима као да ће он и даље трајати.¹⁰³

Вркљанова пак, алузивно а највише обртом „лице које више немам”, евоцира ментални хабитус Роде, јунакиње *Таласа*; а и саме енглеске списатељице, њена растројства, њене недоумице и њен трагични крај. У својој песми Вркљанова полази од алузивног помена Вирџинијине смрти у речици Уз, да би се не само здружила у пријатељству са том женом-самоубицом, него и да би, на крају, заједно са њом, досегла некакав континуитет преко граница и њене већ давне и своје очекиване смрти. При чему пресудну улогу игра песничка реч.

У оба текста примењена је техника казивања која се служи сликама и симболима тако да им сугестивност никада не буде исцрпљена. Приређује их, распоређује и понавља, а „значење”, стварно неизречено, настаје у простору „између” употребљених слика и симбола.

Бернард размишља најпре о конкретној смрти, смрти пријатељице Роде, да би, најзад а по ко зна који пут, поставио себи питање које поставља и песничко „ја” *Љубичица* — питање о властитом идентитету:

И шетајући се евоцирао сам успомену на Роду, замислио сам према себи лик те жене вечито устрептале, очију вечито пуних страха, жене што вечито трага за неким стубом у пустињи; и у потрази за њим је и отишла; извршила је самоубиство. „Стани”, рекао сам јој и у машти је ухватио испод руке (јер тако се обично поступа са пријатељем). „Причекај да прођу ови аутобуси. Нимало не пазиш кад прелазиш улицу. Сви ови људи су твоја браћа”. Трудећи се да убедим њу убеђивао сам себе самога. Јер ми не живимо једним животом; нити сам ја увек сигуран да ли сам мушкарац или жена, Бернард или Невил, Луј, Сузана, Џини или Рода... Тако су чудни наши додир са другим људима.¹⁰⁴

„Ко сам ја?” — то је експлицитно изречено питање којим Бернард, нешто ниже, наставља ова своја размишљања; па одмах на питање и одговара, овако:

Спомињао сам Бернарда, Невила, Џини, Сузану, Роду и Луја. Да ли сам сав саткан од њих? Да ли сам један и јасан? Не знам. Седели смо овде заједно. А сада је Персивал мртав и Рода је мртва; раздељени смо, отсутни смо. Па ипак не могу да пронађем ниједну препреку која нас раздваја. Не постоји никаква подела између мене и њих. Док сам говорио осетио сам,

¹⁰² *Таласи*, стр. 229–287 (Бернардов солилоквиј).

¹⁰³ *Таласи*, стр. 282.

¹⁰⁴ *Таласи*, стр. 273.

„Ја сам ви”. Отклонили смо и разлике које су нам се чиниле толико значајне и наш идентитет кога смо тако грозничаво гајили... Овде, на челу, имам траг од ударца Персивалове смрти. Овде, на потиљку, лежи пољубац који је Џини дала Лују. Моје се очи пуне Сузаниним сузама. Видим негде далеко, подрхтава као златан кончић, онај стуб што га је видела Рода и осећам бритки ветар који је изазвало њено тело у лету када је скочила.¹⁰⁵

Пребирајући по успоменама свога живота Бернард се сећа људи и пријатеља као сени које његову садашњост повезује са његовом прошлошћу; али сећа их се превасходно или само као чинилаца који су деловали на конституисање и деконституисање његовог идентитета; па чак му се намеће и мисао на „сенке људи” који би могли бити он — сенке његових нерођених, рекли бисмо, његових теоријски могућих а нереализованих идентитета:

И тако док овде, за овим столом настојим да рукама уобличим историју свог живота и да је целовиту изложим пред вама, морам да се опоменем некадањих догађаја који су потонули у дубине ове или оне егзистенције и стопили се са њом; морам да се сетим снова, свега што ме окружава, својих сапутника, оних старих напола артикулисаних сабласти које не престају да ме посећују и дан и ноћ; које се преврћу у сну и пуштају збркане крикове, које шире своје фантомске прсте и хватају ме њима ако покушам да побегнем... *сенки људи које бих могао бити, нерођених ја.*¹⁰⁶

Ипак, на самоме крају *Таласа* и овог завршног Бернардовог монолога, лик тога протагонисте романа-поеме *Вирциније Вулф*, стопљен до обезличавања са ликовима пријатеља, прене се спреман за нову борбу — против Смрти.

Као и у првим редовима књиге, и овде руди зора; заправо, тмина се распршава у праскозорју. „Шта значи зора у граду за старијег човека који стоји на улици и некако ошамућено посматра небо? Зора је нека врста белења небеса; нека врста обнове... Руже се боје црвено, чак и она бледа што се нагиње поред прозора спаваће собе”. Бернард се ментално пробија до одговора на управо постављено питање: „Јесте, то је она вечита обнова, оно бескрајно дизање и падање, падање и опет дизање”. А на ову и овакву констатацију о општој законитости оличеној у ритму таласања, (горе-доле), у ритму улажења и излажења (улица/врт-соба), у ритму уобличавања и расипања властитог „ја”, Бернард надовезује своје завршне речи:

И у мени се подигао талас. Набујао је; у лук је савио леђа. Још једном сам свестан једне нове жеље, нешто се диже у мени налик на гордога коња кога јахач мамуза, а затим зауздава. Каквог то непријатеља примећујемо да нам долази у сусрет, обраћам се теби што сам те узјахао, док стојимо и ударамо копитом о овај комад плочника? Зове се смрт. Смрт је тај непријатељ. Против смрти то јашем уперена копља, док ми се коса лепрша на ветру као у неког младића, као у Персивала када је галопирао у Индији.

¹⁰⁵ *Таласи*, стр. 280.

¹⁰⁶ *Таласи*, стр. 280-281. (Повлачење у горњем цитату Сл. В.)

Зарио сам мамузе у свог коња. Против тебе ћу се бацити непобеђен и непопустљив, о Смрти!

Након ових реченица списатеља Бернарда (његово је оружје уметничка реч) долази у роману-поеми *Таласи* само још једна интерлудијска реченица, и то изразито амбивалентне сугестивности. Већ смо је и раније цитирали:

Таласи су се на обали ломили.¹⁰⁷

Међу тумачењима ове завршне реченице романа — а има их доста — може се наћи и такво према којем она, заправо, казује да су сви протагонисти мртви.¹⁰⁸ Ово тумачење, премда на први поглед неочекивано, није у несагласју са неколиким исказима претходног монолога. Наиме, Бернард у том монологу доводи у питање апсолутну вредност идентитета какав се у списатељу конституише кроз став посматрача а истовремено казује да обезграничавање идентитета у кругу сродних духова представља неку врсту умирања.¹⁰⁹

Ипак, претежни број интерпретација схвата завршну интерлудијску реченицу романа и у њој садржану слику надирања и ломљења таласа као метафору за општу, крајњу реалност постојања.¹¹⁰ Овде указујемо само на једну појединост — на јављање речи и слике *обале* у тој завршној реченици *Таласа*. Јер је и у песми Ирене Вркљан реч о води која је без памћења и саосећања примила у себе *Вирцинију*, и

која тражи само ново, болно сањарење,
да утажи своју жеђ за нама који беспомоћно
обилазимо њене варљиве *обале* тајне...

„Ми” се у овим стиховима 56—58 односи на песничко „ја” и на мртву списатељицу *Вирцинију*. Дакле, Вркљанова у тој слици заправо говори о специфичној и ограниченој „сазнајној” функцији списатеља-поете; а чини то на начин и у метафорама који су подударни са онима у подударним, поетолошки релевантним исказима садржаним у *Таласима*. Разлика између два текста је ипак знатна, по томе што је тежиште исказа у свакоме од њих стављено другачије. У роману-поеми *Вирциније* Вулф завршна интерлудијска реченица скреће наш поглед са непосредне човекове и списатељеве борбе против „Смрти” на опште и безличне просторе и ритмове бивствовања (таласи — обала). У *Љубичицама за Вирцинију* пак следи за горе наведеним стиховима (о беспомоћном човековом и песниковом обилажењу велике воде тајне) обиман закључни низ редова, и то такав у коме је истакнута управо моћ поетске речи и лична улога песника у савлађива-

¹⁰⁷ *Таласи*, стр. 287.

¹⁰⁸ William Troy, Virginia Woolf: *The Novel of Sensibility*, у зборнику: *Virginia Woolf: A Collection of Critical Essays*, ed. Claire Sprague, Englewood Cliffs, N. Y., Prentice Hall Inc., 1971, p. 33.

¹⁰⁹ Види и Hermione Lee, *The Novels of Virginia Woolf*, p. 178.

¹¹⁰ Види нпр. Michael Payne, *The Eclipse of Order: The Ironic Structure of the 'Waves' у Modern Fiction Studies*, 15, Summer 1969, p. 210.

њу смрти у „води”, „таласима” и у остваривању неке врсте континуитета, трајања.

*

Песничко „ја” у *Љубичицама за Вирцинију* слуша „глас” мртве енглеске списатељице и опомиње се своје доскорашње прошлости — као што се Бернард опомиње „догађаја који су потонули у дубине ове или оне егзистенције и стопили се са њом” почев још од летњих школских распуста; сећа се приче властитог лета протеклог на „перонима наших лука у празно” а и Вирциније што је потонула у дубину воде; одгонета обресе тог „давног лица”, пријатељује са мртвом списатељицом-песникињом; некако се са Вирцинијом и поистовећује — како то и Бернард чини поистовећујући се са целим кругом пријатеља („ја сам ви”), па и са самоубицом Родом и са мртвим Персивалом. Песничко „ја” *Љубичица* мртву Вирцинију и зазива (ст. 40—49), очекујући њену помоћ у самоћи свог трајања; доживљавајући

слатку и непоновљиву бол овог касног друговања,
пријатељства с неким кога више нема,
јер можда је само оно могуће, можда нас само мртви воле
необузданом снагом свог смрвљеног срца...

Сусрећемо се на стално нове начине са проблемима које намеће упоредно читање два текста изразито диспаратног обима. Заиста, овде где наше поновно прочитавање *Љубичица за Вирцинију* већ залази у пространни низ од редова што сачињава трећи и завршни део песме, морамо имати на уму и више од једне особености завршног, деветог поглавља *Таласа*.

„Желео бих сада да сумирам”, почиње свој завршни монолог Бернард. „Желео бих да вам објасним смисао свог живота.” Овде читалац, по први пут, и сам може да се осети ословљеним. Јер овде се Бернард обраћа неком индиферентном трећем лицу, некадањем а случајном знанцу са краћег путовања бродом; човеку стварно непознатом. („С обзиром да се не познајемо можемо отворено да разговарамо.”)¹¹¹

Увођење „трећег лица”, некога ко је изван круга што га у прстен затвара пријатељство сродних духова, то није само појединост која нам открива општу интерпретативну природу завршног Бернардовог монолога. То је појединост о којој морамо повести рачуна и при читању *Љубичица за Вирцинију*. И у песми Ирене Вркљан треће, практично непознато лице јавља се на самом крају — у лику будућег читаоца.

Не само да се у завршном монологу Бернардов лик стапа у једно са ликовима осталих протагониста романа, и тако обраћа „слушаоцу” или „читаоцу”. Његов глас уједно и постаје глас саме списатељице. Бернард је тек овде, како смо раније већ споменули, најнепосредније и *alter ego* Вирциније Вулф. Слично је и у песми Ирене Вркљан. И она тек у завршним редовима песме проговара непосредније кроз песничко „ја”. Када за себе вели да ће, после смрти, „бити вољена хладно и горко”, а „од некога ко ће ме читати и разумјети / само када ме нема” (ст. 66—68).

¹¹¹ *Таласи*, стр. 231.

Бернардов (условно: Вирцинијин) интерпретативни монолог нам казује да је живот протагониста *Таласа* један; односно да је то свачији живот — барем у једној равни уметничког сагледавања. Јер су основна питања живота иста за све људе. Јер роман-поема *Таласи* покреће заправо питања о томе шта је живот, шта смрт, па шта су личност, стварност, време. И питање да ли се до коначних одговора на тај низ питања уопште може продрети. По свему што стоји у *Таласима*, и у завршном Бернардовом монологу, уверење је Вирциније Вулф да се до тих одговора не може доћи; а то и није задатак писца и песника. Живот је недовршена реченица. Нема у њему логичке приче, заплета, смисла. Језик је свакако недовољан да га у своју мрежу ухвати, да га искаже. Уметник-поета досеже циљ ако на живот отвори нови угао гледања и ако својим делом оствари задовољавајућу уметничку целину (*једно — a whole*).

Таласи Вирциније Вулф отварају један угао гледања на живот који се може назвати трагичним. И који, при том, није негативан.¹¹² А будући да је овај експериментални роман-поема грађен тако да му израз у свему представља поетски корелат списатељичиног гледања на стварност и ово последње има своје поетолошке импликације.

Потврду управо изнесеног тврђења пружају нам неколики већ раније интерпретирани одломци из *Таласа* у којима Вирцинија Вулф приписује поетској речи нарочито место у савлађивању несмисленог механичког ритма „часовничког” времена. Потврду исте врсте чини се да бисмо морали препознати и у закључном одсеку завршног Бернардовог монолога. Оног што смо га у претходном одељку цитирали. Јер садржи слику јахача са копљем, слику у којој Бернард види своје и даље, непрекинуто војевање против „Смрти”.

*

Слика јахача копљаника и уз њу помен Персивала стављени су у сам закључак Бернардовог завршног монолога, па и целога романа-поеме *Таласи*. Дакле, на тако су истакнутом месту да се над значењима која сугеришу морамо с пажњом задржати. Најпре ћемо, неминовно, помислити на аутобиографско-биографски слој романа, онај у коме Персивал дозива у сећање лик Вирцинијиног брата Тобија Стивена; а затим и на слој средњовековне витешке легенде о краљу Артуру, оне из које је име Персивал „преузето”.

Таласи су роман у коме се Вирцинија Вулф подухватила сагледавања властите прошлости — на свој особен а од Прустовог различан начин. Међутим, слој (ауто)биографских сугестија подређен је у тој књизи низу других; а као да и нема неког непосреднијег удела у завршној симболичној слици књижевника Бернарда у улози копљаника на жестоком хату. Вирцинијин брат Тоби оболео је у Грчкој од тифусне грознице и умро млад, по повратку у Енглеску.¹¹³ Са стожерним а немим ликом романа, Персивалом, Тобију је заједничка рана смрт; а и то да је он, Тоби, у

¹¹² Уп. I. Rantaavara, *нав. монографија*, стр. 19—20.

¹¹³ Тобијева болест манифестовала се тек по његовом повратку кући. Лечен је, неадекватно, од маларије. Умро је 20. новембра године 1905, а стар 25 година. Види, Quentin Bell, *Virginia Woolf. A Biography*, Vol. I: *Virginia Stephen: 1882—1912*, Hogarth Press, London, 1973, pp. 109—110.

родитељску кућу довео круг пријатеља са својих студија, на Кембриџу; те је тако настао интелектуални кружок са којим се његова сестра Вирцинија састајала потом и све до властите смрти.

Очигледно је да су Персивал и Бернард у свему антиподи. Подсетимо се на већ непоменуто. Стожерни и неми лик Персивала осуђеног на рану смрт лик је активног човека, некомпликоване психичке јединствености а окренутог спољашњој стварности и „освајачким” подухватима у кругу „механичког времена”. Бернард, лик књижевника већ у зрелим, готово одмаклим годинама, је човек предан уметности речи, психички компликован и комплексан у тој мери да у себе упија идентитете свих протагониста-монологиста; а право место му је у симболичном простору „собе”, одакле води, а и даље ће водити борбу против „Смрти”. Сликаом Бернарда књижевника као копљаника на коњу и упоређењем са Персивалом отворена је додуше она општа димензија значења што је сугерише легенда о витезовима Округлог стола и о трагању за светим пехаром, Гралом. Али не заборавимо да је Вирцинија Вулф сама рекла да значење *Таласа* измиче и њој самој; и да нас је списатељица обавезала, кроз Невиллов поетолошки релевантан исказ о песничком тексту, на упорна ослушкивања и пречитавања овог експерименталног романа-поеме.

Интерпретатори су довели Персивалово име у везу и са једном доминантном метафором овог експерименталног романа, са *велом* — и то као *perce-voile*; а тако да метафорика велова што их јунаково копље просеца указује на сложену природу индивидуалне свести; а означава и сам систем слика и симбола који конституише ту свест док га та свест са своје стране конституише. Према овој интерпретацији Персивал би означавао и таквог „витеза са копљем” који просеца велове идентитета и продире у слојеве поетске речи.¹¹⁴ Могло би и ово бити једна од поетолошки значајних димензија што их сугерише упоређење Бернарда са Персивалом. Али пошто је реч о поетолошким импликацијама треба додати: слика копљаника на коњу, када је књижевник Бернард примењује на себе и на своју борбу са Смрћу, изазива и једну готово наметљиво блиску а чини се неуочену митолошку асоцијацију.

Бернард јесте и остаје до краја уметник речи, списатељ. Отуда у његовом коњу — „обраћам се теби што сам те узјахао, док стојимо и ударамо копитом о овај комад плочника” — можемо препознати нешто и од Пегаза. Јер овај је ударцем копита отворио на Хеликону извор-воду песничког надахнућа и на томе је крилатом коњу Белерофонт, с копљем у руци, кренуо да савлада страшило Химеру.

Асоцијативну везу са и одвише познатом митолошком причом и представом о Пегазу можемо а и не морамо успостављати. Премда се она намеће, ми не можемо рећи да ли је сама Вирцинија Вулф хтела да је успостави. Али ћемо и без овога уочити да слика копљаника који на коњу изнова креће у борбу са Смрћу — ту, на самом крају *Таласа* — сугерише значења која се дотичу функције писане уметничке речи. *Alter ego* Вирциније Вулф, књижевник Бернард, извесно да креће у поновни бој са

¹¹⁴ Види, М. Minow-Pinkney, *нав. монографија*, стр. 177, уз позивање на друге испитиваче (Maria Battista).

„Смрћу” на свој, списатељски начин. Тако је у слици копљаника на коњу извесно садржано и сугестивно указивање на важност поетске речи у борби шесторо пријатеља против неповратног отицања „часовничког времена”; у борби у којој се повремено продире у „неограничено време духа” и у којој се на једино могући начин реализује човекова тежња за трајањем и континуитетом.

*

Роман-поема *Таласи* може и мора се читати као продужена вишеслојна метафора. Грађен је у претешком напору а до крајности промишљено. Вирцинија Вулф оставила нам је о томе бројна сведочанства. Међу овима налази се и запис по коме је списатељица дело завршила у стању крајње духовне исцрпљености.¹¹⁵

Као остварење овај експериментални роман наишао је на подељене, заправо противречне оцене. Пријатељи и критичари говорили су о изузетном ремек-делу, али и о крајње досадном промашају.¹¹⁶ У скоријим стручним студијама претеже афирмативан а опет и компромисан вредносни суд. Уз дивљење за изузетно амбициозни подухват и за технички дорађено остварење додаје се рестриктивно признање да, по завршеном читању *Таласа*, остаје у читаоцу некакво осећање непотпуне задовољености. Као када с напором и силном усредсређеношћу напокон успемо да сложимо исечке игре-слагалице а ови као да ипак нису сви нашли своја права места; склопљена слика не оставља утисак до краја кохерентне целине.

Један од проницљивих скоријих испитивача истиче да роман *Таласи* понајвише успева да веже занимање читаоца ако га овај чита као у метафору заоденуту аутобиографију духа једног списатеља; заправо, као на тај начин аутобиографски и стога поетолошки колико и психолошки релевантан исказ књижевнице Вирциније Вулф.¹¹⁷

У нашем читању стално смо се освртали на метафорски слој овог експерименталног романа. И настојали смо да усмеримо пажњу на оне његове особености и елементе који су нам се чинили релевантним за читање песме *Љубичице за Вирцинију*. Започело је ово наше читање, подсетимо се, општим запажањима о подударацима у појединим а конкретним сликама и обртима-фразама; и констатацијом да оба текста у језичком исказу деле са симболистичком и постсимболистичком поезијом неке

¹¹⁵ Anne Olivier Bell, ed: *The Diary of Virginia Woolf*, Vol. IV, нав. издање, стр. 47—48, 142, 253.

¹¹⁶ Нав. дело, стр. 47, 49, 52—53. Међу оним похвалним реакцијама на своје дело Вирцинија Вулф је са посебним задовољством цитирала мишљење свога дугогодишњег пријатеља Е. М. Фостера: „Its (sic) difficult to express oneself about a work which one feels to be so very important but I've the sort of excitement over it which comes from believing that one's encountered a classic.” (р. 52). — За избор најважнијих критика које су уследиле непосредно после објављивања *Таласа* у Британији и Америци, види *Virginia Woolf. The Critical Heritage*, ed. by Robin Majumdar and Allen Mc Laurin, Routledge and Kegan Paul, London and Boston, 1975, pp. 263—319. Међу најзначајније критичке напise наших стручњака о *Таласима* спада свакако онај Светозара Кољевића, *Симболизам без обриса и фокуса: Таласи*, објављен у његовој књизи: *Тријумф интелигенције, Огледи о новијем англосаксонском роману*, Просвета, Београд, 1963, стр. 155—163.

¹¹⁷ I. Rantavaara, нав. монографија, стр. 19.

основне особине и технике (спрега диспаратног и наоко инконгруентног, саслојавање разних просторних и временских тачака), док на другој страни са романом „тока свести” деле преокупацију проблемом времена (објективно мерљивог и субјективно доживљеног). Наравно, на такав начин да је прва црта израженија или непосредно уочљивија у песми, а друга опет у роману. Разабирајући затим вишеслојне импликације у рекурентној примени конкретних слика, могли смо уочити да у *Таласима* човекова субјективност и свест о властитом идентитету, премда подложне неминовности општег ритма таласања, узлажења и пада, настајања и нестајања, имају некакву посебну позицију: знају за готово халуцинантне тренутке обезличавања и продора у „време духа” или у безграничне „поноре простора” (који леже с оне стране историјског времена). Видели смо, најзад, да до тренутка продора у „неограничено време духа” долази, по правилу, у симболичном простору „собе” и у ситуацији пријатељске здружености духова; а неретко управо учинком уметничке речи, поезије.

С обзиром на то да је у песми Ирене Вркљан исказана подударна основна ситуација, и то сликама и обртима што их песма дели са романом *Вирциније Вулф*, морамо се, у овим нашим завршним одсецима, осврнути на саслојавање слика које се тичу песникове обезличене личности и саме функције поезије. Сада већ превасходно загледани у текст песме.

Наиме, пошто смо у стиховима Ирене Вркљан препознали и такве чији метафорски и сликовно-симболички израз преноси ставове о ограниченом учешћу уметничке речи и уметниковог духа у логичко-сазнајној сфери — мислим на стихове о *води* која би да „утажи своју жеђ за нама” док ми у „болном сањарењу” беспомоћно обилазимо њене „варљиве обале тајне” —, морамо се упитати и у којој мери обимни завршни део песме *Љубичице за Вирцинију* те ставове модификује или дограђује.

Завршни део песме чине стихови 59—77. Њих овде треба наново а с пуним стрпљењем пречитати:

гледам у ту смирену површину прозирне смрти
и препознајем у њеном средишту онај бијели цвијет,
руку која ме дозива твојим гласом вода,
очи које ме гледају бојом твога мрака,
занесену слику априла који је увенуо у твој сну,
и у мом сну данас када сам се вратила,
осамљено и без иједне ријечи пред овај извор
у коме ћу и ја бити вољена, хладно и горко
од неког тко ће ме читати и разумјети
само када ме нема,
зато ниси више сама, ти која већ дуго
пливаш према мени кроз вјечно вријеме осаме,
и у непрекинутом и блиставом ланцу нашег умирања
поново ће се родити један бијели цвијет, бијели као зрак,
и стићи до неког тко сједи сам крај прозора,
тко чита, узалудна писма пише,
и тко ће одједном осјетити,
да га у касни пад неког шутљивог, обичног дана
воле наша срца разнесена водама.

Пречитавамо ове завршне стихове песме и не можемо а да се при томе не опоменемо неколиких симболичних појединости и призора из романа-поеме *Вирциније Вулф*. О њима је већ било речи на нашим претходним страницама; или су били садржани у одломцима које смо из *Таласа* цитирали. Такве појединости су, на првоме месту: женска рука што се помаља на морској површини и над овом издиже упаљен фењер — у приказу свањивања, датом у првом интерлудију; па љубичице што их Рода бере на плочнику велеграда и везује у китицу да буду дар мртвине Персивалу.

У нашим ранијим наводима из романа *Вирциније Вулф* ово другоспоменуто место није нам наметало питање треба ли помишљати на љубичице сасвим бледе или чак беле боје — што је ботаничка могућност. Сада, при поновном и блиском пречитавању завршних стихова из песме *Ирене Вркљан* то питање, премда га логика не изискује, прикрало нам се путем асоцијација, а због средишње улоге што у њима има помен белог цвета. Дакле, као питање које се тиче технике сугестивног саслојавања симболичних слика у тексту енглеске књижевнице и наше песникиње.

*

Симболика сликовних елемената и мотива у роману-поеми *Вирциније Вулф* везује за смрт како љубичице тако и бео цвет неке друге врсте. У часу када су пријатељи окупљени на опроштајном обеду за Персивала и доживљавају тренутке највеће пуноће у заједничком доживљавању стварности, Луј казује ове две у засебан монолошки текст сложене реченице: „Смрт је уткана у љубичице. Смрт и увек смрт.”¹¹⁸ Пријатељи пореде Персивала са расцветалом граном и са расцветалим дрветом пуним зеленог лишћа;¹¹⁹ да би га, након што је млад умро, поредили са „прерано увелим љиљаном”, и то уз указивање на библијску параболу о овоме цвету.¹²⁰

Посебно пак треба држати на уму да су код *Вирциније Вулф* и бела боја и латице белог цвета симболичне појединости које се везују понајвише за лик Роде — као потенцијалне самоубице. Дакле, за лик у коме је префигурисана судбина саме ауторке *Таласа* и њена драговољно тражена смрт у речици Уз.

Испитивачи заокупљени аутобиографским појединостима утканим у роман указивали су на поводе за овакову *Вирцинијину* симболику беле боје и белог цвета. (Дотаћи ћемо се одмах и лика жене у белом, у који су скривена списатељчина сећања на мајку.) Узгредно треба и то напоменути да бела боја и бели цвет својом општеприхваћеном симболичном вредношћу не упућују само на невиност него и на осамљеност и меланхолију.¹²¹ Јер ово су црте карактеристичне за лик Роде. Но нашу пажњу везују овде интертекстуални односи и процеси саслојавања диспаратних и наоко инконгруентних слика.

¹¹⁸ *Таласи*, стр. 144.

¹¹⁹ *Таласи*, стр. 199.

¹²⁰ *Таласи*, стр. 257—258.

¹²¹ I. Rantavaara, *нав. монографија*, стр. 34.

Већ у првome поглављу *Таласа* — где су протагонисти романа у дечијем узрасту — девојчица Рода ступа стазом, осамљена под тамнозеленим крошњама у врту; а при томе „њише латице цвећа у мрком лавору”. Латице су то неког белог цвета; њихово плутање на површини је слика живота; када потону — то је смрт:

Сви моји бродови су бели. Не волим црвене латице слезоваче и здравца. Волим беле латице које заплоче кад накренем лавор. Имам флоту, она плови од обале до обале. Бацићу и једну гранчицу да буде као нека греда дављенику морнару... А сада ћу да зањишем мрки лавор, да моји бродови крену на таласима. Неки ће потонути. Неки ће се разбити о гребене. Један плови сам. То је мој брод. Он плови према леденим пећинама где ричу морски лавови и где сталактити тресу своје зелене ланце. Таласи се дижу; кресте им се коврцају...¹²²

На каснијим страницама, у поглављу где је Персивалова смрт чињеница а Рода зрела жена, ова се јунакиња романа, и ту осамљена, носи са самоубилачким мислима:

Добра жена са лицем као у белог коња даје ми знак опроштаја на другом крају кревета и окреће се као да ће да оде. Ко ће онда поћи са мном? Само цвеће, водена кукута и глогов цвет боје месечине. Скупила сам га без реда у један сноп, исплела га у венац и дала га — ах, коме сам га дала? Сада смо кренули преко провалије. Испод нас су разбацане светиљке на баркама ловаца на харинге. Гребени се губе. Ситни таласићи, сиви таласићи и безбројни велики таласи се простиру испод нас. Не додирујем ништа, не видим ништа. Могли бисмо да се спустимо и да отпочинемо на таласима. Море ће ми добовати у ушима. Беле латице ће потамнети од морске воде. За тренутак ће заплочити, па ће потонути. Ако ме један талас прекрије, други ће ме понети на својим раменима. Све се сручило у један гигантски плјусак и хоће да ме расточи.¹²³

У овом другом управо цитираном месту из романа-поеме *Таласи* налази чврст ослонац и наше настојање да разаберемо кључне елементе саслојавања симболичних слика у завршним редовима песме *Љубичице за Вирцинију*. Уверићемо се у то ако учинимо један додатни корак у слојеве значења које у роману Вирциније Вулф сугеришу слике и фразе везане за лик Роде.

*

У завршним стиховима песме, а тек након многих помена воде, таласа и мора, јавља се код Ирене Вркљан и помен *извора* — из којег ће се наново појавити један *цвијет*, *бијели као зрак*, а овај ће се пружити до неког ко ће, у будућности а опет осамљен, седети у соби крај прозора, читати књигу и писати. У Родином малочас наведеном монологу, о самоубиству у морским таласима, поменути су *глогов цвет* „боје месечине” и (његове) *беле латице* које ће „*потамнети* од морске воде”. Симболика ових

¹²² *Таласи*, стр. 38.

¹²³ *Таласи*, стр. 203.

низова слика из два текста што их упоредно читамо очигледно је комплементарна. Она из Родиного монолога сугерише смрт у таласима мора — потапањем и тамњењем белог цвета глога; а она из завршних стихова Ирене Вркљан сугерише неку врсту обнове — претварањем воде у извор, и васкрса — израњањем белог цвета у руци жене, при чему у томе процесу обнове имају удела остварена уметничка реч и посао писања.

Ипак не смемо застати код овог и одвише једноставног интерпретативног спрезања две комплементарне слике, од којих друга као да је изведена из прве. Наша песникиња и енглеска романсијерка примењују знатно сложеније технике сликовног казивања. У то смо се уверили.

У *Љубичицама за Вирцинију*, подсетимо се поновним навођењем, помен белог цвета најпре се јавља у стиховима 20—25, где је реч о расцветаној а несталој и већ непостојећој грани:

ослушкујем и гледам на прозор,
у њему вјетар свија грану које нема
и она мирише својом изгубљеном снагом
стотину пута више него прије, својим бијелим цвијетом
који убирем и спремам у боре руке тако празне...

У монологу пак у коме Рода, беспомоћна у наглom осећању осамљености, реагује на вест о смрти пријатеља стоји: „Све што имам да понудим Персивалу су ове свеле љубичице, ове потамнеле љубичице”; Рода ту доживљава Персивалову смрт најпре у слици *расцветане гране оборене са дрвета* израњављеног муњом;¹²⁴ али, затим а уједно, и у слици не само потамнелих и већ и *ветром шибаних и сатрвених* пољских љубичица — оног цвећа што га приноси сени пријатеља „у букету за петпарац са плочника улице Оксфорд”; а дарује мртвоме то цвеће бацајући га у таласе „мрачних језера” што јој излазе пред очи док на мисао о смрти пријатеља везује мисао о властитом самоуништењу:

Сада ћу најзад ослободити дуго задржавану, потискивану жељу да будем уништена, да ме нема. Галопираћемо заједно преко пустињских брда где ластва замаче своја крила у мрачна језера и где нетакнути стубови стоје усправно. У талас што шиба преко обале, у талас што расипа белу пену до у најдаље углове земље, бацам своје љубичице, своје задушнице Персивалу.¹²⁵

Наново можемо уочити, а на новоме низу комплементарних слика, како су између песме Ирене Вркљан и романа-поеме Вирциније Вулф у свему изграђене сугестивне интертекстуалне везе. Од задушничких љубичица у наслову, преко расцветане гране и скупљања цветова у руку, до у воду утонулог белог цвета, наша песма показује симболичну шару од кључних слика у којој је не само обновљена него и синтетизовањем интензивирана сликовна симболика из *Таласа*. Сачувана је и сва њена сложеност, али тако да на крају песме извор, израњање цвета из воде, и слика белог

¹²⁴ Таласи, стр. 161. и 163.

¹²⁵ Таласи, стр. 164—165.

зрака што се пружа преко границе смрти, сугерише нов и оригиналан „исход” — победу поезије над коначношћу јединачне свести, а надвлађивањем изолованог идентитета.

Намеће нам се отуда поново а потпуније артикулисано питање да ли је Вркљанова сугерисала такав оптимистички интонирани „исказ” о функцији уметничке речи претворивши, по властитом избору и одлуци, *море и језера, воду и таласе* Вирцинијине симболике у *извор* обнове, успостављања континуитета; или је и у овој за њену песму кључној слици *извора* градила сопствени исказ техником саслојавања симболичних слика из Вирцинијиног романа-поеме; и ако јесте, како је то чинила.

*

У *Љубичицама за Вирцинију*, у то смо се уверили, асоцијације на лик жене-самоубице изграђују се тако да асоцијативно успостављају везу са самом ауторком *Таласа*, али и са Родом („ја немам лица”), протагонисткињом овог романа-поеме. Кроз ове и овакве асоцијације стиче рељеф и обухватније значење песничко „ја” песме. Управо покренуто питање мора зато да се постави пре свега као питање припада ли у исказима Вирциније Вулф о Роди значајније место и некаквој симболичној представи *извора*; и да ли се биографска сећања на енглеску књижевницу могу ставити у неку непосреднију корелацију са тим симболом.

Уочавамо, најпре и наметљиво, само различности. Док је Вирцинија Вулф окончала живот у води реке — чему је примерена симболична употреба слика воде и таласа у песми Ирене Вркљан, дотле Рода, протагонисткиња романа *Таласи*, помишља додуше на смрт у мору, али свој живот као да је окончала у некаквој пустињи, скоком са стене. Истина, то сазнајемо посредно а у слици симболичне вредности. Још у дечијој соби девојчици Роди сказаљке часовника, тог знака механичког времена, као да посрћу кроз врели пустињски песак. На Родин самоубилачки крај указују поновљени помени њеног несмиреног осамљеничког трагања за „стубом у пустињи”. А на крају романа Бернард се сећа њеног самоубиства када казује: „Видим негде далеко, подрхтава као златан кончић онај стуб што га је видела Рода и осећам бритки ветар који је изазвало њено тело у лету када је скочила.”¹²⁶

Ако поново и још пажљивије пречитамо текст романа, наћи ћемо да се *извор* јавља у одсецима где је реч о Роди, једном чак и као корелат „стубу у пустињи”.

Књижевник Бернард у неколико наврата обележава Роду фразом према којој је она „стално орошена нимфа извора, врела, фонтане” — the nymph of the fountain always wet. (Српски превод узима као еквивалент „вечно расплакана нимфа фонтана”, јер *wet* асоцијативно упућује и на воду и на сузе.)¹²⁷ И у свом рекапитулативном, завршном монологу Бернард се сећа мртве Роде двојачко: као жене која вечито трага за неким стубом у

¹²⁶ *Таласи*, стр. 280.

¹²⁷ *Таласи*, стр. 123 и 251.

пустињи и као увек орошене нимфе извора „опседнуте визијама и сновима”.¹²⁸

Извор не само да стоји у релевантној спрези са симболом *стуба* (у пустињи) у којем је Вирцинија Вулф отеловила свеколике тежње овог женског лика — на некој коначној мети што уједно као да значи и поништење у самоубиству. *Извор* и *стуб* не само да су комплементарни симболи. Они чак произлазе један из другог а настају преобличавањем из симболичног *лика (жене) у белом*. Казује то Рода, у једном свом кључном а изразито халуцинантном монологу.

У средишњем поглављу романа пријатељи се окупљају око Персивала, „као одвојени делови једног тела и једне душе”; све док још и настоје да буду оделити, док се готово надмећу да истакну шта је за сваког карактеристично, — „испод тога постоји *ланац* што се врти све у круг на *челично плавом прстену*”. Констатује ово Луј. А Сузана ту додаје: „То су љубав и мржња... Стојимо овде на ивици и ако погледамо доле хвата нас несвестица”.¹²⁹

Невил — нешто ниже он ће рећи, „У овој соби се налази срећа” — не зна којим специфичним именом да назове тај осећај: „нека каже Рода чије лице видим нејасно у огледалу преко пута себе; Рода коју сам прекинуо док је њихала латице у мрком лавору... За њу љубав није вртлог. Не врти јој се у глави када гледа у бездан...”¹³⁰

За Невилом, а на овај његов позив, огласи се одмах и Рода. У њеном монологу саслојавају се симболичне слике које нам овде везују пажњу. Контраст између усамљене беле људске фигуре што се издваја спрам тамног позађа (чине га зеленило лишћа, воде) није статуаран ни статичан. *Бели лик* мења не само положаје и обресе. У Родином халуцинантном погледу он се и преобличава, најпре у *стуб* а затим у *извор*; али уједно остаје и бела људска фигура — јер „не обраћа нам се, не види нас”:

Тамо, на малој, тврдој ледини налази се жбуње тамног лишћа и као контраст његовој тамни видим људску фигуру, бела је, али није од камена; креће се, можда је жива. То сигурно није нико од вас... Кад спусти белу руку на колено начини троугао; сада се исправио — прави је стуб; а сада извор што пада. Не даје никакав знак, не обраћа нам се, не види нас. Иза њега урла море. Налази се изван нашег домаћаја. Па ипак се усуђујем тамо да кренем. Тамо ћу поћи да поуним своју празнину, да продужим ноћи и да их све више и више испуњавам сновима. И за тренутак, чак сада, чак овде, достигла сам свој циљ и кажем, „Престани да луташ. Све остало је искушење и опсена. Овде је крај.”

Родином халуцинантно сагледавање овога низа симболичних слика има за место *собу* из које она гледа, кроз *прозор*, у свет природе и градске улице:

¹²⁸ Таласи, стр. 267.

¹²⁹ Таласи, стр. 141.

¹³⁰ Таласи, стр. 141—142.

Али ови хаџилуци, ови тренуци одлажења увек се јављају у вашем присуству, за овим столом, због ове светлости, захваљујући Персивалу и Сузани, овде и сада. У свако доба видим жбуње тамнога лишћа преко ваших глава, између ваших рамена, или са прозора када на неком пријему пређем преко собе и станем да погледам на улицу.¹³¹

Доживљај Роде приказан у овоме монологу из *Таласа* садржи, на окупу, готово све симболе и мотиве што их престворене налазимо и у завршним стиховима *Љубичица за Вирџинију*. Однос Роде према лику (жене) у беломе — ова покреће белу руку спрам тамног позађа мора и преобличава се у динамични извор — однос је магнетске привучености а здружује тежњу ка самоуништењу са слутњом о континуитету кроз продужавање, па и умножавање *снова*. Песничко „ја” у песми Ирене Вркљан, закупљено самоубилачким мислима, односи се управо тако према утопљеници Вирџинији Вулф: назире списатељичин лик испод „површине прозирне смрти”, погледом разабера у њеном средишту „онај бијели цвијет” и руку што „дозива гласом вода”; а веровање у континуитет у нашој песми је изражено преображајем воде „која тражи само ново, болно *сањарење*” у динамични извор, из којег ће се „у непрекинутом и блиставом ланцу нашег умирања” поново „родити један цвијет, бијели као зрак” — да би се као *сев муње* пребацио преко граница смрти и размеђа разних нараштаја људи од пера и поезије.

Последњи пут ћемо се овде подсетити на једно од многих места из *Таласа* наведених, јер другачије нисмо могли поступити, на нашим претходним страницама. Место је то где Вирџинија Вулф казује како мисао будућег списатеља Бернарда и његовог пријатеља Невила у заједничком доживљавању поезије иступа из механичког, из часовничког „ритма нашег времена”, па они на тренутке мисле „неограниченим духовним временом што се као *муња*” — или као *сев*, in a flash — „пружи од Шекспира до нас”.¹³²

*

Завршили смо своје упоредно читање два текста. Хтели смо да изблиза прикажемо поступке којима се служила Вирџинија Вулф при писању романа-поеме *Таласи* а Ирена Вркљан при саслојавању и престварању симбола и мотива из овога дела у текст песме *Љубичице за Вирџинију*. Ако смо при томе успели да покажемо како се кроз оба текста напоредо и равноправно са (ауто)биографско-елегијским слојем исказа протеже и један поетолошки, наш је главни циљ постигнут. Јер отуда произлази да је наша песникиња доживела експериментални роман Вирџиније Вулф као „аутобиографију списатељевог духа” још и пре него што је такво схватање формулисано и разрађено у стручној критици; као и да је услов за то и такво емпатично читање *Таласа* и проницљиво интегрисање његових елемената у властиту песму био створен подвигом српског преводиоца Милице Михајловић.

¹³¹ *Таласи*, стр. 142—143.

¹³² *Таласи*, стр. 265.

Slobodan Vukobrat

PROSE-POEM AND MODERN LYRIC POETRY

Novelist Virginia Woolf and poetess Irena Vrkljan

Summary

A book of poems by Irena Vrkljan entitled *The Room, That Frightful Garden* (*Soba, taj strašan vrt*) was published in Belgrade, in 1966. The collection contains several poem-cycles all of which bear an imprint of careful structural refinement and poise. The first of these cycles is made up of five poems placed under one and same heading — *Of Flowers and Water* (*O cvijeću i vodi*). The central poem within the cycle is entitled *Violets for Virginia* (*Ljubičice za Virdžiniju*).

At the time of writing of the above mentioned poem Irena Vrkljan was immersed in reading two of Virginia Woolf's novels — *The Waves* and *The Years*. Both of these had been rendered into her mother tongue (Serbo-Croat or Croato-Serbian) by our eminent scholars and translators — the first by Milica Mihajlović, and the second one by Professor Josip Torbarina. Irena Vrkljan's poem *Violets for Virginia* can, it is maintained, be interpreted in close association to Mrs Woolf's novel *The Waves*. Namely, it has been shown that here we have to do with a poem in Serbo-Croat made up almost entirely out of the most prominent and recurrent lexical items and images of the English experimental novel. The poetess Irena Vrkljan found all the encouragement she needed for producing her singular post-symbolist poem in the very fact that *The Waves* is the most representative of Virginia Woolf's novels in which the English authoress came nearest to realizing her intention of writing a revolutionary type of novel — a prose-poem.

On the thematic level, and in an elegiac tone, Irena Vrkljan's poem achieves a kind of (auto)biographically convincing statement. In the poem there are intermingled, merging into one another, the addressor (the „I" of the poem), the reminiscences of Virginia Woolf's suicide, as well as the attitudes to and beliefs in the function of poetic utterance. The poetic discourse of our poem, similarly to the one of the English novel, presents a closely knit texture of a certain number of actual images representative of a number of basic motifs. The poem also exemplifies the existence of the two dominant and all-prevailing oppositions of *The Waves*: the room inhabited by the lonesome addressor on the one hand, and the street of the metropolis on the other; and related to the first there stands out another strongly expressed opposition in the treatment of time — the mechanical and the spiritual time. In this spiritual time, while the identity of the individual is being willfully neglected, there emerges, in a circle of kindred spirits, a sense of continuity of the self; namely, continuity and permanence of being is achieved through the magic of poetry and of poetic discourse.

Furthermore, the basic and actual parallelisms of the key-images representing the symbolic motifs in the poem *Violets for Virginia* on the one hand, and the prose-poem *The Waves* on the other have been ascertained and established. Such images are: railway platforms; pavements jammed by hurrying passers-by; a lonesome person sitting by the window in the room; a flowering but broken branch of a tree outside; then, a clock and the waves; the water; the faces that are no more; mirrors; the translucent surface of death; a hand of a woman emerging from the water; and, finally, a white flower as both symbol of lonely death in the water and of renewal of existence and continuity.

Yet, we have not been primarily concerned with just detecting and identifying the above mentioned analogies. Relying on these analogies, however, our interpretative reading of Irena Vrkljan's poem has led us to the conclusion that the poetess, in her intense experiencing of Virginia Woolf's novel *The Waves*, has, by means of a new creative effort, been able to attain to an exceptionally lucid insight into the various levels of artistic expression put forward by this singular achievement of modern English fiction. To put it briefly, in

The Waves Irena Vrkljan has recognized the spiritual biography of an artist, the spiritual biography of a poet, to be more precise. The same, or a very similar realization of the symbolic complexities of *The Waves* attained to by Irena Vrkljan in the mid-sixties has been arrived at later on, though in a different manner, by contemporary critics. This realization came about by slow stages only; a thoroughly satisfying understanding of the intricate implications of Virginia Woolf's important novel has been convincingly and fully achieved in recent years only. In seventy-seven lines of her poem Irena Vrkljan succeeded in giving us a most penetrating synthesis of the images as well as of the various constituent philosophical conceptions and artistic ideas propounded by *The Waves*; she has opened up before us the manifold and complex issues that Virginia Woolf had, in a most intense concentration of her artistic effort, been able to proffer as a poetic correlative of her vision of reality. That particular vision of Virginia Woolf's was determined by her belief that a person's subjectivity, and especially the subjectivity of an author, was both constituted and disintegrated under the constant onslaught of visual and auditive perceptions; she also believed that in that constant agitation of the mind a mode of continuity could be reached in the space and time of the spirit; she was also convinced that all of this was possible, and the ultimate aim attainable by means of the poetic word rather than by any other approach to reality.

To a student of literature Irena Vrkljan's poem *Violets for Virginia* comes as an exceptional example of the phenomenon of intertextuality; at the same time, it is highly demonstrative of the role an inspired artistic translation can play as an intermediary between literatures written in two different languages.

ВИЗУЕЛНА, ГЕСТУАЛНА И ОБЈЕКТ-ПОЕЗИЈА*

Живан Живковић

У поглављу о жанровима и сигнализму већ је речено да се у литератури о авангарди после другог светског рата *визуелна* и *конкретна* поезија углавном идентификују као један жанр и да су се као такве (као жанр) издвојиле из поезије остварене језиком, користећи се искуствима ликовних уметности. У том поглављу, бар у облику скице, предочена је „историја” ових двеју врста, не само на југословенском простору и не само у периоду од краја педесетих до наших дана.¹

Визуелно и *конкретно* као категорије којима оперишу књижевна и ликовна критика, кристалишу се управо у ово време (после другог светског рата), али проистичу из искустава до којих се дошло у историјској авангарди; међутим, њима се исказују пре свега садржаји нашега времена, наше епохе, која је сва у знаку електронске, технолошке, кибернетичке цивилизације, у којој више него икада доминирају визуелни медији. Према томе, слутње уметника из периода историјске авангарде — да се умет-

* Одељак из веће студије.

¹ Овом приликом указујемо и на текст Вере Хорват-Пинтарић: *Осликовљена ријеч*, „Bit” international, бр. 5—6, 1969, стр. 3—70. У овом броју загребачког часописа објављени су прилози књижевно-историјске, књижевно-критичке и теоријско-естетичке природе Бранимира Доната (*Конкретна поезија — поетска козмогонија технолошке ере*, стр. 71—88), Макса Бензеа (*Конкретна поезија*, стр. 89—100), Томажа Брејца (*Скупина ОХО и топографска поезија у Словенији*, стр. 101—116), Зигфрида Шмита (*Сотријороста*, стр. 117—132) и Жељка Бујаса (*Прве компјутерске анализе хрватских књижевних текстова*, стр. 133—138).

Зборник радова експерименталне (а то значи и визуелне и конкретне поезије), уз теоретске радове, објавио је у првом свом броју београдски часопис „Рок”, 1969; у поднаслову часописа стоји: „Часопис за књижевност и естетичко испитивање стварности”, Београд, а у редакцији се налазе: Бора Ћосић, Мића Данојлић, Мирко Кларин, Владан Радовановић и Мирјана Стефановић.

О проблематици визуелне и конкретне поезије низ информација пружа и књига Владана Радовановића *Воковизуел*, „Нолит”, Београд, 1987.

Конкретно о сигналистичкој визуелној поезији писали су: Војислав И. Илић: *Сигналистичка визуелна поезија*, „Стремљења”, Приштина, бр. 1, 1985, стр. 77—101; Јулијан Корнхаузер у склопу своје докторске дисертације — одломак *Визуелна поезија*, у преводу Бисерке Рајчић, објављен је у часопису „Градина”, год. XV, бр. 8, Ниш, 1980, стр. 121—126; Зоран Маркуш: *Зенитизам и сигнализам*, „Градина”, год. XV, бр. 8, 1980, стр. 115—120; Зоран Маркуш: *Сигналистичко сликарство*, у: *Сигнализам — авангардни стваралачки покрет*, Културни центар Београда, Београд, 1984, стр. 9—10; Душан Ђокић: *Ликовни аспекти сигнализма*, у: *Сигнализам — авангардни стваралачки покрет*, Културни центар Београда, Београд, 1984, стр. 18—20. Искрпнија библиографија објављивана је у појединим сигналистичким публикацијама, или уз дела Мирољуба Тодоровића.

² Мирољуб Тодоровић: *Бављеније*, Ниш, 1979, стр. 23.

³ Мирољуб Тодоровић: *Лео са*.

ности нашега века морају равнати према значењу глагола изгледати — обистиниле су се: наш век је окренут *визуелном* (фотографија, плакат, колаж, фотомонтажа, филм, телевизија, видео). Оснивач сигнализма Мирољуб Тодоровић и његове присталице имали су слуха за ове слутње: конкретном (и/или визуелном) песмом приморавао се језик не само на то да саопштава поруке, како је то било у уобичајеној поезији и литератури, него да буде видљив, да изгледа, тј. да саопштава и иначе вербално (не)саопштиве (или у основним порукама песме несадржане) информације. Постајући видљив, језик је и песму учинио видљивом. Представљајући саму себе (свој „изглед”, структуру, „анатомску конституцију”), конкретна песма је, уз језичке, читаоцу/гледаоцу понудила и ликовне садржаје. Песма је, другим речима, стекла нову димензију.

Поред слова и речи (речи као „суперструктура”), као и већих синтаксичких јединица, сигналисти су се у реализацији поезије ове врсте користили и елементима из других комуникационих система, приближавајући се на тај начин концепту италијанских визуалиста, који су из своје праксе искључивали слова и речи и опредељивали се за колаже (комбинације) других, свакако, визуелних елемената.

Конкретна поезија — поникла и артикулисана на јужноамеричком тлу крајем педесетих година, прихваћена у немачкој уметности раних шездесетих и „трансформисана” у визуелну, у Италији током шесте деценије, кулминантне тачке доживљава широм света управо на прелому шесте и седме деценије.² То је, уједно време успона *mail-art*a, који ће се као хибридна уметност не само користити искуствима визуелне поезије и других медија масовних комуникација него ће та искуства и те медије афирмисати до неслућених граница. Један од најзначајнијих датума у сумирању визуелно-конкретистичких искустава и у трасирању будућих путева развоја поезије била је 1972. година, када је Клаус Петер Денкер (Klaus Peter Dencker) објавио антологију *Textbilder* — антологију у којој су сабрани визуелно-поетски радови од Антике до часа када се антологија објављује.³

² Мирољуб Тодоровић: *Садашњи тренутак визуелне поезије*, у: *Дневник авангарде*, „Графопублик”, Београд, 1990, стр. 29 — 30.

³ Појаву ове антологије поетски је пропратио сигналистички песник Слободан Вуковић у песми: *U galeriji Osećanja: Du monte dokumente*, у којој се каже, између осталог:

Zajedno smo
U Text Bilderu
Klausa Petera Denckera
Max Bense
Andrej Voznesenski
Takašahi Šohairo
Siegfried J. Schmidt
Simonides od Keosa
Jindrich Prochazka
Paul de Vree
Miroljub Todorović
Skupili smo se
U ime duše osećanja
Odabrani po Klausu...

Шездесете и почетак седамдесетих година омеђавају раздобље које је, у смислу визуализације поезије, било веома плодно и на нашем тлу, посебно међу уметницима који су се окупили око сигналистичког гласила „Сигнал”, односно, око сигналистичког концепта, чије су тежишне идеје биле да се револуционише језик као основни медиј песме, тј. да песма постане комуникат доступан свима, без обзира на националну, језичку, државну, верску и другу припадност и њенога аутора и њенога читаоца/гледаоца. Тодоровићев програмски став, који се у овој студији више пута помиње, да је језик све што омогућава песму, међу сигналистима и уметницима спремним на ризике био је прихваћен одмах: највећи број сарадника и присталица сигнализма бавио се управо визуелном поезијом. Речи Зигфрида Шмита (Siegfried J. Schmidt), на које ће се Тодоровић позвати у уводном тексту своје књиге есеја *Сигнализам* (1979), за уметнике су значиле више од обичног поетичког исказа: „У визуелној поезији само је језик истинит: он је циљ и тема песништва. Визуелни текст показује, а не исказује ништа. Он је оно што је.”⁴ У коментару самога исказа Тодоровић је, природно, саопштио и своје читање Шмитове мисли: визуелна поезија, истиче оснивач сигнализма, према Шмиту, представља целину естетског процеса — она мења свест посматрача, слама схеме које се очекују у тренуцима рецепције, одбија да употребљава језик на начин који је уобичајен у свакодневној комуникацији.⁵ Шмитово одређење „позиције” и „функције” језика у визуелној песми — посебно ако се има у виду да текст те поезије приказује, а не исказује — у најнепосреднијој је вези са теоријом знака (*signum*) у сигнализму: знак је ту да се опази (буде „опажен”), да својим ликом (изгледом) каже нешто („порука о себи” као знаку) и да упути на нешто друго („садржај” знака, „означено”). У свему овоме, наравно, није тешко препознати познату де Сосирову (de Saussure) дефиницију језичкога знака; међутим, ова дефиниција у сигнализму тицала се и *нејезичких знакова*, тј. знакова уопште, који на овај или онај начин „уређују”, „одређују” или „омогућавају” међуљудску комуникацију, а још више комуникацију артефакта и примаоца. Што се визуелне поезије тиче — инсистира се, најпре, на ликовној (сликовној, пластичној) дефиницији знака и на слици као комуникабилнијем „средству” за преношење (разумевање) поруке у односу на писмо, на пример, и због тога су се сигналисти — у већини — одлучили за *сликовни* а не за *вербални* исказ, као што су то чинили песници и уметници широм света.

У осврту на часопис „Сигнал”, као интернационалну ревију за сигналистичка истраживања, Годехард Шрам (Godehard Schramm), истицао је у часопису *Литература и критика* (бр. 61, Беч, 1972), да се у „сигналистичкој поезији свесно искључује *реч* као носилац комуникације” и да се „уводе *слова* као главно изражајно средство”. Шрам је додао: „Природно — сигнализам се ту ослања на искуства конкретне и визуелне поезије — али Тодоровић иде још даље: он саставља текстове помоћу компјутера, при чему компјутер користи као ванлитерарни конструкциони фактор, и тиме омогућава његову примену у уметничком стваралаштву. Визуелни ефекат

⁴ Мирољуб Тодоровић: *Песничка авангарда*, у: *Сигнализам*, Ниш, 1979, стр. 23.

⁵ Мирољуб Тодоровић: *Loc. cit.*

ове поезије ослобођен је категорије садржаја. У радовима се истовремено појављују мултидимензионални акценти.”⁶

Ако се има у виду интензивна сарадња оснивача сигнализма и уредника часописа „Сигнал”, са уметницима широм света, не зачуђује будна пажња коју је на себе скренуо сигнализам, од часа када се појавио/објавио, а нарочито, од тренутка када је почео излазити часопис „Сигнал” као гласило покрета. Гуљермо Дајзлер (Guillermo Deisler), у белешци о антологији сигналистичке поезије, објављеној у часопису „Сигнал”, у двоброју за 1971. годину („Сигнал”, бр. 4—5, 1971), запазио је управо опредељење наших песника за једну „отворенију” комуникацију с публиком. Дајзлер каже: „Међутим, готово код свих песника ове антологије осећа се дубока заокупљеност проблемом изласка из система линеарног, искључиво литерарног исказа, коришћењем достигнућа једне отвореније комуникације. Још је очигледнија брига да се систем знакова употреби као средство за деструкцију језика на коме се заснива традиционална књижевност. Уочљива је широка употреба слова као визуелног елемента, не звуковоног*, ни литерарног, премда га, такође, срећемо како нам нуди звукове, на пример у конкретној поезији**. Калиграмске*** песме, песме у процесу****, увек су унутар једне линије веома интелигентне, интелектуалне, припремајући пре свега простор за нови поетски језик, остварујући тако једну могућност различиту од оних које су у Италији предлагали, на пример, Luciano Ogi: „визивна поезија као пролетерска алтернатива књижевног капитализма”, или Clemente Padin у Уругвају, који се залаже за разарање „дела” као супститута реалности. Тај пут југословенских песника појављује се, коначно, као интелигентна шанса да се умакне линеарној манипулацији писања и да се савременицама, и онима који ће доћи, обезбеди једна другачија, вреднија могућност читања.”⁷

Клаус Грох — авангардист и теоретичар авангарде — говорећи о сигналистичкој уметности која је напустила реч, наглашавао је да „већину уметничких дела пре свега опажају очи” и да је, код тих дела, „њихова спољашња форма пресудна”.⁸ „Тек потом долази до њиховог тумачења. Не можемо уопштено пресудити колико је поред материјалне субјективирани појаве неког дела одговорна и његова естетска компонента за функционални садржај. Тако можемо доказати да у току уметничко-историјског развоја естетске норме подлежу променама које се одвијају паралелно са политичким и друштвеним променама. Променом друштвених структура мењају се и естетске норме. Првобитне „не-уметничке” творевине дадаизма, на пример, пре, отприлике, шездесет година, у међувремену су прихваће-

⁶ Godehard Schramm: *Сигнал — интернационална ревија за сигналистичка истраживања*, Београд, 1970, у: *Сигнализам у свету*, прир. Миодраг Б. Шијаковић, Београд, 1984, стр. 14—15.

* Андрић, Јевтић, Ђорђевић, Париповић, Јанковић, Стојиљковић, Матковић.

** Тодоровић, Рошуљ.

*** Решин, Тодоровић.

**** Мађар, Вукановић, Матковић, Тодоровић, Познановић.

⁷ Guillermo Deisler: *Сигналистичка поезија*, у: *Сигнализам у свету*, Београд, 1984, стр. 16—17.

⁸ Клаус Грох: *Мирољуб Тодоровић и сигнализам*, у: *Сигнализам у свету*, Београд, 1984, стр. 23.

не у канон признатих уметничких дела.”⁹ Задржавајући пажњу на визуелним креацијама сигналиста, Грох је закључио да је сигналистичко дело „отворено дело”, тј. да је „галактички систем спреман да издржи све интервенције, а да при томе не буде уништен”.¹⁰

Мирослав Кливар задржавао се на визуелној поезији Мирољуба Тодоровића и истицао да се ради о „стварносној визуелној поезији”. Посматрајући структуру ове поезије, наглашавао је важност уочавања „сложене игре између градивних елемената унутар самих песама”, у коју мора продрети и прималац. „Визуелна поезија је” — каже Кливар — „пре свега маштарија. Могућност неисцрпне маштовитости једно је од њених најучљивијих својстава.”¹¹

Састављач антологије *Textbilder*, Клаус Петер Денкер, поводом Тодоровићеве збирке *Algol* (1980), полазио је од става „да ће двадесети век једном морати да буде означен као визуелан”¹², а затим је указивао на чињеницу да конкретна поезија има и акустичке и визуелне аспекте, да рачуна на измену читалачких навика, да „освешћује слова и речи као материјале” и да ставља под знак питања „наслеђене споразуме у подручју семантике”.¹³ Денкер је разликовао и визуелну поезију, у односу на конкретну, сматрајућу прву „прогресивнијом” јер „много радикалније ради ван медијума „књиге” користећи друге медије адекватније”. Денкер, дословно каже: „У подручју конкретне поезије било је додуше слика, објекта, филмова, плоча, али ако пажљивије погледамо, видећемо да су то били само носиоци језичких пејсажа у акустичком и визуелном смислу, то јест слика није била ништа друго до повећана страна књиге, објект је само померио слово у његову тродимензионалност, филм је донео кинетички елемент, тако да су се слова могла кретати, а грамофонска плоча учинила је оно што се могло читати чујним и придала му својствен квалитет тек када су искоришћени близина музичким експериментима и електронска средства, што је опет далеко превазилазило конкретну поезију и што се затим слично осамосталило као визуелна поезија.”¹⁴

Конкретна и визуелна поезија — није тешко закључити — појављују се и у сигнализму (као и уопште) с циљем да се омогући краћа и ефикаснија комуникација песника и примаоца. Размишљајући о сигнализму, Данијел Далиган (Daniel Daligand) имао је у првом плану управо проблем комуникације. Само име нашег покрета инспирисало га је да размишља о улози „знака” у савременим ументостима. За њега — уметност се „афирмише као консумација знакова”, а знаци су, како каже, „створени стога да омогуће ово преношење или коришћење постојећих „знакова” у уметничке сврхе”.¹⁵ Италијански теоретичар и уметник Матео Дамброзио (Matteo

⁹ Клаус Грох: *Нав дело*, стр. 23.

¹⁰ Клаус Грох: *Нав дело*, стр. 26.

¹¹ Мирослав Кливар: *Стварносна визуелна поезија*, у: *Сигнализам у свету*, Београд, 1984, стр. 32.

¹² Klaus Peter Dencker: *Поводом књиге Мирољуба Тодоровића*, у: *Сигнализам у свету*, Београд, 1984, стр. 38.

¹³ Klaus Peter Dencker: *Нав дело*, стр. 37.

¹⁴ Klaus Peter Dencker: *Нав дело*, стр. 37—38.

¹⁵ Daniel Daligand: *Сигнализам или крај комуникације*, у: *Сигнализам у свету*, Београд, 1984, стр. 51.

D'Ambrosio), пак, визуелну поезију у оквирима разуђене сигналистичке поетике сагледавао је као једну од најзначајнијих области истраживања — јер се њоме одузимао „досад неоспорни централни положај” вербалне поезије.¹⁶

О визуелној поезији као сигналистичкој поезији у ужем смислу, Тодоровић је писао неколико пута. У трећем манифесту сигнализма (*Сигнализам*), у класификацији сигналистичких жанрова, ова поезија се налази на првом месту, а објашњава сасвим кратко: „Сигналистичка поезија у ужем смислу (визуелна поезија) искључује реч и почиње да третира слово и знак као основно изражајно средство.”¹⁷ Описујући поетичке принципе ове поезије, као основни задатак истакао је превладавање вербалног песничког израза, односно тежњу за „постепеном девербализацијом и десемантизацијом поезије”, тј. за увођењем „језика слике” као знатно комуникативнијег „језика” уметности. Тодоровић је, поред тога, указао и на почетке ове поезије код нас (средњовековни текстови, Орфелин, Кодер, Драган Алексић, Љубомир Мицић, надреалисти) и на њено уклапање у „дух нашег времена” — времена масмедијалних уметности, „преношене моћним информационим средствима, чији ће основни циљеви бити проширивање људске сензорне свести и која више неће бити привилегија класа и елита”.¹⁸ О тешкоћама дефинитивног разлучивања конкретне поезије (која са летризмом претходи визуелној) од визуелне, Тодоровић је писао у чланку *Садашњи тренутак визуелне поезије*.¹⁹

Говорити о сигналистичкој визуелној поезији није могуће а да се нема на уму не само теоретски рад Мирољуба Тодоровића на овом плану, него и његов антологичарски рад, а овај аутор је — подсећања ради — саставио *Антологију сигналистичке поезије* („Сигнал”, № 4—5), која је углавном сабрала сигналисте — визуалисте (антологија излази 1971) затим, антологију светске конкретне, визуелне и сигналистичке поезије (1975) а онда антологију mail-art поезије (1980). У антологији у оквиру часописа „Сигнал” заступљено је двадесет аутора, који су пре тога, мање или више, били сарадници овога часописа. Осим радова оснивача сигнализма, у овом двоброју сигналистичког гласила, радове су објавили: Влада Стојиљковић, Зоран Поповић, Славко Матковић, Балинт Сомбати (Szombathy), Вујица Решин Туцић, Жарко Рошуљ, Звонимир Костић Палански, Ласло Салма (Szalma), Обрад Јовановић, Слободан Вукановић, Золтан Мађар (Magyar), Богданка Познановић, Тамара Јанковић, Неша Париповић, Бранко Алексић, Миодраг Ђорђевић, Бранко Андрић, Добривоје Јевтић, Марина Абрамовић.

У антологији *Конкретна, визуелна и сигналистичка поезија* („Дело”, год XXI, март 1975), „списак” домаћих визуелиста и конкретиста знатно је већи. У овој антологији, радове су објавили: Марина Абрамовић, Бранко

¹⁶ Matteo D'Ambrosio: *Специфичности и конвергенције у сигналистичкој поетици*, у: *Сигнализам у свету*, Београд, 1984, стр. 59.

¹⁷ Мирољуб Тодоровић: *Сигнализам*, у: *Сигнализам*, Ниш, 1979, стр. 86.

¹⁸ Мирољуб Тодоровић: *Сигналистичка визуелна поезија — нова књижевна дисциплина*, у: *Сигнализам*, Ниш, 1979, стр. 103.

¹⁹ Мирољуб Тодоровић: *Садашњи тренутак визуелне поезије*, у: *Дневник авангарде*, „Графопублик”, Београд, 1990, стр. 29—30.

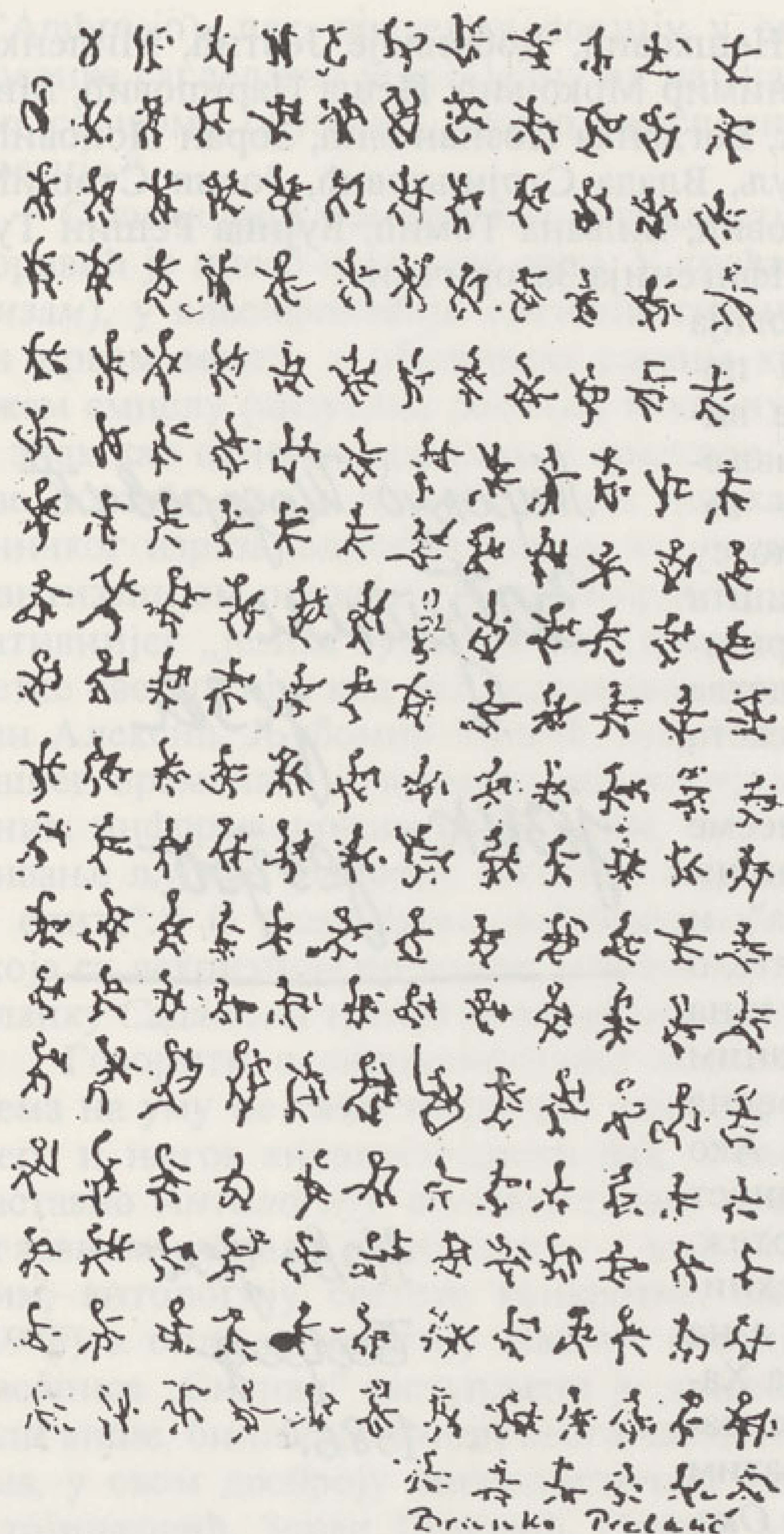
Андрић, Оскар Давичо, Предраг Нешковић, Добривоје Јевтић, Миленко Матановић, Славко Матковић, Звонимир Мркоњић, Неша Париповић, Миливоје Павловић, Марко Погачник, Богданка Познановић, Зоран Поповић, Владан Радовановић, Жарко Рошуљ, Влада Стојиљковић, Јосип Стошић, Балинт Сомбати, Мирољуб Тодоровић, Биљана Томић, Вујица Решин Туцић, Борбен Владовић, Франци и Ифигенија Загоричник.

С обзиром на то да је антологија *Mail-art mail-poetry* анализована у поглављу о mail-artu, сигналистичке визуелне и конкретне радове — објављене и мимо ових двеју антологија — ваља размотрити са становишта како су они реализовани, тј. са становишта „визуелних” средстава која су коришћена и „начина” како су та средства „склапана” у целину песничког текста који се сматра визуелним.

У реализовању визуелне песме сигналисти су се користили различитим „методама” или „техникама” и постизали естетски вредне резултате, о чему сведочи њихова заступљност и на иностраним изложбама и у страним антологијама. О томе је вођена уредна евиденција у часопису „Сигнал”. Ако се има у виду да визуелну вредност има и руком писани текст или цртеж, онда се може рећи да се овом техником послужило више сигналиста, а на првом месту ваља споменути Раула Хаузмана, чија се једна композиција нашла у првом броју „Сигнала”, а затим Љубишу Јоцића (композиције *Око*, *Потпис на потпис*, *Писање непознатим писмом*, *Туш портабл*, *Име на име*, итд.). Рукописом као основом визуелне композиције користио се и Мирољуб Тодоровић, комбинујући га са цртежима, а књигу *Заћутим језа језик језгро* (1986) у потпуности је реализовао руком. Код неких уметника доминантан је цртеж (Терек Иштван, Золтан Мађар, Бранислав Прелевић, Марина Абрамовић, Мирољуб Тодоровић, Бранко Андрић, Слободан Вукановић), често комбинован с другим елементима (словни, математички, физички и хемијски знаци, итд.), или реализован на новинском материјалу-тексту (Балинт Сомбати). Комбинација цртежа и текста посебно је дошла до израза у сигналистичком стрипу Славко Матковић, као и у више радова Мирољуба Тодоровића. Минуциозним цртежима, са или без употребе других знакова, нарочито се бавио Влада Стојиљковић: његове композиције *Пут око света* и *Без наслова* у ликовном смислу права су ремек-дела.

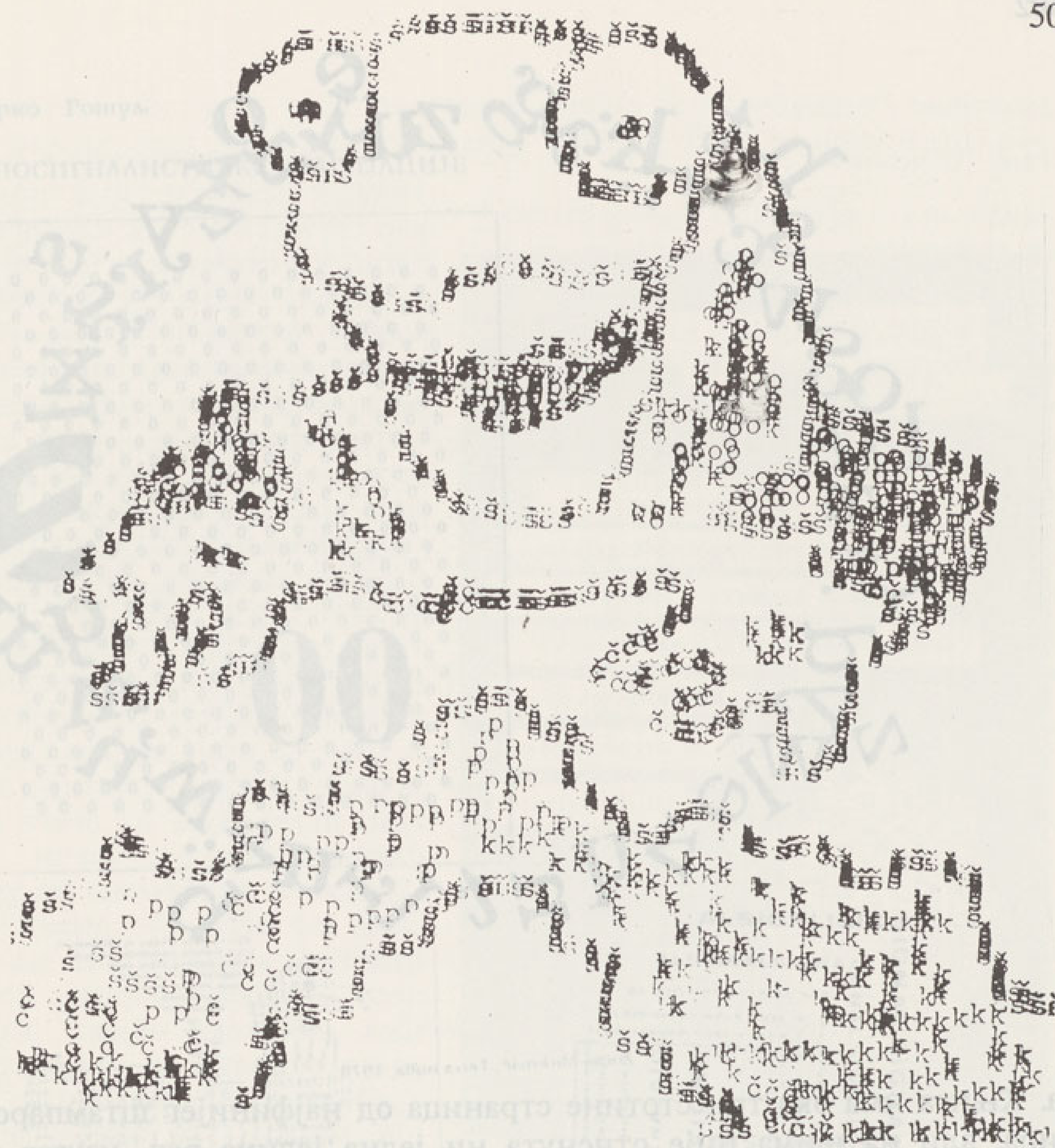
Мирољуб Тодоровић
Заћутим
језа
језик језгро

Ново дело
Београд
1986.

Branislav Prelević, *Znaci*, 1975.

Више уметника визуелне композиције остваривало је коришћењем писаће машине (typewriter), односно, коришћењем других типографских (штарпарских) уређаја и техника. У првом случају занимљиво је поменути да је неколико песника знацима писаће машине реализовало сонет као форму: Добривоје Јевтић „пише” *Сонет о киши* косим цртама, а друга два помоћу преклопљених великих слова Т. Бранко Андрић „исписује” неколико сонета: *Сонет с једном непознатом* садржи, наравно, 14 стихова, сазданих од слова х (на почетку сваког стиха је ово слово велико Х); други Андрићев сонет — *Сонет првог парног броја*, уместо речи садржи број 2, а у трећем — *Строго оториноларинголошки сонет са мало необичним почетком*, почиње стихом који образује слово ш, а осталих тринаест стихова образује слово а. Звонимир Палански у сонету *Сонет о снегу и води* — катренске стихове гради од типографских звездица (које подсећају на пахуљице), а оне у терцинама од хоризонталних цртица. Занимљива је, такође, визуелна композиција *Сонет* Каталин Ладик, реализована од папирних трака које су аплициране на површину црне боје.

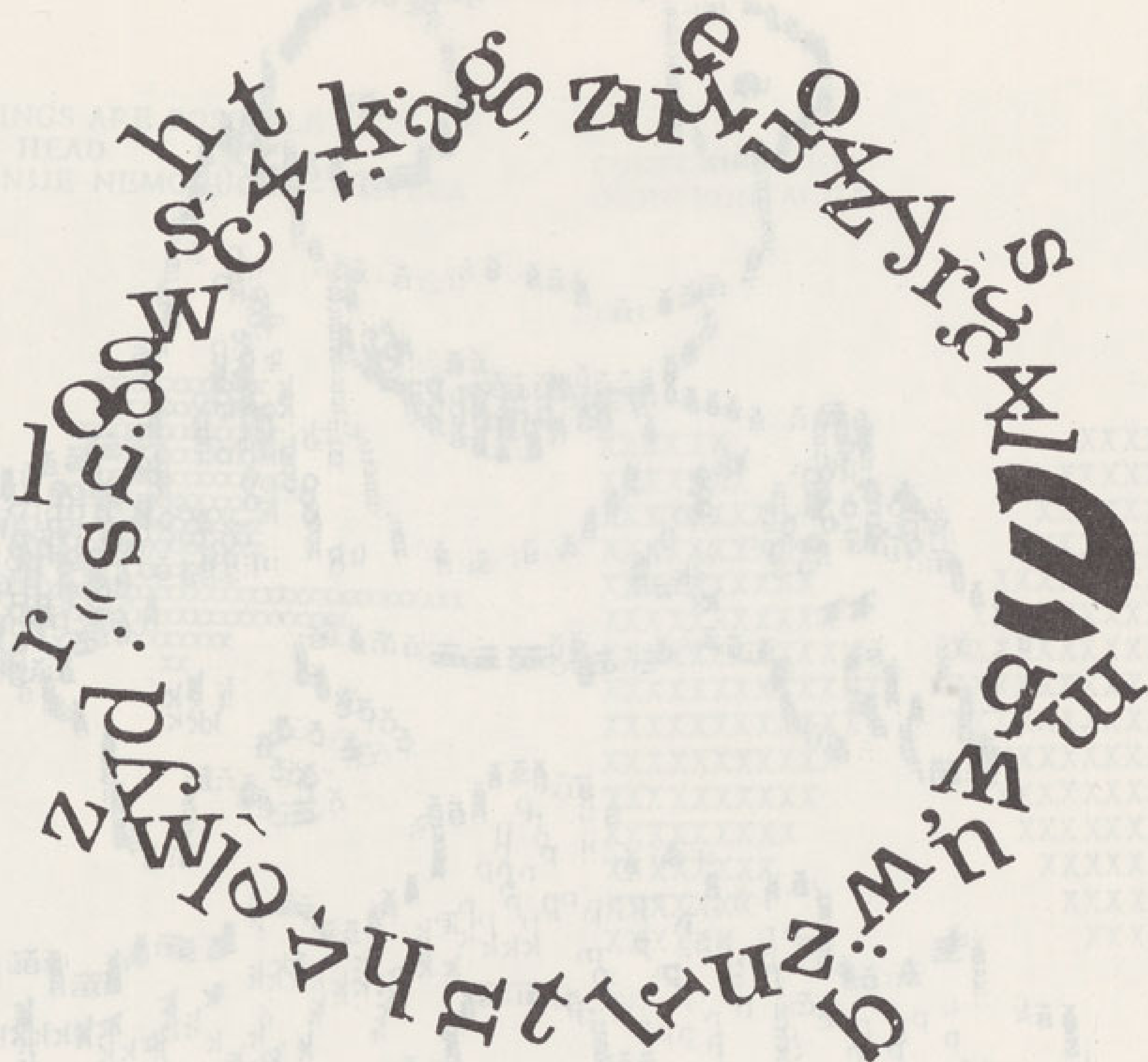
Колике су ликовно-графичке могућности обичне писаће машине види се из радова Зорана Поповића, Милорада Грујића (песма *Програм! А' љубавна песма*), Слободана Вукановића (*Опсесија*, композиција допуњена детаљем који је аплициран преко нормално штампаног текста), Мирољуба Кешељевића (помоћу слова Х и У Кешељевић је сачинио књигу *Х — boat /лађа икс/*, КОВ, Вршац, 1982, и пропратио је краћом белешком у почецима и „техникама” свога рада на визуелној поезији), Мирољуба Тодоровића (посебно онима из збирке *Textum*), Тамаре Јанковић, итд.



образује Дарвинова глава „намонтирана” на мајмунско тело („поруку” колажа није тешко открити). Други пут сечена и лепљена слова аплицирана су на новински текст, обogaћен аутентичном сликом глади у Етиопији, а и сам наслов текста је читљив јер се на њему није интервенисало. Пресечена слова једини су елемент колажа — саставни и онај којим се интервенише на „подлози”, коју у једном случају представља фотографија Куле Небојше, а у другоме фотографисани цртеж-портрет кнеза Лазара. Сасвим друкчије је реализован портрет Лава Толстоја: на основни лик (глава писца) аплицирани су из новина исечени наслови дела писца о којем је реч, и то тако, што се десетак наслова зракасто шири из пишчеве главе, а десетак других, опет зракасто, спушта низ пишчеву браду.

Колажно устројство има и визуелни роман Вујице Решина Туцића — *Стругање маште* (1980).

У овом прегледу визуелних остварења сигналиста и аутора који су сарађивали у сигналистичким публикацијама треба поменути и креације Наде Маринковић, реализоване или електричном писаћом машином или компјутером, а затим *Белу књигу* (1974) Миливоја Павловића, која је као сигналистичко издање публикована у свега педесет нумерисаних примера-



Zoran Mirković, Terra nulla, 1979.

ка. Књига има око три стотине страница од најфинијег штампарског папира, али на њима није отиснута ни једна једина реч, изузев кратког предговора и поговора. Замишљена као „провокативни гест”, *Бела књига* Миливоја Павловића „бележи и своју неверицу у комуникативност затворених језичких система гутенберговске галаксије на заласку.” Она је, такође, међаш „на граници две цивилизације, цивилизације писма и цивилизације слике”, њен „изазов” је садржан у њеној „немуштој читљивости”, а „искуство” — „искуство писма које нестаје”.²⁰ *Белу књигу*, у двадесет „тачака” — дефиниција одредио је и њен аутор — Миливоје Павловић.²¹

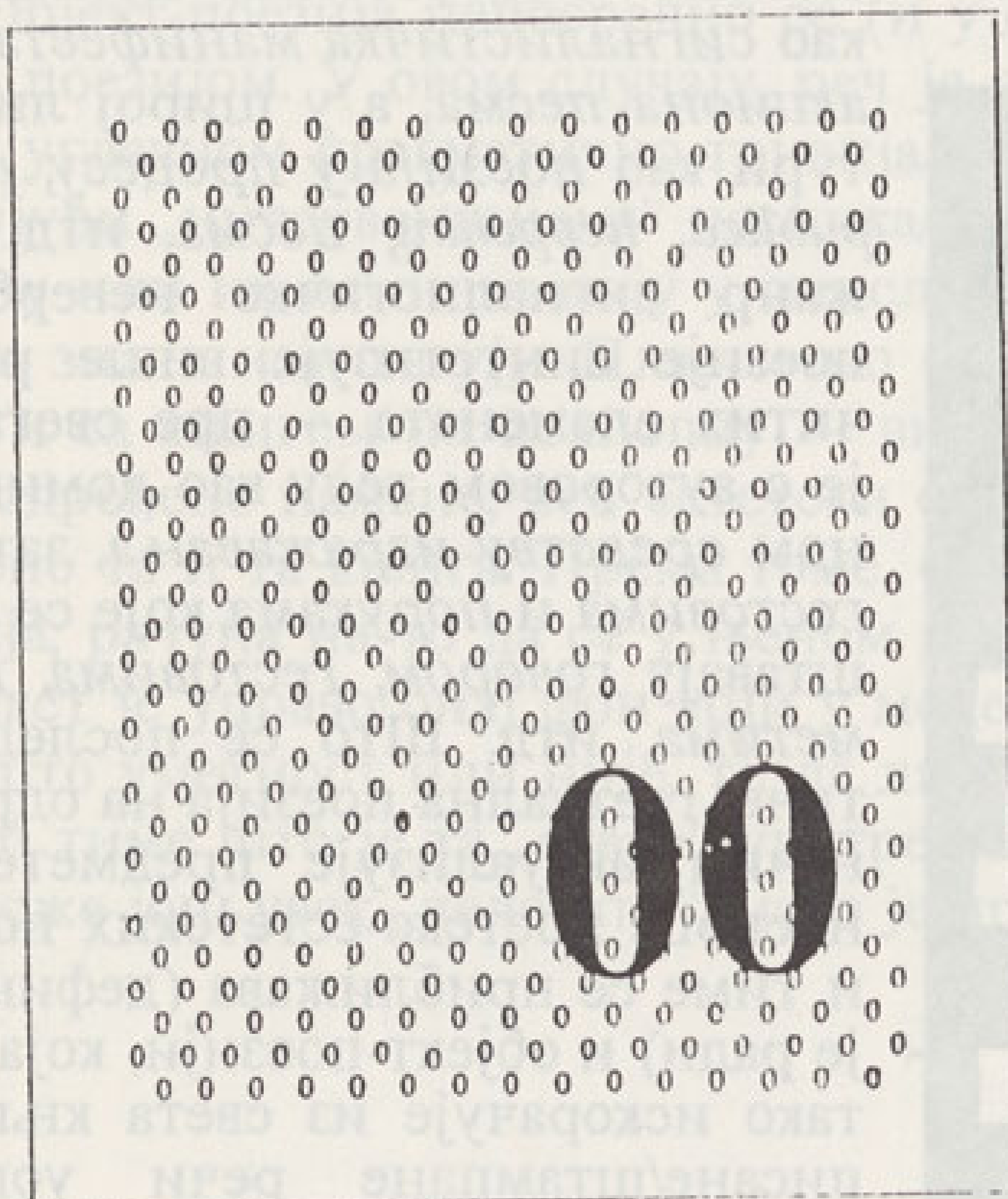
²⁰ Мирољуб Тодоровић: *Токови сигнализма*, у: *Сигнализам*, Ниш, 1979, стр. 32.

²¹ У тексту *Post scriptum*, Павловић каже:

1. *Бела књига* је дело.
2. *Бела књига* је антитрадиционално дело.
3. *Бела књига* је отворено дело.
4. У *Белој књизи* утиснуте су све прошле и будуће књиге света.
5. *Бела књига* је сигналистичко дело.
6. *Бела књига* је читуља Гутенбергове галаксије писма.
7. *Белом књигом* остварује се универзална комуникација.
8. Несагледиве су границе комуникативног медија *Беле књиге*.
9. *Бела књига* је екран планетарног бића.
10. *Белом књигом* успоставља се апсолут(изам) технолошке ере.
11. *Бела књига* не искључује друга дела.

Жарко Рончуљ

ТИПОСИГНАЛИСТИЧКЕ ВАРИЈАЦИЈЕ

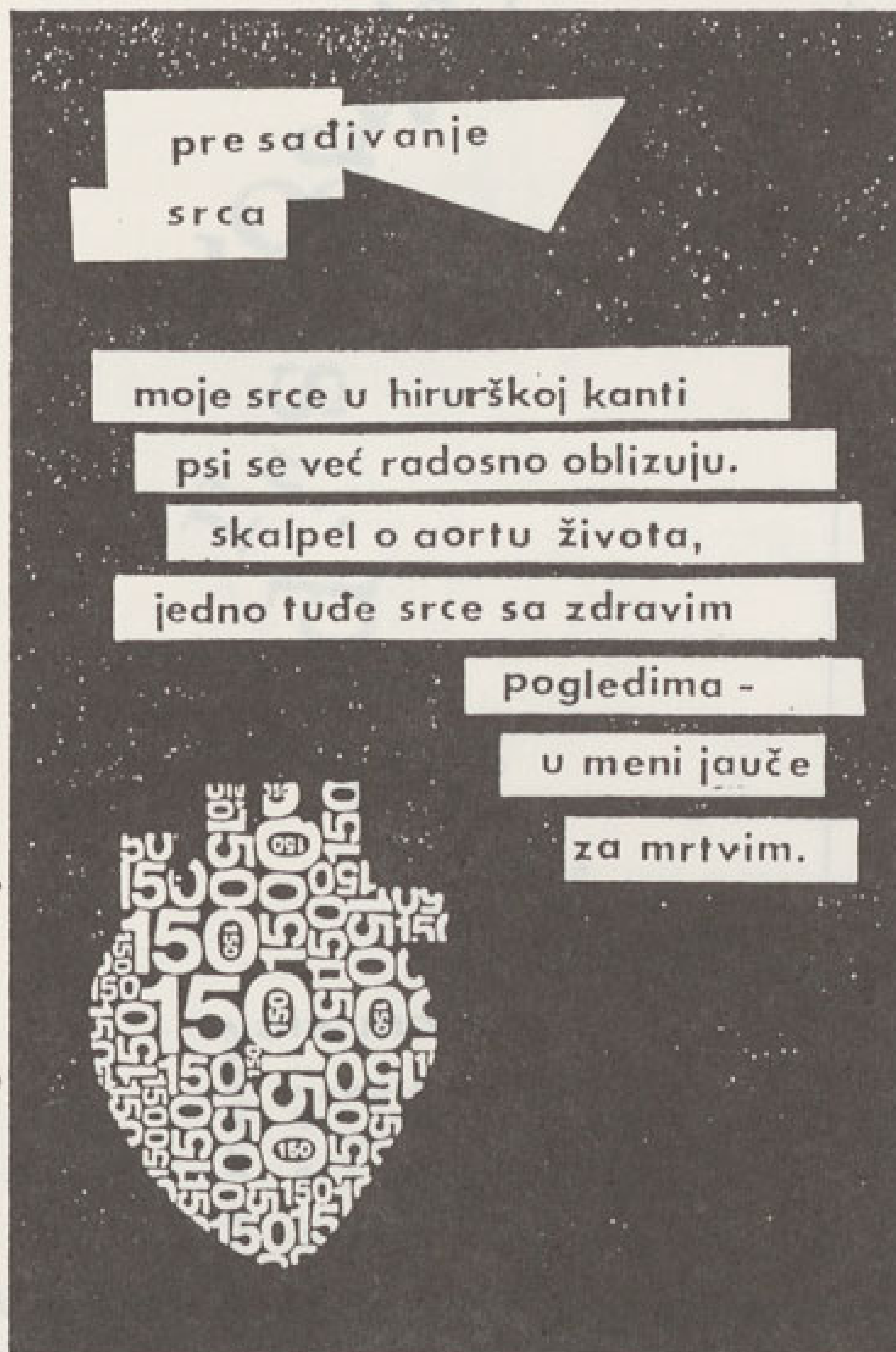


Најзад, треба неколико речи рећи о сигналистичким врстама које су означене као гестуална и објект-поезија — тј. врстама које су одређене као најрадикалније у негацији традиционалног песништва тако и језика као комуникационог средства.

12. Сва остала дела део су неуништивног бића *Беле књиге*.
13. *Бела књига* исписује свет.
14. Стварност *Беле књиге* је стварност васколиког микро и макро света.
15. *Бела књига* је будни сан човека и човечанства.
16. *Бела књига* је обећање живота, могућност противљења ништавилу.
17. Смисао *Беле књиге* је у њеној иронији и сумњи.
18. *Бела књига* није идеолошко дело.
19. *Бела књига* је неразорно дело.
20. *Бела књига* је тотално дело.

Павловић је текст датирао: У Београду, 9. јула 1975.

Раде Обреновић



тон, дрво, стакло, пластика, метал, итд.). Ти предмети, који никоме „ништа не значе”, ипак „уметнички могу да значе, уколико се на њима интервенише, тј. уколико се на њих „скрене пажња”, као на „знаке нашега времена”. Прво „скретање пажње”, у том погледу, обављао је Марсел Дишан, за време тзв. историјске авангарде.²²

Међу сигналистима неколико аутора је у својој пракси примењивало и гестуалне акције. Оснивач сигнализма имао их је више, помињемо само неке: *Месечев знак*, *Гордијев чвор*, *Метафизичка поема са водом*, *Aut Cesar aut nihil*, *Песма о краљу Артуру*, *Lipoter*, итд. Уз Тодоровића треба поменути Радомира Машића (*Акција 21*, на пример), Богданку Познановић (*Акција: Срце — предмет*), Марину Абрамовић, Рашу Тодосијевића, Радомира Дамњана, као и низ следбеника који су — не настављајући сигнализам — заснивали перформанс „ситуације”, под именом *клокотризма*.²³

²² Најкарактеристичнија у овом погледу је Дишанова „естетизација” писоара или, пак, „конструкција/скулптура” сталка за сушење боца, коју је, такође означио као *ready-made* дело, 1914.

²³ О клокотристичким ситуацијама више у тексту Миљурка Вукадиновића: *Сигнализам — клокотризам: PRO ET CONTRA*, у: *Сигнализам — авангардни стваралачки покрет*, Културни центар Београда, Београд, 1984, стр. 23–24.

Гестуална поезија у сигналистичким манифестима помиње се као *сигналистичка манифестација*, *акциона песма*, а у широј литератури као *поезија у процесу*, *poesia publica*, *heppening* песма, итд. Овај жанр сигналистичке невербалне поезије синтетизује више различитих елемената — пре свега реч је о ауторовом телу као доминантном *средству изражавања*, затим о *гестовима* и *порукама* које се саопштавају *говором*, *гестовима*, *предметима*, итд. Што се последњег тиче, гестуална поезија на одређен начин актуализује предмете као носиоце поетско-естетских порука, и тиме се приближава (дефиниције ради) и објект-поезији, која исто тако искорачује из света књиге и писане/штампане речи уопште. Предмети (одбачени из употребе) сами по себи су „знаци” нашега времена, а уколико се на њих нанесу одређене поруке, постаје од њих „естетски објект” који може комуницирати са „примаоцима” на одређен начин. Најчешће је реч о предметима тзв. амбалаже (кутије, боце, кесе) и материјалима (картон, дрво, стакло, пластика, метал, итд.).

Сигналистичка уметност тела, релативно добро је истражена²⁴, међутим, највише пажње овој неконвенционалној поезији која је напустила реч, посветио је пажњу Љубиша Јоцић.²⁵

Објект-поезија непосредно се (и у сигнализму) додирује с тзв. ready-made поезијом. У овом случају, реч је о предметима, који — извучени из свога, углавном прагматично-тривијалног контекста — естетски делују захваљујући „интервенцијама” песника/уметника, који им мењају првобитну намену или их осмишљавају у смислу да они могу и „после употребе” да нешто значе или казују. Пластично буре, смештено у башту, с натписом *Поет* и са књигом на поклопцу — више није (или није само) пластично буре одређене намене, већ естетски објект на којем стоји та и та порука, односно та и та књига. Према томе, објект-поезија, као и свака ready-made поезија, рачуна на то да се у њеном разматрању води рачуна о контексту: контекст је управо онај фон који у модерним уметностима одређује да ли је нешто уметност или није, тј. да ли се функција неке ствари исцрпљује управо тиме што је та „ствар” употребљена па одбачена као сувишна, или она може још увек „деловати”, иако је практична потреба за њом престала.

Živan Živković

VISUAL, GESTUAL AND OBJECT-POETRY

Summary

It was not until the late fifties that concrete poetry originated from and was articulated in South America (Brasil, Bolivia). It was accepted in Germany in the early sixties, during which it was transformed into visual poetry in Italy. It was at its peak in the early seventies, spreading across Europe and the world. The most important date in the history of its development was the publication of the *Textbilder* Anthology by Klaus Peter Dencker in 1972, which contained the concrete-visual works ranging from the Classical Period to the time the Anthology was published.

In his essay „Visual, Gestual and Object-Poetry” the author has briefly explained the origin of these genre forms, pointing to their being related to the techniques employed in Dadaism, Futurism, Constructivism and Surrealism as movements of the historical avant-garde (photograph, poster, collage, montage, photographic montage). In the second part of the essay these forms were investigated with the stress on their being representative of the so-called non-verbal signalist poetry. The signalists and artists with similar aesthetic inclinations were found to have fostered these forms successfully, staying true to the conviction that their poems do not *say* but *demonstrate something* (that is, they expose their own structure). The participation of Yugoslav artists in exhibitions held both in the country and abroad, in mail-art actions etc., and the presence of their works in foreign anthologies in particular bear

²⁴ О гестуалној поезији писао је Мирољуб Тодоровић, осим у трећем манифесту, и у засебном чланку — *Гестуална поезија* (у: *Сигнализам*, 1979, стр. 101).

²⁵ Љубиша Јоцић се посебно занимао за body-art (уметност тела) и поводом „акција” Марине Абрамовић написао је оглед *Сигналистичка уметност тела*, „Књижевна реч”, IV, бр. 47, 20. децембар 1975, стр. 6. Такође, треба поменути његов есеј *Наго тело као савремени масмедијум*, „Поља”, XXI, бр. 201, 1975, стр. 9.

witness to the poetic and aesthetic values of the poetry that has abandoned the word and turned to the picture (the visual). Great popularity of concrete and visual poetry in our country was particularly contributed to by the synthetic art of „long distance communication” (mail-art), that is, the exchange of artefacts by mail. Gestual poetry (body-art) as such had far fewer followers (the Klokotrists have somewhat more frequently been engaged in several happening-performances, which they have named *situ-actions*), whereas object-poetry was especially nurtured by the founder of Signalism Miroljub Todorović and several poets from Vojvodina.

О ШТАМПАРИЈИ У МРКШИНОЈ ЦРКВИ

Љубисав Андрић

У Мркшиној цркви, у XVI веку, одређеније, од 1562. до 1566. године, истина кратко али зато сасвим извесно, постојала је, уз оне у Рујну, Грачаници, Милешеви и Београду, последња стара српска штампарија на тлу данашње Србије.

У овој манастирској типографији јеромонах Мардарије, „отачеством од реке рекомије Дрине“, одштапао је, „с великим трудом и подвигом“, две обредне, богослужбене књиге, две србуље — *Четворојеванђеље* (1562) и *Цветни триод* (1566). Оне уједно представљају и последње књиге старих српских штампарија, а по лепоти, умећу и графичкој опреми сврстане су у најбоља остварења давних српских типографа и старе српске штампе.

Иако од несумњивог значаја за развој српског штампарства, иако се о њој прилично писало,¹ ипак је та штампарија у Мркшиној цркви остала једна од најнепроученијих старих српских типографија. Штавише, а о томе је управо овде реч, ни тачно место Мркшиног манастира, чија је црква била посвећена Светом Спасу („Вазнесењу Господњу“), није познато.

Може ли се данас, после толико година, и толико, не ретко — узалудних трагања, пружити бар приближно уверљив, ако не и сасвим убедљив, одговор на то питање: где се налазила ова јамачно последња стара српска манастирска штампарија из XVI столећа. Но, запућујући се тим неизвесним путем, можда би требало кренути од самог почетка, од извора; од књига штампаних у Мркшиној цркви и записа, сведочанстава Мардаријевих.

Шта те књиге и та сведочанства кажу?

У поговору *Јеванђеља* смерни монах Мардарије је записао да се Мркшина црква, где је он боравио најмање четири године, налази „у поткриљу Црне горе“, а у *Триоду*, на његовој последњој страници, записа да се та света, божанствена књига сврши „при всеосвештенем митрополите смедеревском кир Захарији“. Мислио је, зацело, да је то довољно да би се знало где се налазила Мркшина црква. Међутим, оно што за овог штампара није било ни најмање спорно — где се то налазила његова штампарија — за нас, данас, јесте.

¹ Б. Маринковић и М. Ђорђевић, *Библиографија радова о старим штампаријама у ужичком крају*, Штампарство у ужичком крају 1537—1987, Титово Ужице 1987, 315—319.

За штампаријом манастира Мркшине цркве, из друге половине XVI века, трага се и пише више од сто и осамдесет година; од Лукијана Мушицког, који је почетком прошлог столећа (пре 1812) у фрушкогорским манастирима (не каже одређено којем) пронашао и, како сам вели, „лично имао у рукама” обе србуље из Мркшине цркве, и унео их у своју библиографију српске књиге,² па до Олге Зиројевић, која у монографији о српским манастирима и црквама на подручју Пећке патријаршије, објављене недавно (1984), помиње и Мркшину цркву.³

Први пут Мркшин манастир помиње се 1552. године у београдском *Четворојеванђељу*, о којем се трудио исти типограф, Мардарије, „од манастира Мркшине цркве”. И доцнија два помена, из 1562. и 1566, потичу од Мардарија.⁴ У турским изворима (дефтерима) бележи се манастир Вукшине (или Мркшине) цркве, почев од 1560.⁵

Интересовање за Мркшину цркву, и остале српске манастире, почело је у време појачаних трагања учених људи из Хабзбуршке Монархије, пре свега Срба, за старинама словенских, па и српског народа. То је доба када Павел Ј. Шафарик објављује, на немачком језику, *Историју словенских језика и књижевности свих наречја* (1826), Вук Стеф. Карацић *Почетак описанија српских намастира* (*Даница* за 1826), а Адам Драгосављевић у часопису *Сербске летописи* (1827) пита „куд несташе, куд ли пропадоше” старе српске штампарије.⁶ То је оно време када Јоаким Вујић и Георгије Магарашевић одлазе у Србију; први (1826) да би разгледао и описао све „древности и реткости” у њој, а други, годину дана доцније, не би ли прикупио, како сам каже, грађу за историју српског народа — „тражећи блага, ако где скривена има”.

Покретач и први уредник најстаријег српског књижевног часописа, Магарашевић, који је у манастиру Бођани пронашао србуљу штампану у „граду Длгом Пољу”, на почетку пута по Србији, распитивао се у Шапцу за ово место. У двору Јеврема Обреновића представљен му је прота Жујевић, јер ће га он „најбоље извести о Длгом Пољу”.⁷ Знатно касније, у *Гласнику Српског ученог друштва*, Стојан Новаковић ће указати на то да се Дуго Поље (*Sîmpulung*) не налази у Србији, него у Влашкој (Румунији).⁸ Из *Примјера српско-славенскога језика* (Беч, 1857) види се да се и Вук, средином прошлог века, интересовао за манастир Мркшине цркве. Писао је, чак, министру унутрашњих дела Србије Раји Дамјановићу и молио га да расписом „по свим нахијама Српске кнежевине” испита „која се брда или планине зову Црна гора, и еда гдје има спомена од Мркшине цркве”.⁹ Први се одазвао „истражитељ и описатељ ове древности” Стојан

² Л. Мушицки, *Сербскаја словесност*, бр. 525, Архив САНУ [1812]. [У рукопису]

³ О. Зиројевић, *Цркве и манастири на подручју Пећке патријаршије до 1683. године*, Београд 1984, 173.

⁴ Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, књ. I, Београд 1902, бр. 181, 196—197, 204—205.

⁵ О. Зиројевић, *Нав дело*.

⁶ А. Драгосављевић, *Стара црквена књижевност*, *Сербске летописи*, књ. III, Будимпешта 1827, 54.

⁷ Ђ. Магарашевић, *Путовање по Србији у 1827. години*, Београд 1983, 265.

⁸ Ст. Новаковић, *Буквари за Србе од 1727 и 1734*, *Гласник СУД*, књ. XLVI, Београд 1878, 234.

⁹ В. Карацић, *Примјери српско-словенскога језика*, Беч 1857, 18.

Обрадовић, коме је пошло „за руком те је и њу [Мркшину цркву] пронашао местимице”.¹⁰ Чак су му сељани показали и место где се она налазила. Али, осим часне трпезе и неколико великих каменова, речени „истражитељ” није пронашао других знамења ове цркве, која је, према народном предању, „постројена била на реци Скрапежу, у атару села Косјерића, између два брда у доста пространој равници и врло је леп изглед по положају места имати морала”.¹¹ И Милан Ђ. Милићевић, подстакнут овим Обрадовићевим „налазом”, понајвише тврдњом да је нашао место где је била Мркшина црква, распитивао се за то, али није био те среће „да добије потврду тога гласа”.¹² У књизи *Кнежевина Србија* (1876) он, зато, позива пријатеље српске народне прошлости да „разбирају и обелодањују” остатке од старина како би се дознало бар где је „местимице светлила та презаслужна Мркшина задужбина”.¹³ О њој се, управо тако, „разбирао”, управо тих седамдесетих година, Светислав Вуловић приликом „визите” школа у ужичком округу. Њега су озбиљни људи уверавали „да је Мркшина црква доиста била у Косјерићу на једном заравњаку источно од садашње нове среске куће”.¹⁴ И једном странцу, Феликсу Каницу, који је 1888. путовао од Ваљева преко Ужица, Пожеге и Добриње у Овчарско-кабларску клисуру Мораве, учинило се да се у Косјерићу, „на једно пола сата од среске зграде”, виде „зидови старе дуго тражене Вазнесенске цркве манастира Мркшине”.¹⁵ О њој је намеравао „навести дуже податке” у шеснаестом поглављу књиге о Србији, али га је у томе, на жалост, смрт претекла. Познати археолог Милоје Васић, почетком века (1907), у селу Засељу, у и Косјерићу, по одобрењу министра за просветна дела српске владе, „извршио [је] испитивања ради проналажења Мркшине цркве и Штампарије”.¹⁶ Студија Драгише Лапчевића *Четири жупе*, објављена у *Гласнику Географског друштва* (1922), доказ је уложеног великог труда у расветљавању питања где се налазила Мркшина црква.¹⁷ Ђорђе Сп. Радојичић, на једном месту, признаје да је за Мркшиним манастиром трагао „дуги низ година”, али да у томе није дошао до поузданијег резултата.¹⁸ У новије време, испитујући археолошке споменике и налазишта Западне Србије, Мирјана Ђоровић-Љубинковић и Радивоје Љубинковић проучавали су до тада (1949) неиспитане цркве у ваљевском делу Србије (Степању, Ћелије, Јовању, Крчмар) и Памбуковицу, некада манастир Мршинац,¹⁹ за кога је Шафарик претпоставио да би могао бити истоветан са Мркшином црквом. Они су своје налазе објавили 1953. године.²⁰ И стручњаци Народног музеја

¹⁰ С. Обрадовић, *Описаније Окружија ужичког*, Гласник ДСС, књ. X, Београд 1858, 329.

¹¹ Исто.

¹² М. Ђ. Милићевић, *Кнежевина Србија*, Београд 1876, 587.

¹³ Исто.

¹⁴ Исто.

¹⁵ Ф. Каниц, *Србија, земља и становништво*, књ. I, Београд 1885, 498.

¹⁶ М. Васић, *Извештај о стању и раду у Народном музеју у год. 1907*, књ. 21, Годишњак СКА, Београд 1908, 308–309.

¹⁷ Д. Лапчевић, *Четири жупе*, Гласник Географског друштва, књ. 7–8, Београд 1922, 190.

¹⁸ Ђ. Сп. Радојичић, *Мркшина црква и „Штавско господство”*, *Старинар*, књ. 12, Београд 1937, 44.

¹⁹ М. Ђоровић-Љубинковић и Р. Љубинковић, *Извештај о испитивању Западне Србије*, Гласник САН, књ. I, Београд 1949, 526.

²⁰ Исти, *Археолошки споменици и налазишта у Србији*, књ. I, Београд 1953, 137–138.

у Ужицу, средином педесетих година, излазили су на локалитет у близини Косјерића, али нису обавили систематско испитивање,²¹ па се и њихов налаз мора узети с резервом.²²

Ова интересовања истраживача и испитивача старе српске књиге — од библиографа до археолога — за Мркшином црквом нису случајна. Разлог је једноставан. До данас није решено питање где се она налазила. Предлагано је више решења за њену убикацију, али ниједно од њих није потврђено.

Све испитиваче манастира Мркшине цркве, кад је реч о томе где се он налазио, могли бисмо, условно, сврстати или поделити у три групе. У првој су они који су се опредељивали за шире или уже подручје — Црну Гору (Зету), Кнежевину Србију, југозападну Србију, ужички или руднички крај, предео северно од Ваљева, „негде у Србији”; у другој су они који наводе сасвим одређено место — Косјерић, код Ужица, Памбуковицу, код Ваљева и Милешева; док би у трећој били истраживачи који се задовољавају оспоравањем понуђене локације овог манастира.

Оно што се данас зна поуздано о локалитету Мркшине цркве потиче од, понављамо, јеромонаха Мардарија, који је знао слова резати и лити „од железа и мједи” (бакра) „и прочитај” (другог метала); био је „први београдски штампар” (Ђ. Сп. Радојичић), „последњи велики штампар старих српских књига” (Д. Медаковић); познат и по томе што је покушао, али за то није до краја имао храбрости, да стару српску штампану књигу одвоји од „традиције рукописне” (Л. Чурчић).

У поговору *Четворојеванђеља* (1552), штампаног у Београду, за манастир Мркшине цркве, од ког је и сâм, Мардарије каже да се налази „близ[у] Чрније гори”, а у богослужбеној књизи, истог наслова, али одштампаног десет година доцније, додаје још одређеније у њеном „подкрилију”. У трећем делу, које је свршио у „великој невољи и тузи”, осећајући да се „време смртноје” приближава и да је „житије наше немноговремено”, у *Триоду* (1566), назначиће, за истраживаче и историчаре старе српске књиге, збуњујућу појединост да је он, манастир Мркшин, подпадао под Смедеревску митрополију.

Нема сумње у то да су стари типографи водили рачуна о томе да тачно назначе места у којима су штампали своје књиге. У случају Цетиња (Обода), истина, није ништа речено, али се из *Псалтира* види да је оно у држави Ђурђа Црнојевића, на подручју Зетске митрополије. У *Псалтиру* (1523) из Љубавића штампарије каже се да је та обредна књига типографисана по наредби Божидача Горажданина, при храму Св. Ђорђа, на реци Дрини. За манастир Рујно, у *Рујанском четворојеванђељу* (1537), забележено је да се она налази под планином Пониквама, на реци званој Биоска, у селу Вруцима. У *Октоиху* (1539), штампаном у Грачаници, на Косову, истакнуто је да је она седиште митрополије и да је та књига објављена по наредби и вољи новобрдског митрополита Никанора. Милешева, у којој су постојале две штампарије (1544, 1557), био је чувен манастир па због тога, поред њеног имена, није било неопходно још стављати и ближу ознаку где се он налазио.

²¹ Писмо проф. Миливоја Маринковића, од 5. марта 1971, аутору.

²² Н. Живковић, *Штампарије и манастири у Рујну и Мркшиној цркви*, Ужице 1954, 10.

И јеромонах Мардарије кад је за Мркшину цркву написао да се налази „у подкриљу Црне горе” мислио је, зацело, да је означио и место и положај свог манастира.²³ Ђорђе Сп. Радојичић сматра, међутим, да је Мардарије, при томе, и за своје доба био непрецизан и неодређен. У то време постојала је скопска Црна гора, затим Црна гора у „земљи рекомеј Длбочице”, и друге планине истог имена. Радојичић претпоставља да је Мардарије назначавањем „Црне горе” имао другу намеру. Наиме, у Топлици је постојала једна друга Мркшина црква, у XVI веку, за коју је, можда, знао и Мардарије. Истицањем да се његов манастир Мркшине цркве налази „у подкриљу Црне горе”, он је хтео да постави разлику између ње и оне у Топлици, у селу Штави.²⁴

Али требало би се вратити почетку, држати се хронологије, не би ли се бар приближили одговору на већ постављено питање о томе где се то налазила, по штампарији старе српске књиге, знаменита Мркшина црква.

Најпре се мислило да се Мркшина црква налазила у Црној Гори, постојбини прве типографије у српским земљама. Потврду за то налазимо код Павела Јозефа Шафарика. У раду о старим словенским ћириличним штампаријама, објављеном 1842. у часопису Чешког музеја, затим преведеног на руски језик (1864), Шафарик каже да се тада (1842) ништа није знало о положају Мркшиног манастира, који се „некада налазио у самој Црној Гори” или „близу саме Црне Горе”.²⁵ Иван Кукуљевић Сакцински напоменуће, међутим, у једној фусноти, да месту Мркшине цркве нема трага ни у Црној Гори, ни у Херцеговини, ни у Албанији.²⁶ Он је мислио да би овај манастир требало поистоветити с манастиром Милешева. Могућно је, према Сакцинском, да је тај манастир Вознесења имао два имена; једно „од места Милешева”, а друго од „цркве” [Мркшине]. У питању је, дакле, један те исти манастир само с два имена. На ову помисао Кукуљевић је, вероватно, дошао и због тога што су оба манастира имала истог патрона — Св. Спаса, била су посвећена Вазнесењу Господњем.²⁷ Овом решењу приклањају се, не изричито, и поједини испитивачи старе српске штампе.²⁸

Средином прошлог века, и Вук Карацић ће се позабавити питањем које је већ било покренуто у науци — где се могао налазити манастир Мркшине цркве. Он ће први изнети поставку да се овај „манастир”, за који се мислило да је „само црква”, не налази нигде „око данашње Црне Горе” него „у данашњој Књажевини Србији”.²⁹ Заправо, Вук је дошао до Триода,

²³ Ђ. Сп. Радојичић, *Четворојеванђеље из 1552 год. Прва књига штампана у Београду*, Гласник Народне библиотеке, св. 1—2, Београд 1940, XVIII—XIX.

²⁴ Исти, *Јеромонах Мардарије од Мркшине цркве. Први београдски штампар*, Просветни гласник, св. 6—7, Београд 1942, 276.

²⁵ П. Ј. Шафарик, *О древнеславјанских имено кириловских типографија* [...], Москва 1846, 8.

²⁶ И. Кукуљевић Сакцински, *Мардарио Јеромонах*, Архив за повестницу југославенску, књ. I, Загреб 1851, 140.

²⁷ Исто.

²⁸ Б. Маринковић, *Библиографија о нашем ћириличком штампарству, штампаријама и књигама XV, XVI и XVII столећа. Друга књига. Божидар и Вићенцо Вуковић (XVI)*, Цетиње 1989, 49.

²⁹ В. Карацић, *нав. дело*, 18.

штампаног 1566. у Мркшиној цркви, из којег се видело да је та књига угледала свет „при митрополите смедеревском кир Захарији”. То је, јамачно, Вуку било довољно да закључи „да је Мркшина црква манастир” и да се није налазио у Црној Гори, јер се не може мислити, истиче он, „да од Смедерева до Црне Горе у оно вријеме није било другога митрополита”.³⁰ Ваља, најзад, напоменути да су ову Карацићеву опаску подржали и популарисали Ђуро Даничић у *Српским новинама*,³¹ и Милош Радојчић у листу *Подунавка*.³²

У трагању за Мркшином црквом, после Вукова „примјечанија”, упустио се, како је већ речено, Стојан Обрадовић, ослањајући се на народно предање и на казивања старијих људи који су му, не само приповедали да се ова црква налазила између „два висока брда”, Црног врха и Црнокосе, у ужичком крају, него су му и само то место показали. „Знаменија од тога св. храма” — писаће Обрадовић — „нема никаква другог осим часне трапезе и неколико велики[х] каменова, а друго је све расуто и однето, по чему се закључити даје, да је та црква или од дрвета или од најфинијег тврдог материјала озидана била, пак камен разнет. Она је постројена била на реци Скрапежу у атару села Косјерића између речена два брда у доста пространој равници и врло је леп изглед по положају места имати морала.”³³

Ово изричито тврђење, засновано једино на народном предању, ничим другим подупрто, постепено је прихватано и некритички ширено, па чак и усвајано међу људима од науке. На примеру Милана Ђ. Милићевића, и његових следбеника, то се најбоље види. У *Кнежевини Србији* (1876) она каже да није могао добити „потврду тога гласа” (Обрадовићевог) да се у Косјерићу налазила Мркшина црква. Међутим, већ неколико година доцније, у чланку *Старе српске штампарије*, објављеном у земунском *Јавору*,³⁴ потом прештампаном у споменици о прослави 400-годишњице Ободске штампарије,³⁵ Милићевић саопштава, без суздржаности, да је у тој цркви „била једна српска штампарија”, у селу Косјерићу.³⁶

И писац прве историје старих српских штампарија, несумњив ауторитет међу истраживачима српских типографија, Љубомир Стојановић, истина с нешто више опрезности, прихвата мишљење према којем се Мркшина црква налазила у Косјерићу, а у њој штампарија. „Није тачно утврђено, али је врло вероватно да је и Мркшина црква била у Ужичком округу, у селу *Косјерићима*. У имену садашњег среза Црногорског остатак је” — поткрепљује своју тврдњу Стојановић — „имена кнежине *Црне Горе*, која је ушла у састав округа Ужичког. Изнад Косјерића диже се планина која се зове *Црнокоса*, која се можда тада звала *Црна Гора*. У

³⁰ Исто.

³¹ Ђ. Даничић, *Примјери српско-славенског језика* Саставио их Вук Стеф., Србске новине, бр. 5 (11. јануар), Београд 1857, 21.

³² М. Радојчић, *Најстарије штампарије у србском народу*, Подунавка, бр. 34, Земун 1857, 271.

³³ С. Обрадовић, *нав. дело*.

³⁴ М. Ђ. Милићевић, *Старе српске штампарије*, Јавор, бр. 11 — 12, Земун 1893, 361.

³⁵ Исти, *Мркшина црква*, Прославна споменица четиристогодишњице Ободске штампарије, Цетиње 1895, 63 — 64.

³⁶ Исто.

прилог томе ишло би и то што Мардарије за себе вели да је „отачаством од Дрине“. Против тога могло би се навести што се вели да је Пентикостар [*Цветни триод*] штампан „при митрополиту смедеревском ћир Захарији“, дакле у његовој епархији, а то би било мало далеко од Смедерева. Али треба имати на уму да је ово било одмах после обновљења Пећке патријаршије под Макаријем, и да ми не знамо тачно колико је он имао под собом митрополита, где су им биле столице и докле су се пружале њихове епархије.”³⁷

Овај извод из Стојановићевог рада, који је публикован у *Српском књижевном гласнику* почетком овог века (1902), показује да је он, у ствари, претпоставку о локацији Мркшине цркве градио углавном на постојању локалитета *Црне горе* у близини Косјерића, локалитета који се помиње у Мардаријевим књигама. Тако су поступали, и тако ће, претежно, поступати, и многи други.

У другом поправљеном издању књиге *На мирисноме Златибору* (1903) забележио је Срета А. Поповић како „по свему изгледа да је Мркшина црква била у Косјерићу, више среске куће, на самоме саставу реке Скрапежа са Кладорубом”.³⁸ Он још додаје да је на том месту ископана мермерна плоча „са нејасним и већ излизаним писменима”, за коју се држи да је из олтара Мркшине цркве. Јован Скерлић, у делу *Српска књижевност у XVIII веку* (1909), примећује да су на крају XV и у току XVI века, све до 1638, српске књиге штампане у Млецима, у манастиру Милешевци, у Београду, код Мркшине цркве „у данашњем ужичком округу”, и у Скадру.³⁹ У *Историји српских штампарија* (1912) Властимир Будимировић само потврђује то да се Мркшина црква налазила „у данашњем округу ужичком у срезу црногорском, у селу Косјерићу”.⁴⁰

Почетком века интересовање за Мркшином црквом порасло је у тој мери да се почело и са археолошким истраживањима. Она су, као што је већ казано, поверена Милоју Васићу, 1907. Његов наум је био, у првом реду, да провери основаност народног предања о постојању Мркшине цркве у близини Косјерића. Он је то учинио и зато што је предање „нашло својега заступника и међу стручним познаваоцима на овом пољу”.⁴¹ Међутим, на месту за које се веровало да је ту била црква, Васић је нашао „само преисторијске хумке и старосрпске гробове”.⁴² Он је погледао и рушевине средњовековне тврђаве на Црнокоси, коју народ зове Злоступ. Најобимнија ископавања овај археолог обавио је у оближњем селу Засељу, али ни ту, ни у његовој непосредној околини, није нашао никаква трага било од старосрпских, било од средњовековних старина, па је закључио „да према томе тамо није могла постојати ни Мркшина црква и штампарија”.⁴³ Истоветан је и други Васићев став „да ни у Косјерићима на месту,

³⁷ Љ. Стојановић, *Старе српске штампарије*, Српски књижевни гласник, књ. VII, Београд 1902, 452.

³⁸ С. А. Поповић, *На мирисноме Златибору*, Београд 1903, 17.

³⁹ Ј. Скерлић, *Српска књижевност у XVIII веку*, Београд 1906, 107.

⁴⁰ В. Будимировић, *Историја српских штампарија*, Београд 1912, 17.

⁴¹ М. Васић, *нав. дело*.

⁴² *Исто*.

⁴³ *Исто*, 314.

за које народно веровање везује постојање Мркшине цркве, нема никаквих трагова од какве било грађевине, а најмање од какве цркве”.⁴⁴

Истине ради, каже Васић, у опширном извештају о истраживањима локалитета у Косјерићу и његовој околини, који се чува у Архиву Србије (објавио га је Љубомир Дурковић Јакшић), ако би се остало ипак при претпоставци Љубомира Стојановића „да у Косјерићима ваља тражити Мркшину цркву и штампарију, то би се њено постојање имало тражити опсежним рушевинама некакве средњовековне тврђаве на једној усамљеној и теже приступачној стени на самој *Црнокоси*, која је данас позната под именом Злоступ”.⁴⁵

После ове напомене намеће се питање у чему је данас вредност Васићевих трагања за Мркшином црквом, у ужичком крају, почетком столећа. На њега је одговорио сам Милоје Васић. „Негативан резултат овог испитивања и трагања за Мркшином црквом и штампаријом у селу Засељу у првом реду, а затим у Косјерићима, има ту стварну вредност што се та места не могу више узимати у комбинације при одређивању локалитета Мркшине цркве и штампарије.”⁴⁶

На трагу ових размишљања су и налази географа, геолога и антропо-географа Љубомира Павловића, који у књизи *Ужичка Црна Гора* (1925), помиње од старина латинско гробље у Косјерићу, „где се мислило да је била Мркшина црква”, а „и у нашу књижевност” — вели Павловић — „унело се да је старо гробље у Дивцима, које је Кладоруба затрпала, остатак” те цркве. „Тек се последњих година доказало да овде није била црква него старо гробље, истоветно с оним на Оштрељу испод цркве у Субјелу.”⁴⁷

Да ли намерно, зато што се то није уклапало у њихове унапред постављене поставке, или случајно, што се за њих није знало, тек каснији испитивачи заобилазили су, прећуткивали или, можда, нису ни уважавали, пре свега, Васићева упозорења, све до недавно.⁴⁸ Тако је, најпре, поступио Драгиша Лапчевић. Упућен у литературу о старим српским штампаријама, па и о оној у Мркшиној цркви, он нигде не помиње Васићев извештај из 1907, одштампан у *Годишњаку Српске краљевске академије*. За разлику од других, Лапчевић је покушао указивањем на шире услове — постојање жупе *Црна Гора*, која је у средњем веку представљала географску целину, с несумњивим природним богатством, после олобођења Србије (1804—1813) постала кнежина, доцније, двадесетих година XIX века, и срез у ужичком округу — да докаже да је природно што је ту, у тој жупи, постојао манастир. „У тако знатној жупи, која је пружала најповољније услове за сточарење у великом стилу и за обилан лов, обе гране привредне које су у старом добу доносиле највеће и најзначајније приходе,” — дослован је Лапчевић — „сасвим је разумљиво постојање једнога знатнога културнога центра, какав је био манастир Мркшина црква, који је

⁴⁴ Исто, 314—315.

⁴⁵ Љ. Дурковић Јакшић, *О испитивању места Мркшине цркве, штампарије и подизању нове цркве и школе у Засељу код Ужичке Пожеге*, Гласник СПЦ, књ. 6, Београд 1987, 144.

⁴⁶ М. Васић, *нав. дело*.

⁴⁷ Љ. Павловић, *Ужичка Црна Гора*, Београд 1925, 30.

⁴⁸ М. Ћоровић—Љубинковић и Р. Љубинковић, *нав. дело*.

по турском освојењу играо велику улогу, па међу првима и штампарију своју у XVI веку засновао.”⁴⁹

Најдуже се и с несумњиво највише увида, знања али и неопходне опрезности, одређивањем места где се налазио манастир Мркшине цркве бавио Ђорђе Сп. Радојичић. Већ у студији о Мркшиној цркви, која се налазила у селу Штави, недалеко од Топлице, он каже да дуго трага за „том другом” — Мркшином црквом. „Мркшина црква о којој је овде реч није идентична с Мркшином у којој је била једна од наших старих штампарија. Ми за том другом Мркшином црквом трагамо већ дужи низ година, али још нисмо могли да дођемо до поузданијих резултата, па зато и не објављујемо та наша истраживања у потпуности.”⁵⁰ Тако је Радојичић писао у *Старинару* 1937. Само три године доцније у студији о *Четворојеванђељу* из 1552. он напомиње да још није утврђено која је то планина Црна гора и где се тачно налазила Мркшина црква, али додаје да је она „била негде на територији Смедеревске митрополије”.⁵¹ „Као што смо раније видели” — пише Радојичић — „за Мркшину цркву у једној књизи пише да је у „подкрилију Чрније Гори”, а у другој је назначено да је она у Смедеревској митрополији. У оно доба ти су подаци ваљда били довољни. Данас бисмо ми волели да су они јаснији и одређенији.”⁵² Исте године [1940], поводом чланка Отона Беркопеца, у прашком часопису *Slavische Rundschau* (св. 1—2, 1940) о развоју штампарства словенских народа, у којем се тврдило да је Мркшина црква била у Црној Гори, „близу Херцеговине”, Радојичић је написао да је писац дошао у сукоб с подацима самог Мардарија. „Још није тачно утврђено где се она налазила. Али је нешто сигурно: она није била у Црној Гори, већ у Србији, у подножју планине Црне Горе. Где је та планина, такође се не зна, али да је била у смедеревској митрополији казује нам сам Мардарије. Требало је најпре пажљиво прочитати Мардаријев поговор у Цветном триоду из 1566, па тек онда доносити неке закључке”,⁵³ изричит је Радојичић у подсећању Чеха Беркопеца. Опширније о положају Мркшине цркве писао је Радојичић 1941. у *Графичкој ревији* (Загреб) у чланку о јеромонаху Мардарију од Мркшине цркве — „првом београдском штампару”. Тај рад прештампан је у *Просветном гласнику* 1942. године.⁵⁴ Он у њему напомиње да јеромонах Мардарије од Мркшине цркве није истоветан с јеромонахом Мардаријем игуманом бањским, како се то још данас тврди.⁵⁵ У расправи *Карактер и главни моменти из прошлости старих српских штампарија (XV—XVII века)*⁵⁶ понавља овај зналац старе српске књиге да се не зна где је била Мркшина црква, али се обично узима да је била на северу од Ужица, у Косјерићу, „испод планине Црнокосе”.⁵⁷ У предговору Каталога за изложбу рукопи-

⁴⁹ Д. Лапчевић, *нав. дело*, 188.

⁵⁰ Ђ. Сп. Радојичић, *Мркшина црква и „Штавско господство”*, *нав. место*.

⁵¹ Исти, *Четворојеванђеље из 1552. год.*, *нав. дело*, XIV.

⁵² Исти, XV—XIX.

⁵³ Исти, *Поводом једног чланка о српским штампаријама*, *Српски књижевни гласник*, св. 3, Београд 1940, 217—218.

⁵⁴ Исти, *Јеромонах Мардарије од Мркшине цркве*, *нав. дело*, 275—276.

⁵⁵ Ђ. Јоксимовић, *Игуман Мардарије*, *Одзиви*, књ. 48—49, Бијело Поље 1984, 85—88.

⁵⁶ Ђ. Сп. Радојичић, *Карактер и главни моменти из прошлости старих српских штампарија (XV—XVII века)*, *Историјски записи*, св. 7—9, Цетиње 1950, 268.

⁵⁷ Исти.

сне и штампане књиге у Београду, 1952, Радојичић ово вели: „Тај манастир, Мркшина црква, био је негде у Србији, али се не може тачно да убицира.”⁵⁸ Најзад, у одредници о српској књижевности од XV века до 1690, писаној за *Енциклопедију Југославије*, Радојичић ће се позвати на мишљење Шафарика који је Мркшину цркву поистоветио с Мркшиначком црквом у селу Памбуковици (северно од Ваљева).⁵⁹

Ово враћање Шафарику и помињање, уз Косјерић, села Памбуковице, у одређивању локалитета Мркшине цркве, није случајно. Оно је, чини се, оснажено после испитивања археолошких споменика и налазишта у Западној Србији, која су предузели научни сарадници Археолошког института Српске академије наука 1949. године. Мирјана Ћоровић-Љубинковић и Радивоје Љубинковић проучили су тада неиспитане цркве XVIII века, некадашње манастире у ваљевском крају.⁶⁰ Њихови резултати, и осталих испитивача, који су боравили у том делу ваљевског краја, објављени су у првој од две књиге Археолошког института 1953. године.⁶¹ Од тада, све више добија на снази линија у историографији старог српског штампарства која је указивала и која указује на то да би решење питања убикације Мркшине цркве требало тражити не само у ужичком, него, можда, и у другим, пре свега ваљевским пределима. Реч је о линији која потиче од Шафарика, прецизније од Јоакима Вујића, о чему ће тек бити речи. Павелу Ј. Шафарику придружио се Свет. Ст. Душанић, који је у запаженој расправи о 400-годишњици прве штампане књиге у Београду предочио, између осталог, и то да би локалитет Мркшине цркве требало тражити „у пределу северно од Ваљева, у горњем току Тамнаве”.⁶² Љубинковићи су се определили за село Памбуковицу и образложили зашто су то учинили.⁶³ Они, најпре, скрећу пажњу на то да је црква у овом тамнавском селу посвећена Вазнесењу, као и многопомињана Мркшина, али та подударност, према њиховом мишљењу, није довољна за идентификацију; није, како то они кажу, „поуздана”. Осим тога, недостаје и локалитет Црна гора. Међутим, истичу они, „цела околина Памбуковачке цркве била је некада, по предању мештана, обрасла густом шумом црногорицом, те би било могућно претпоставити и постојање локалитета Црна Гора”.⁶⁴ Најзад, ови испитивачи указују и на постојање у народу живе традиције по којој је црква у Памбуковици некада била манастир, именован Мршинац или Меришинац. „И данас се локалитет на коме се црква налази назива Мршинац, а истим именом се зове и поток који поред њега протиче.”⁶⁵

Дабоме, овај њихов налаз није обесхрабрио присталице поставке да се Мркшина црква налазила у ужичком крају, одређеније у Косјерићу. Према тумачењу Новака Живковића, који је 1954. писао о штампаријама у манастиру Рујну и Мркшиној цркви „постоје озбиљни аргументи за тврд-

⁵⁸ Исти, *Рукописна и штампана књига*, Београд 1952, 18.

⁵⁹ Исти, *Књижевност*, Енциклопедија Југославија, том 7, Загреб 1968, 545.

⁶⁰ М. Ћоровић-Љубинковић и Р. Љубинковић, *Извештај о испитивању Западне Србије*, нав. дело.

⁶¹ Исти, *Археолошки споменици и налазишта у Србији*, нав. место.

⁶² С. Ст. Душанић, *400-годишњица прве штампане књиге у Београду*, Гласник СПЦ, св. 7—8, Београд 1952, 180.

⁶³ М. Ћоровић-Љубинковић и Р. Љубинковић, *нав. дело*.

⁶⁴ Исто.

⁶⁵ Исто.

њу да се Мркшина црква налазила негде у близини Косјерића”.⁶⁶ Живковић, ипак, подсећајући на тврдњу Стојана Обрадовића да је та црква била „постројена на реци Скрапежу”, обазриво упозорава на њену утемељеност. „Ужа локација, коју овај писац даје везујући Мркшину цркву за реку Скрапеж и музејска рекогносцирања вршена прошле и ове године [1953—1954], могла би се одредити или за један локалитет који се налази североисточно на пола километра од Косјерића или, евентуално, за остатке рушевина које се налазе такође на Скрапежу западно од гробља у селу Галовићи, но обоје са резервом пошто би дефинитиван резултат могао бити научно аргументован тек иза детаљних систематских истраживања.”⁶⁷ За проту Драг. М. Јоловића нема двоумљења о томе где се налазила Мркшина црква — у близини Косјерића.⁶⁸ И Лазар Плавшић је истог мишљења.⁶⁹ Стеван Игњић у књигама *Ужичка нахија* (1961) и *Ужице и околина 1862—1914* (1967) с приличном обавештеношћу бави се питањем штампарије Мркшине цркве да би закључио да је она радила „североисточно од Косјерића, на обали Скрапежа, испод Црнокосе”.⁷⁰ Не би требало, свакако, пропустити ни прилоге Миливоја Ђорђевића *Старе штампарије у ужичком крају* [Ужички зборник, 4(1975)61—63] и, још пре, Станка Јованчићевића *Штампарство код Срба у средњем веку и штампарије ужичког краја*. Дајући преглед важнијих радова о Мркшиној цркви, с нужним коментарима, Јованчићевић, с разлогом, избегава крајњи суд. „Да би се одредио локалитет манастира Мркшине цркве потребно је више података, па је сада, и поред свега што је речено, преурањено изрећи макар и обазриву претпоставку где би се могао тачно налазити локалитет манастира Мркшине цркве.”⁷¹

Да стање није сасвим безнадежно и да у науци, па и у овом случају, има увек пута казују најновија истраживања Олге Зиројевић. Од посебног је значаја то што се она једина, у писању о Мркшиној цркви, служила турским изворима — званичним документима отоманске администрације, дефтерима, или тефтерима. У тим пореским књигама нашла је она да се почев од 1560. бележи манастир Вукашине или Мркшине цркве с једним калуђером, доцније манастир пречисте Ваведење код села Доње Буковице (недалеко од Ваљева), друго име (села) Павун или Паун. Према њеном мишљењу реч је, очигледно, о Памбуковици, која је то име добила касније. На питање да ли се тај манастир, у Д. Буковици, с обзиром на другог патрона (Ваведење), може поистоветити с Мркшином црквом у Памбуковици, она одговара — потврдно.⁷² Да се Памбуковица некада, чак још почетком XIX века па све до 1850, звала баш тако, вероватно по Павуну или Пауну, то је, видећемо, забележио још 1826. Јоаким Вујић.⁷³ То порекло имена села Памбуковице коментарисао је Љубомир Павловић.⁷⁴

⁶⁶ Н. Живковић, *нав. дело*, 9

⁶⁷ Исто.

⁶⁸ Д. М. Јоловић, *Средњовековни манастири ужичког краја*, Гласник СПЦ, св. 3—4, Београд 1958, 55.

⁶⁹ Л. Плавшић, *Српске штампарије од краја XV до половине XIX века*, Београд 1959, 128.

⁷⁰ С. Игњић, *Ужице и околина 1862—1914*, Титово Ужице 1967, 8.

⁷¹ С. Јованчићевић, *Штампарство код Срба у средњем веку и штампарије ужичког краја*, Штампарство у ужичком крају 1537—1987, Титово Ужице 1987, 64—65.

⁷² О. Зиројевић, *нав. дело*.

⁷³ Ј. Вујић, *Путешествије по Србији*, књ. II, Београд 1902, 66.

⁷⁴ Љ. Павловић, *Антропогеографија ваљевске Тамнаве*, Београд 1912, 480.

Овом напоменом, исцрпен је преглед важнијих радова у којима је покретано и решавано спорно питање локалитета Мркшине цркве. Из свега произилази да и данас, после готово четири и по века постојања и једног и по столећа трагања за манастиром Мркшине цркве, није могућно до краја поуздано рећи где се он налазио. Па ипак, на основу досадашњих, често и веома брижљивих истраживања и налаза до којих је дошла наша и страна историјска наука, чини се да је, у овом часу, могућно показати која су од њих бар више вероватна а која то нису.

Више је него сигурно да Мркшину цркву данас, и за свагда, не би требало тражити у Зети (Црној Гори), него у простору данашње Србије, и то у њеном западном делу. Докази које су за ту тврдњу пружили Вук (1857) и Ђорђе Сп. Радојичић (1940) сасвим су уверљиви. Реч је, у ствари, о запису самог Мардарија из којег се види да је Мркшина црква (1566) потпадала под управу смедеревског митрополита Захарију. Овај митрополит сасвим је идентификована, позната личност.⁷⁵ Помиње се у више старих записа и натписа. У доба обнављања Пећке патријаршије његова митрополија се, за цело, подударала с границама Смедеревског санцака који је (1563) обухватао кадилуке Смедерево, Београд, Ужице, Чачак, Рудник, Кучајну и Ниш, са 23 нахије.⁷⁶ Основан 1458—1549, овај санцак је, истина, мењао границе, чак је обухватао области и народ преко Дрине, али никада и пределе Зете.⁷⁷ Због тога је Вук у праву када каже да је назамисливо да од Смедерева до Црне Горе, у другој половини XVI века, није било другог митрополита до Захарија.⁷⁸ Из истог разлога, ваљало би искључити и скопску Црну гору. За то је убедљиве доказе дао Радојичић.⁷⁹ Остају једино ужички и ваљевски крај, односно Косјерић (у првом) и Памбуковица (у другом случају) за места где се, можда, налазила Мркшина црква.

У прилог тврдње да се манастир Мркшине цркве налазио на реци Скрапежу, крај Косјерића (у ужичком крају) једино, и то само делимично, иде постојање локалитета Црне горе у тим пределима. Она се помиње у Мардаријевом *Јеванђељу* (1562).

У средњем веку је, у долини Скрапежа и њена слива, постојала жупа под називом Црна Гора. Остатак тог имена сачуван је у имену *кнежине* Црна Гора (доба Милоша Обреновића) и *црногорског среза* (почетком овог века). Назив црногорској нахији, црногорској кнежини и црногорском срезу дошао је, према мишљењу Драгише Лапчевића, по планини Црна гора. Али где је она?

„Данас се једна планина зове Црнокоса. За Црну Гору се не зна. Да није у каквом пределу (а не само у називу нахије и среза) сачувано то име? Јер је немогуће да се читав тај крај назива тако (нахија Црна Гора, срез црногорски), а да не буде планине или каквог предела који се тако

⁷⁵ Ђ. Сп. Радојичић, *Смедеревски митрополит Захарија*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, књ. 7, Београд 1927, 225.

⁷⁶ Б. Ђурђев, *Југословенске земље под турском влашћу у време успона турске моћи*, Историја народа Југославије, књ. 2, Београд 1960, 67; О. Зиројевић, *Турско војно уређење у Србији 1459—1683*, Београд 1974, 96.

⁷⁷ Д. Ђурђев, *нав. дело*; О. Зиројевић, *нав. дело*.

⁷⁸ В. Карацић, *нав. дело*.

⁷⁹ Ђ. Сп. Радојичић, *Мркшина црква и „Штавско господство“*, *нав. дело*.

звао. *Црнокоса* је, извесно, само један део *Црне Горе*, то је управо само *коса* од *Црне Горе*, па је можда, та *коса*, временом” — домишља се Лапчевић — „заменила главно име планине.”⁸⁰

Из истог времена, турског, постоје записи у којима се — бележи Александар Лома — венац планина, „и данас делимично обраслих црногорицом”, које се пружају у правцу запад-исток, јужно од Ваљева, звао *Црна Гора*. Као обласно име, додаје он, *Црна Гора* чува се и данас за предео у присоју Маљена, Сувобора и Рајца. Још у прошлом веку живео је у народу и турски превод српског назива *Карадаг* (ген. *Каратка*), који бележи већ Евлија Челебија. Он *Црну Гору* (Кара Даг) помиње на два места, као извориште реке Љига и као „горску висораван” коју је прешао идући из Кадине Луке и Славковице у Овчар-Бању.⁸¹

Најпотпуније тумачење овог места из Челебијиног путописа, под насловом *Путовање Евлије Челебије по српским и хрватским земљама*, дао је Јован Радонић (1911). Венац планина, који чине Повлен, Маљен и Суворбор, имао је, у XVII веку, према запису Челебије (1664), заједничко име *Карадаг*, у преводу *Црна Гора*. Ове планине тако су означене и у Ебшелвицовој карти из првих година аустријске владавине у северној Србији (1718—1739) и Текелиној (1810), што је преузето из Шимекове карте (1788).⁸²

Изнад Косјерића, данас, постоји планина, али која се зове *Црнокоса*, не и *Црна гора*. Стојановић претпоставља, као и Лапчевић, да се она некада звала *Црна гора* и да је на њу мислио често помињани Мардарије кад је записао да се његов манастир налазио „в поткрилију *Чрније Гори*”.⁸³

Све друго противно је претпоставци да је у подножју ове планине (*Црнокосе*, данас), на домак Косјерића, постојао манастир Мркшине цркве. Пре свега, реч је о археолошким истраживањима Милоја Васића и сарадника Народног музеја у Ужицу. Она обеснажују или, блаже речено, доводе у питање такву претпоставку, или је, на крају крајева, не потврђују.⁸⁴ Најзад, локалитет *Црна Гора* показује се, кад је реч о положају српских манастира, општим местом. За манастир Ћелије, који се налази на левој обали реке Гра(д)ца (притока Колубаре), јужно од Ваљева, у запису, из 1781, Хаци Рувим, како је то утврдио Боривоје Маринковић, каже се да се налази „по(т)крили(ј)е *Цернија Гори*”.⁸⁵

Још остаје да се види који се докази о постојању Мркшине цркве у Памбуковици, тамнавском селу недалеко од Ваљева, чине могућном или не? Најпре, требало би се подсетити на „путешествија по Србији” ученог Јоакима Вујића, „оца српског театра”. Он прича како је, 1826, дошао у село „Паунбуковицу”, а после приспео и „к Мркшиној цркви”, за коју једино каже, што у овом случају није нимало неважно, да „лежи измежду шумни

⁸⁰ Д. Лапчевић, *Где је Мркшина црква?*, Мисао, књ. 8, Београд 1922, 74—75.

⁸¹ А. Лома, *Загорје Стефана Белмужевића*, Зборник Историјског музеја Србије, књ. 23, Београд 1986, 19.

⁸² Ј. Радонић, *Путовање Евлије Челебије по српским и хрватским земљама*, Годишњица НЧ, књ. XXX, Београд 1911, 288.

⁸³ Љ. Стојановић, *нав. дело*, 452.

⁸⁴ М. Васић, *нав. дело*: М. Маринковић, писмо аутору.

⁸⁵ Б. Маринковић, *Хаци Рувим, пре целине, пре смисла*, књ. I, Ваљево 1989, 53—59.

планина” и то „на потоку Мршинцу” и да јој је храм посвећен Вазнесењу. Али, ево дословно, тог кратког Вујићевог записа. „А сутрадан, то јест 25. октом., кренем се с момком из манастира [Докмир], дођем у село *Паунбуковицу*, а после к *мршиначкој цркви* приспем. Ова црква лежи између шумни планина, на потоку *Мршинцу*. Храм цркве зове се Вознесеније Господње.”⁸⁶

На ове податке из Вујићевог путописа, објављеног први пут 1828. године, позваће се Шафарик и на њима засновати уверење да је Мршина црква из XVI века, у којој је постојала и радила стара српска манастирска штампарија, истоветна с данашњом црквом села Памбуковице.⁸⁷ Учинио је то вероватно зато што су обе, и Мркшина и ова Памбуковачка, биле посвећене истом патрону; сличног су и имена — Мркшина, односно Мршиначка. У народу постоји предање, традиција, да је Памбуковачка црква, у прошлости, била манастир који се називао Мршинац или Меришинац,⁸⁸ па и Меркшинац.⁸⁹ У суседном селу Дружетићу на споменику извесном Николи Бошковићу записано је: „И престависја љета 1832 месеца декембра 8 и положен бист у гробницу код манастира Меркшинца...”⁹⁰ Поуздано се зна да је манастир обновљен 1792. и чак до 1839. црква у Памбуковици назива се манастир Мершинац.⁹¹

Данашња црква у Памбуковици обновљена је 1871,⁹² али у њеној архитектури нема ничег старог и велико је питање да ли је у основи сачувала првобитни облик. „Сада је то једноставна, подужа грађевина са пет узаних травеја, са звоником на западној страни, а са развијеном, споља петостраном, изнутра полукружном апсидом.”⁹³ Требало би напоменути да се недалеко од ове, данас парохijske, цркве, на локалитету Закопине (имање Н. Капетановића), према предању, налазила стара црквица.⁹⁴

Шафариковом тумачењу записа Вујића, из 1826, од домаћих истраживача, придружио се, изричито, Свет. Ст. Душанић у расправи *400-годишњица прве штампане књиге у Београду*. „Без резерве”, одрешит је он, „сме се претпоставити да су та два локалитета [Мардаријева Мркшина црква и она коју је посетио Вујић] у истини једно те исто место.”⁹⁵

Непостојање локалитета Црне горе у близини цркве у Памбуковици, негдашњег манастира, умногоме смета њеној идентификацији с Мркшином црквом, и њеној убикацији. Писац књиге *Два села у Тамнави* Миодраг Јоцић скреће пажњу на то да ту „сметњу” треба узети условно, „с обзиром да је читава околина данашње цркве обрасла црногорицом”, и да

⁸⁶ Ј. Вујић, *нав. дело*.

⁸⁷ Ђ. Сп. Радојичић, *Карактер и главни моменти из прошлости српских штампарија*, *нав. дело*.

⁸⁸ М. Ћоровић-Љубинковић и Р. Љубинковић, *нав. дело*.

⁸⁹ Писмо Радована Балинца, свештеника из Памбуковице, од 16. фебруара 1971. аутору.

⁹⁰ З. Ранковић, *Штампарија у Памбуковици?*, Напред, бр. 1820 (9. децембар), Ваљево 1983, 6; М. Јоцић, *Два села у Тамнави*, Ваљево 1984, 44.

⁹¹ М. Ћоровић-Љубинковић и Р. Љубинковић, *нав. дело*, 138.

⁹² М. Јовановић, *Православна српска црква у краљевини Србији*, Београд 1895, 72.

⁹³ М. Ћоровић-Љубинковић и Р. Љубинковић, *нав. дело*.

⁹⁴ *Исто*, 137.

⁹⁵ С. Ст. Душанић, *нав. дело*, 181.

„није далеко од истине претпоставка да је локалитет Црна Гора повезан управо с црногорицом...”⁹⁶ Вујић помиње „шумне планине”.

Шта, коначно, кажу, можда најмеродавнији, турски извори. Дефтер Смедеревског санџака, или још одређеније *Тари дефтера*, бр. 316, који је писан 1560. године,⁹⁷ којим се користила, претпостављамо, Олга Зиројевић,⁹⁸ иду у прилог мишљења да се Мркшина црква налазила у Памбуковици. Ако се, дакле, пође од тога да је овај истраживач добро прочитао име манастира Вукшине (или Мркшине) цркве, што није увек лак и једноставан задатак, и ако се прихвати да је она, Олга Зиројевић, у праву што мисли да је овај манастир, истина под патроном Ваведење, код села Доње Буковице, односно Памбуковице, онда се он може поистоветити с Мркшином црквом.⁹⁹

У студији *Загорје Стефана Белмужевића* (1986), класични филолог, и топонимист, Александар Лома, уз једно „као”, сматра да је питање убикације Мркшине цркве коначно решено; баш тако — коначно. Зашто? „Дуготрајна дискусија око убикације Мркшине цркве (уп. за то Мирјана Ђоровић-Љубинковић и Р. Љубинковић у *Археолошки споменици и налазишта I*, 137), као да је читањем турских пописа коначно решена у корист Памбуковице у ваљевској Тамнави: в. О. Зиројевић, *Цркве и манастири на подручју Пећке патријаршије до 1683. године...*”¹⁰⁰

Да ли је, уистину, овим Ломиним исказом, решена, коначно, та велика загонетка убикације манастира Мркшине цркве? — питање је које, за нас, остаје још отворено. У науци, ионако, ничија није последња.

Ljubisav Andrić

ABOUT PRINTING PRESS IN THE MRKŠA'S CHURCH

Summary

In the 16th century the monk Mardarije „after great toil and effort”, printed two books on the printing press at Mrkša's church. These books where „Četvoroevandjelje” (The Four Gospels) printed in 1562 and „Cvetni triod” (The Flower triod) in 1566 — both about Serbian Orthodox church ritual. The printing press is belived to have been the last of its kind in Serbia.

Mrkša's church, which may also have been monastery, was first mentioned in 1552. Opinions as to the precise location of the church are divided. Most frequently mentioned sites include Kosjerić, a village near Užice and Pambukovica, near Valjevo. The existence of the „Crna gora” locality seems to support the theory that the church was located near Kosjerić, on the River Skrapež. The Crna gora locality comes up constantly in texts dealing with theories about the location of Serbian Monasteries, particularly in Hadži Ruvimov's notes of 1781.

⁹⁶ М. Јоцић, *нав. дело*, 44.

⁹⁷ Б. Ђурђев, *нав. дело*, 95, 105.

⁹⁸ О. Зиројевић, *Цркве и манастири на подручју Пећке патријаршије до 1683. године*, Београд 1984, 9.

⁹⁹ *Исто*.

¹⁰⁰ А. Лома, *нав. дело*.

Recent studies of official administrative documents from the Ottoman period – to be exact of the 1560 „Tari Defter” documents – show that Mrkša’s church (or Vukša’s monastery) was located in Donja Bukovica not far from Valjevo. Research has shown that Donja Bukovica is simply another name for Paun, or Paunbukovici, that is Pambukovici.

Whatever the case, scholars and historians have still not had the last word as regards the site of Mrkša's church. The exact location of the church and its ancient printing press are still a matter of controversy.

ИСКАЗИ ПЕСНИКА ИВАНА ЧЕСМИЧКОГ О ПЕСНИЧКОМ СТВАРАЛАШТВУ

Бојана Шијачки-Маневић

У својим песмама и епиграмима забележио нам је Иван Чесмички (Janus Pannonius)* многа размишљања о природи песничког дела уопште и о својим песничким наклоностима посебно. Као и Хорације, који је своје књижевне погледе најисцрпније изложио у хексаметарској епистоли *Ad Pisones* (или *De arte poetica*), и наш новолатински песник Чесмички најпотпуније одређује и образлаже своје књижевне идеале у XIX елегији, коју упућује пријатељу, песнику Галеоту из Нарнија.

*

Слично Хорацију и Чесмички се залаже за чување, али и занављање значења, вредности и снаге сваке речи. То ће се, сматрају оба песника, постићи уколико се свака реч буде нашла на правом месту а у спретној спрези:

In verbis etiam tenuis cautusque serendis
Dixeris egregie notum si callida verbum
Reddiderit iunctura novum...

(Hor. *De arte*, p. 46—48)

Singula tu proprias servare vocabula vires
Cogis, et in sedes dirigis apta suas.

(Jan. *El.* XIX, p. 116)¹

* Песник, хуманиста Иван Чесмички (Janus Pannonius, 1434—1472), писац је бројних елегија и епиграма на латинском језику. Рођен у Славонији, школован у Ферари, код познатог италијанског хуманисте Гварина, велики део свог живота проводи на двору угарског краља Матије Корвина. Своје прве песничке успехе стиче још за време школовања у Италији, углавном својим епиграмима еротске садржине, писаним по угледу на римског песника Марцијала. У каснијем, зрелијем периоду живота окреће се углавном елегији која носи печат Овидијевог песничког стваралаштва. О великој ерудицији овог хуманисте говоре његови бројни латински преводи грчких аутора (Хомер, Демостен, Плутарх) као и његова интересовања за философска питања и теоријске проблеме књижевног стваралаштва. Од наших издања дела Ивана Чесмичког најзначајнији је избор елегија и епиграма под насловом *Пјесме и епиграми* (изд. ЈАЗУ, 1951, латински текст са српскохрватским преводом).

¹ Наводи песама Ивана Чесмичког и пагинација дати су према издању: Иван Чесмички (Janus Pannonius), *Пјесме и епиграми*, ЈАЗУ, Загреб, 1951.

Дужност је песника, сматра даље Иван Чесмички, да стави у спрегу, да повеже изабране речи и да тако изрази значења и осећања која још нису изразили стари песници:

Nec nisi delectos, curas adnectere sensus
Et quos antiqui non posuere patres.

(El. XIX, p. 116)

Уз начело занављања речи код Чесмичког се јавља и хеленистичка концепција „мимезе”, тј. *imitatio* као *aemulatio*, као такмичарско усвајање наслеђа из дела великих претходника. Такво схватање појма *imitatio* стоји једним делом и у основи разних употреба тог термина у Хорацијевим поетолошким разматрањима.

Песник мора да памти канонска дела прозних писаца и песника. Мора да буде „учен”, да памти имена језера и мочвара, река и мора, планина, народа и крајева:

Cum multa historici, cum scribant multa poetae
Illa tamen memori, pectore cuncta tenes.
Nosti stagna, lacus, nosti aequora, flumina, montes
Quo populi iacent, illo vel illo loco.

(El. XIX, p. 116)

Наш новолатински песник дели са Хорацијем и рационалистички приступ. Песник, сматра Иван Чесмички, не би требало да говори ништа што се не би могло разумно образложити, већ треба, у томе погледу, да поступи онако како су то чинили Хомер и Вергилије, које у свему узима као узор песничке вредности и вештине:

Nil, cuius nequeas rationem reddere profers,
Hoc et Maeonides fecit, et ipse Maro.

(El. XIX, p. 116)

То као да је она истинитост за коју се залаже и Петрарка да буде темељ песништву. Поезија, сматра Петрарка, треба да буде заснована на истини. Али, наравно, није у питању опредељеност за натурализам, или чак и само за реализам. Истина песничког дела не сме да буде видљива за сваког. По Петрарки, она мора да буде скривена иза „лаког и шареног облака” и застрвена „велом пријатне фикције”.² Те велове и украсе намењује Петрарка неотесаној гомили, а за истину и праву срж ствари сматра да ће бити приступачна само онима који су образовани и племенита духа, па су и способни да у њу проникну. Иако се залаже за истинитост на сличан начин као и италијански хуманиста, песник Иван Чесмички не дели с Петрарком и ове његове делом елитистичке ставове. Ови се темеље

² Уп. Мирослав Пантић, *Поетика хуманизма и ренесансе*, Београд, 1963.

на алегоријској теорији поезије, коју је развила нарочито познија античка поетика а свесрдно прихватио средњи век.

Спој идеала „корисног” и „угодног” који истиче Хорацијева поетика — *delectare et prodesse* (*Ep.* II, 3, 334), пронашавши срећно решење у сукобу стоичарских и перипатетичких гледања на поезију, јавља се и код песника Ивана Чесмичког.

Utile scis dulci brevitati iungere lucem
Seu sequeris summum, seu mediocre genus.

(*El.* XIX, p. 116)

Видимо да овом Хорацијевом идеалу, споју „корисног” и „угодног”, Чесмички налази корелат у области стила. *Краткоћу* и *јасноћу* (*brevitas, lux*), као појмове везане са песничком употребом језика (*Latinitas*), овде сагледава у њиховој примени у високом и средњем стилу.

О краткоћи, сажетости и јасноћи, као и тешкоћама да се оне достигну, говори и Хорације у својој *Ars poetica*:

Denique sit quod vis simplex dumtaxat et unum (23);
Quicquid praecipies esto brevis (335);
Brevis esse laboro, obscurus fio (25);

За јасноћу су се залагали многи антички теоретичари уметничке речи, и то пре свега ретори, као на пр. Аристотел (*Rhet.* III, 1404 b) и Квинтилијан (*Inst. or.* I, 5, 1; VIII, 2, 1, и 22). Краткоћу односно сажетост препоручују Цицерон (*De or.*, 326; *Brutus*, 50) и Квинтилијан (*Inst. or.* IV, 2, 32) као и Херенијева реторика (I, 15), приручник веома омиљен у средњем веку.

Ових идеала, споја корисног и угодног, као и концизног и јасног израза, треба се држати, сматра песник Чесмички, како при употреби „високог” тако и „средњег” стила, док трећи, „ниски” стил не помиње. Говорећи о своме учитељу Гварину, Чесмички га помиње као znalца „*gemini eloquii*” (*Jan.*, *El.* XXX, p. 158). „Ниски” стил као да није био на цени у поетици хуманистичких и ренесансних песника. Његова једноставност и неподложност метафоричном изразу као да нису били блиски управо укусу овога доба. Наравно, ни у античкој теорији одсуство метафоре није могло бити препорука за рад у поезији.³

Надаље, Чесмички се залаже за брижљив, критички приступ сопственом делу. Тражи од песника да пажљиво глача сваки стих, или, како он сам сликовито каже, да стихове „лиже” као што мечка лиже своје мечиће:

Et velut ursae suos, narratur lingere partus
Consimili versus, sedulitate polis.

(*El.* XIX, p. 116)

³ Неподесност „ниског стила” за метафорични начин казивања наглашавао је Цицерон, *Or.* XXIV.

Тек тада ће стихови „тећи”, складно звучати, ма колико их пута читали. Поседоваће скривени шарм:

Ergo fluunt, apteque sonant, quotiesque leguntur
Nescio quid tecti nectaris intus habent.

(*El XIX*, p. 116)

Више пута у своме песничком делу Иван Чесмички наводи као своје главне песничке узор Хомера и Вергилија. Они су за њега пример сваке добре поезије и уопште сваке мудрости. Ипак, он цени и оригиналност у стваралаштву. Видели смо, у склопу речи он тражи *delectos sensus quos antiqui patres non posuere* (cf. p. 116). Поред овакве оригиналности у језичком стваралаштву цени и оригиналност у подражавању, неку врсту зналачког и стваралачког „подкрадања”. И ту му је идеал Вергилије. У епиграму *In furem Vergilianum* (p. 192) каже:

Excusas sic te, cum quid furare Maroni
Surripuit Chio, quod Maro multa seni.
Excusatus eris, quin et laudabere vates:
Si modo surripias, ut Maro surripuit.

У следећем епиграму упућеном истом крадљивцу додаје:

At male cum Vati simul huic furaris et illi
Quid nisi iure malam, stulte, merere crucem.

(*Ep. In eundem*, p. 192)

Ипак, Чесмички се сасвим оштро обара на „крадљивца” који преузима изразе и стихове из његових песама (*In furem suorum carminum*, p. 192), који му „краде” и речи и стих и теме (*loci, verba, materia*). Ту Чесмички износи осуду неуметничког подражавања; дакле оног које није и *aemulatio*:

Non imitari hoc est, laus id, non culpa fuisset
Hoc est pro scriptis edere nostra tuis.

Тако Чесмички са једне стране истиче потребу угледања на канонске писце а с друге стране наглашава и оно што је субјективно и оригинално у уметничком стваралаштву. „Поткрадање” узора мора да буде *aemulatio*; дакле, преузимање и подражавање праћено сопственим стваралачким напором и подупрто изворном снагом талента. У сваком случају позитиван је став и уверење Чесмичкога да и ново време мора да има своје песничке задатке и циљеве.

*

У старој неодлучности при процени вредности природне надарености (*natura*) и научене вештине (*ars*) Иван Чесмички заузима став и даје своје мишљење у епиграму *Da arte*:⁴

⁴ Cf. *Jani Pannonii Opera*, ed. Teleky Samuel, Traiecti ad Rhenum, 1784 (*Ep. I, CLXIX*).

Ars iuvit nervos; tunc perfectissima rebus
summa venit, cum vis nittitur ingenio.

Ступа Иван Чесмички овде у дуг ред теоретичара поетског стваралаштва. Следи мишљење Аристотела (*Rhet.* III, 1410 b) и Хорација (*Ep.* II, 3, 408–411), који су подједнак значај и вредност давали природној надарености и наученој вештини. Цицерон и Квинтилијан више цене природан таленат, не запостављајући ипак ни научено знање (*doctrina*) и сматрајући да тек спој природне надарености и научених знања води уметничком савршенству.⁵

Као и Хорације (*Ep.* II, 3, 445–450) тако и Иван тражи од песника, поменули смо то, критичан став и брижан однос према властитом делу. Почесто увиђа и своје недостатке:

Plurima sunt nobis, summam poscentia limam
Sunt quae dimidia parte parata manent.

(*El.* X, p. 78)

Колико цени форму, толико исто цени Иван и садржину песме. У епиграму *Veronae* (p. 240) подсећа на славу Енијева дела које није красила углађеност стихова већ садржина:

Romulidis placuit, quamvis rudis Ennius esset
Scipiadae magni dum fera bella canit.

Хорацијев и Цицеронов либерализам у лексичким питањима, који се огледао у прихватању како нових тако и старих, већ заборављених речи, начелно прихвата и Чесмички. Ипак, као да ту праксу помало и осуђује. У епиграму *In Paulum* (p. 280) каже:

Ambo figuris utimur, parum bellis.
Facio archaismos, Paule, ego, et metaplasmos:
Tu barbarismos, et facis solaecismos.

Као и Хорације, у својој *Ars poetica*, тако и песник Иван Чесмички, у својој елегији XIX, разматра и личност песника. У овоме његови ставови показују занимљиву двојност. Заправо, он заступа, некакво не сасвим сугласно преплитање једног готово подвижничког идеала и помало епикурског, па стога и хорацијевског уважавања приватне, личне сфере. По Чесмичком песник треба, с једне стране, сав да се посвети својој уметности и своме таленту. Чак му је и љубав у томе сметња, па је према томе излишна и достојна презрења:

Sed tamen humanas, per saepe retardat et arcet
A studio mentes, desidiosus amor.

(*El.* XXI, p. 128)

⁵ Cic. *Pro Archia poeta*, VII, 15; Quint. *Inst. or.* II, 19, 1–3.

На другој страни, а попут Хорација, и песник Иван Чесмички надасвецени свој мир и своја „secreta” — своју интимност, коју, како каже, једино не би био спреман да изгуби:

Quid tibi meorum vis poeta impertiam?
Secreta praeter, quodlibet.

(ep. *Ad regem*, p. 286)

Дели Чесмички и Хорацијево мишљење да тематика треба да одговара песничким снагама (cf. *Ep.* III, 38). Сам Хорације, знамо, увиђао је да му песничке снаге нису подесне за рад на епу:

Phoebus volentem me loqui
victas et urbes increpuit lyra
ne parva Tyrrhenum per aequor
vela darem.

(*Carm.* IV, 15)

У оваквим размишљањима Чесмички прибегава традиционалној, поетолошким значењима засићеној метафорици. Сетимо се да нам Овидије такође говори како се и сам упуштао у песничке подухвате веће него што је састављање елегија:

Ne tamen omne meum credes opus esse remissum
Saepe dedi nostrae grandia vela rati
Sex ego Fastorum scripsi totidemque libellos.

(*Tr.* II, 548)

Метафором *grandia vela* Овидије обнавља Хорацијеву метафору *vela dare per Tyrrhenum aequor*, којом се указује на бављење поезијом већег и амбициознијег, епског замаха. Остајао је Овидије у кругу исте метафорице и кад је говорио о своме неуспеху да се бави херојским епом:

Non ideo debet pelago se credere, siqua
Audet in exiguo ludere cumba lacu.

(*Tr.* II, 329)

Такав критички однос према себи и процени својих песничких снага преузима и Иван Чесмички. Користећи наутичку метафорику својих античких претходника Иван за себе казује да није дорастао највишем песничком задатку — писању епа:

Nos toga delectat, Martem coluere priores
Et bello magnum, promeruere decus.

— — — — —
Et desunt vires numeris, nec credere se se
Audet tam vasto, nostra carina salo.

(*El.* XXI, p. 132)

Говорећи у сликама о својој личној неспособности за писање епа, Чесмички на тај посао наговара пријатеља Строција. Прибегава при томе другој метафорици и пореди песништво са тркалиштем и коњским такмичењима:

Quippe ego non possum, tantis me accingere rebus
Cum meus in primo, pulvere sudet equus.
Tu potes hoc longo melius, decurrere campo,
Nam tuus e stadio saepe recurrit equus.

(*El.* XXI, p. 132)

Сличну метафорику спортских такмичења користи и Хорације, саветујући онима који нису вични књижевном стваралаштву да се одрекну узалудних напора:

Ludere qui nescit, campestribus abstinet armis
Indoctusque pilae discive trochive quiescit,
Ne spissae risum tollant impune coronae.

(*De arte*, p. 379)

*

Новолатински песник Иван Чесмички није без осећања па и самосвесног уважавања за вредности новог песничког стваралаштва и властитог раздобља. Огледа се то не само у његовом односу према новолатинским стиховима. Цени он и рад песника који прелазе у *sermo vulgaris*, који се служе народним уместо ученог латинског језика.

Повремено се Чесмички јада и жали се на снобизам времена у коме живи. У епиграму *In superflua quaerentem* (p. 194) напада досадног и нападног човека који стално запиткује ко је већи писац Цицерон или Вергилије а засигурно му дела ни једног ни другог нису позната.

Као и Хорације, који се у *Писмима* (II, 1, 76–78; 90–92) жали на често претерано вредновање старих писаца, чак и кад то не заслужују, или као Марцијал, коме је такође блиска слична тема (cf. V, 10 и VIII, 69), и песник Иван диже глас, нарочито против литерарног снобизма који праву поетску вредност налази само у старим делима:

Carminibus nostris nocet illud, Paule, notavi
Quod non sint Latiis edita consulibus.
Quidvis cana facit multo preciosius aetas
Rebus et a longo tempore surgit honos.
At tu, si quando me legeris, esse putato
Prisca, videbuntur sic meliora tibi.

(ep. *Ad Paulum*, p. 230)

Понекад, јако повређен, песник отворено тврди да су многи песнички производи садашњег тренутка исто толико вредни као и дела класичне

књижевности.⁶ Ипак, Чесмичком итекако годи када га неко упореди са старим песницима. У епиграму *De se ad Odum* (p. 256) каже:

Laudas me nimium, priscis et vatibus aequas
Mentiri novi, me tamen, Ode, iuvat.

Скоро обавезно, кад хоће неког песника да похвали, он га пореди са „старима”. Они су крајње мерило и узор, али су им савремени, нови песници гдекад надмоћни а неретко равни:

Quantum non ulli vates habere vetusti
Tantum dicendi, tu Tite, robur habes.

(*El. XX*, p. 136)

Слично каже и у епиграму *Ad Perottum* (p. 260):

.....doctissimus ille novorum
Dicitur, et priscis non minor esse viris.

Као и сви хуманисти његова доба и песник Иван је надасве желео славу. Чак отворено каже да је слава једини и највиши циљ свих песничких стваралачких напора:

Scribendi ratio cum sit vel sola poetis
Gloria vel certe maxima.....

(ep. *Ad Julium*, p. 232)

Видели смо већ да Чесмички одобрава имитацију, али уз обавезну дозу личног и креативног. Исто је тако помирљив и у погледу језика. Не цени само латински језик већ и говорни, народни, наравно само уколико су песме добре:

Non ego te idcirco vatem, Marcelle, negarim
Vulgares numeros quod tua Musa canit.
Quid refert qua quis scribit bona carmina lingua?
Laudamus mutam, si bene cantet, avem.

(ep. *Ad Marcellum*, p. 248)

Иван упућује свој напад само неталентованима који кују „оловне” стихове (cf, ep. *In Gryllum*, p. 200). За такве, сматра, најбоље је кад ћуте (cf. ep. *De Gryllo*, p. 204).

*

Хорацијево стваралаштво утицало је у великој мери а у целини на дело песника Ивана Чесмичког. Исто вреди и за Хорацијеве погледе на

⁶ *De amatore librorum veterum*, p. 230, 5—12.

књижевно стваралаштво. У томе, наравно, овај се песник једва и разликује од својих савременика. Цела Иванова елегија XIX могла би се схватити као нека песникова *ars poetica*. Стихови у којима износи „своје” књижевне погледе указују на широку ерудицију и интересовања овог хуманистичког песника за теоријска питања књижевног стваралаштва. Гдекад еклектички а увек на предању засновани ставови које Чесмички износи откривају песника — поетолога највише тамо где он сам, према Хорацијевом савету, настоји да кроз нови спој — *calida iunctura* — оживи и занови традиционалну формулацију. Самосвест човека од књига који ствара у једном новом а новим сазнањима богатом времену проговара чујно тамо где он не показује спремност да новолатинско песништво до краја подреди мерилу што га намећу антички узор и тамо где не поставља непремостиву границу између стваралаштва на новолатинском и на народном језику.

Bojana Šijački-Maneвић

THE POET IVAN ČESMIČKI ON POETIC CREATIVITY

Summary

In accordance with Horace's poetic views and practices, Ivan Česmički (Janus Panonius) accepts the hellenistic conception of *mimesis*, believing, at the same time, the *imitatio* of the „old poets” (Latin poets of the classical period) to be a kind of *aemulatio*.

Quite a few of Česmički's elegies and epigrams are directly influenced by Horace's views on poetic creation. Elegy XIX in particular can be seen as a kind of *ars poetica*. It is in this elegy that the poet brings forth a kind of treatise dealing with some theoretical aspects of poetic creation.

Relying on the traditional models, Ivan Česmički attempts, in an aclectical manner, by the help of *callida iunctura*, to revive the traditional view of poetic creation.

However, being an independent and selfconscious artist, Česmički is not too willing to make a strict division between Neo-Latin poetry and that written in the vernacular.

КАДА ЈЕ ЗМАЈ ИЗАБРАН ЗА ПОЧАСНОГ ЧЛАНА КИШФАЛУДИЈЕВА ДРУШТВА?

Иштван Пот

Академик Младен Лесковац, један од најеминентнијих истраживача српске литературе прошлога века, који је у својим књигама и у огромном броју студија у новом виду веродостојно осветлио многе појаве и достигнућа српске књижевности, објавио је 1989. г. у издању Матице српске *Змајев бечки дневник*. Ова књига — која лик великог песника и хуманог лекара приказује у догађајима свакодневног живота — има своју одређену, несвакидашњу научну вредност, особито зато јер је употпуњена вредним краћим прилозима о животу и деловању Јована Јовановића Змаја.

Један од ових радова носи наслов *Змај 1889. године преводи Мадача* (стр. 332—335) у којем су из *Стармалог* прештампани позиви на претплату *Човекове трагедије* и вест о томе да је књига у децембру 1889. г. дата у штампу.

Тим огласима професор Лесковац је додао следећу белешку: „Лако је могуће да се Змај решио да преведе Мадача због тога што је у пролеће 1889. изабран за члана угледног мађарског књижевног Кишфалудијевог друштва. У својој Јавној захвалности објављеној у *Стармалом* (бр. 14. од 20. маја 1889) Змај каже: „Не могу пропустити да овом приликом не помем како много жалим што ми поремећено здравље не допусти да 17(29) маја у Будимпешту дођем“ (када је требало да прими диплому о избору за члана Кишфалудијева друштва).”

Овде се уваженом научнику поткрала мала омашка на коју бих хтео обратити пажњу да се неспоразум око тог превода, по могућности, не би понављао у будућим студијама и написима о Змају.

Српски песник је, наравно, изабран за почасног члана споменутог мађарског књижевног друштва, но много раније него што то читамо у горњој белешци.

Прво неколико речи о самом литерарном удружењу. После смрти Károlya Kisfaludyja (1788—1830), познатог песника и писца, удружили су се десет књижевника — међу њима позната имена, као Vörösmarty, Bajza и Toldy, који су у мањој или већој мери имали и везе са српском народном поезијом — ради издавања књижевних дела преминулог писца. Будући да је после остварења овог првобитног циља преостала још извесна свота, која се даљим прилозима још и повећала, основано је 1836. г. удружење за помагање развоја мађарске књижевности које је названо *Кишфалудијево*

друштво (Kisfaludy Társaság). Овај скуп књижевника био је деценијама најугледније књижевно удружење у Угарској. Оно има велике заслуге за развитак мађарског књижевног живота. Његове месечне приредбе са приказивањем нових књижевних дела или са предавањима о књижевно-теоријским и естетским питањима формирали су и усавршили литерарни укус и давали подстрек за стварање нових књижевних дела. Друштво је успоставило и сарадњу са књижевним и научним организацијама других народа. Тако је нпр. успостављена сарадња, размена књига, са *Српским ученим друштвом*. Постоји податак да је мађарска установа добила 1867. г. већу пошиљку књига од београдског научног друштва.¹ Делатност угледног мађарског књижевног удружења прекинута је за време Бахова апсолутизма и дефинитивно је укинута за време стаљинистичке Ракошијеве ере 1952. г.

После пада Александра Баха *Кишфалудијево друштво* је 1862. г. поново могло почети с радом. Његови нови статутути одобрени су 1866. г. по којима су поред редовних чланова, мађарских песника и писаца, могли бити изабрани и почасни чланови, странци „који се не занимају непосредно мађарским естетским проблемима и мађарском културом, но који су својим приказима или преводима мађарских дела повећали славу мађарске лепе књижевности у другим литературама”.² Први почасни чланови изабрани су 1867. г.

Мађарска штампа је с пажњом пратила делатност *Кишфалудијева друштва*, нарочито избор почасних чланова, јер таквих раније опште није било. Угледни *Pesti Napló* (Пештански дневник) је још пре изборне седнице нагласио да се почасни чланови не траже само у далеким државама, него и у самој земљи, у кругу синова домовине који су мађарску лепу књижевност приказали на језицима домаћих народа, народности, или који су неко вредније мађарско књижевно дело преводили, а такве књижевнике ћемо наћи првенствено међу Србима, Румунима, Словацима и Немцима. Престонички лист је на првом месту предложио Јована Јовановића Змаја и Антонија Хацића осим још неких српских преводилаца мађарске литературе.³ На изборном заседању 23. јануара 1867. г. једногласно је изабран Антоније Хацић и с једним протугласом Змај.⁴

Човекову трагедију од Мадача у своме преводу објавио је Змај много касније, 1890. г. у Новом Саду са следећом посветом:

„Узоритоме Кишфалудијевом друштву у спомен своје захвалности на свечану седницу истога друштва држану 17. (29.) маја 1889. приказује књигу ову преводилац”.⁵

Споменута свечана седница имала је само једну тачку на свом дневном реду: прославу четрдесетогодишњице песничког рада свога угледног

¹ *Pesti Napló*, 1867, бр. 92, од 20. априла.

² *A Kisfaludy Társaság Évtárlapja*, 1869, стр. 45.

³ *Pesti Napló*, 1867, бр. 9, од 11. јануара.

⁴ *A Hon*, 1867, бр. 21, од 25. јануара.

⁵ Постоји податак о томе да је Змај касније, 1896. био на представи мађарске драме у Будиму. В. Младен Лесковац: *Змајев бечки дневник*, 194. стр.

почасног члана Јована Јовановића Змаја. Свечаност је одржана пред одабраном српском и мађарском публиком, но сам слављеник није био присутан јер је био болестан. Антоније Хацић, други Србин, почасни члан мађарског књижевног друштва, у полетном говору је импресивно приказао животни пут и песничку делатност популарног еминентног српског песника.

Из захвалности за ову несвакидашњу почаст, када је мађарско литеарно удружење свечано обележило песнички јубилеј његов, Змај је објавио свој превод класичног дела мађарске књижевности. Подсетимо се, све се то догодило у времену нездравих политичких прилика, када је однос Срба у Угарској и будимпештанске владе био веома затегнут. Ипак се мађарско књижевно друштво решило да прослави годишњицу оног свог почасног члана који је у тако духовитим, подругљивим, жестоким стиховима нападао званичну мађарску политику и поименце министра председника Калмана Тису.⁶

(Подробније о самој прослави и о преписци у вези с њом в. мој прилог који је објављен у *Зборнику Матице српске за књижевност и језик*, бр. XV, 1967, 126–134.)

Милош Глишић је на четири стране у два ступа. Глишић је 1871. године у „Враголану“ објављивао сатиричне прилоге под псеудонимом Мехедетај Корчин Ухеључки (што је досад било познато).

Подаци из Глишићевог писма Љуби Ковачевићу помогли су ми да откријем Глишићеве радове који до сада нису били познати. Глишић у поменутом писму каже: „...Где је потписано: Мехедетај Корчин Ухеључки то сам ја. Доцније има потпис ОН на Неотесаним писмима (подвукао М. Ђ. Г.) и то сам опет ја“ (подвукао Д. З.).¹ Примерке „Враголана“ из 1872. године пронашао сам у Крагујевцу (Народна библиотека „Вук Караџић“, 1128/II) и утврдио да је Глишић у овом листу објавио четири Неотесана писма², затим сатиричне прилоге: *Манифест* (у поднаслову „Ми, по милости божијој и по вољи својој а у договору са самим собом, Мехедетај Корчин Ухеључки или другим речима ОН“) и *Модерна визита у модерном лансиону* („Или грубијански рабош“). Сви наведени прилози објављени су под псеудонимом ОН, а у „Враголану“ је још један чинах који је потписан познатим почетним словом Глишићевог презимена (У чему се ништа не разумје – ту је најпајетније сасвим ћутати). Заокружен плаштом алегоричности, уз препознатљиве алузije, стварни уредник „Враголана“ критикује у поменутих причама мане и недостатке друштва и појединаца (др Властана Ђорђевића, на пример), ролски дух народа, доудиниство, полтронство...

Овде објављујемо ове Глишићеве сатиричне прилоге који су објављени под псеудонимом ОН. Текстови су онакви какви су објављени у „Враголану“.

Д. З.

⁶ В. Политичке песме Јована Јовановића Змаја. Приредили Васа Стајић и Младен Лесковац. Нови Сад 1945. — Ј. Ј. Змај: Политичке и сатиричне песме. I—II. Приредио Живан Милисавић. Матица српска 1969. — Моје мале прилоге: О неким политичко-сатиричним песмама Јована Јовановића Змаја. (Зборник Матице српске за књижевност и језик бр. XXXIV/1, 1986. 127–132); *Jovan Jovanović Zmaj szatirikus verseinek egyik célpontja: Tisza Kálmán.* (Létünk. Ujvidék, XIX/2, 1989, 222–235).

НЕПОЗНАТИ САТИРИЧНИ НАПИСИ МИЛОВАНА Ђ. ГЛИШИЋА

Драгољуб Зорић

Проучавајући живот и књижевно дело Милована Глишића нашао сам да се Глишић у „Враголану” потписивао и шифром ОН. Захваљујући томе открио сам у „Враголану” још неколико прилога потписаних том шифром, који несумњиво припадају Глишићевом перу.

Први број „Враголана” изашао је 4. јула 1871. године. Уредништво се налазило у кући Ј. Никетића, „у скокаку од зданија Калимегдану водећем број 19”. Иако се као одговорни уредник и издавалац потписивао Ј. Никетић, стварни уредник је био Милован Глишић. Лист је имао стилизовано заглавље и штампан је на четири стране у два ступца. Глишић је 1871. године у „Враголану” објављивао сатиричне прилоге под псеудонимом Мехедетај Корчин Ухеључки (што је досад било познато).

Подаци из Глишићевог писма Љуби Ковачевићу помогли су ми да откријем Глишићеве радове који до сада нису били познати. Глишић у поменутом писму каже: „...Где је потписано: „Мехедетај Корчин Ухеључки” то сам ја. Доцније има потпис „ОН” на *Неотесаним писмима* (подвукао М. Ђ. Г.) и *то сам опет ја*” (подвукао Д. З.)...¹ Примерке „Враголана” из 1872. године пронашао сам у Крагујевцу (Народна библиотека „Вук Караџић”, 1128/П) и утврдио да је Глишић у овом листу објавио четири *Неотесана писма*², затим сатиричне прилоге: *Манифест* (у поднаслову „Ми, по милости божијој и по вољи својој а у договору са самим собом, Мехедетај Корчин Ухеључки или другим речима ОН”) и *Модерна визита у модерном пансиону* („Или грубијански рабош”). Сви наведени прилози објављени су под псеудонимом ОН, а у „Враголану” је још један чланак који је потписан познатим почетним словом Глишићевог презимена (*У чему се ништа не разуме — ту је најпааметније сасвим ћутати*). Заогрнут плаштом алегорије, уз препознатљиве алузије, стварни уредник „Враголана” критикује у поменутих причама мане и недостатке друштва и појединаца (др Владана Ђорђевића, на пример), ропски дух народа, доушништво, полтронство...

Овде објављујемо ове Глишићеве сатиричне прилоге који су објављени под псеудонимом ОН. Текстови су онакви какви су објављени у „Враголану”.

Д. З.

¹ Архив Србије, Фонд Љубе Ковачевића, 1872, 508.

² У примерцима које сам пронашао у Крагујевцу недостаје *Прво писмо*.

НЕОТЕСАНА ПИСМА

Пише их ОН свакоме

II писмо

...На пример, на пример, моји читаоци... на пример: знате ли ви шта је то Кина?... Та за име бога, то се не пије од грознице. То је тако нешто, што се не може ни у обланди узети, ни у пилулу уваљати... Јер, помислите само, колики би трбух морао човек имати па да може прогутати такову једну пилулу! Већ увиђате да би такав трбух био далеко већи него цела сума свију могућих и немогућих трбуха „пресмикающих се по всей вселенъй...” Јербо, читаоци, КИ-НА је таково нешто, што се не пије нити је пилула, или другим речима: КИНА је држава у потпуном смислу са свим кинеска, у којој је све ама све, почев од алфа до омега, кинески и коју треба најпре ПОЗНАТИ па после читаву или СА СВИМ ЗНАТИ да је одиста Кина.

... И у Кинеза се опажа култура — напредују. Ево баш нарочита доказа: Кинези кад корачају, кад се шетају, кад иду у кафане, кад иду на параде, кад иду у визите, кад марширају, кад иду у своје кинеске касине — иду НАПРЕД и то је, наравски НАПРЕДАК. Кад гледе... гледе НАПРЕД и то је НАПРЕДАК, то јест, очи су им напред где ваља, а никако остраг за вратом или на петама гди су мамузе. Кад јашу окрену се напред и држе за узду а никако натраг па да држе за реп и то је НАПРЕДАК. Кад се каквој личности клањају, клањају се НАПРЕД окренувши јој лице а никако натраг или да јој окрену леђа или друго што непристојно — и то је НАПРЕДАК. Кад пуштају трбухе пуштају их НАПРЕД, јер још нико није видео Кинеза да пушта трбух одостраг или натраг — и то је НАПРЕДАК. Кад улазе у какву салу, улазе НАПРЕД а никако натрашке — и то је опет, наравски, НАПРЕДАК. Па онда, носови су им окренути НАПРЕД, баш још нико није доказао да који Кинез има нос на врху главе или на леђима — и то је НАПРЕДАК... Па, ко сад сме рећи, поред ових необоривих истина, да Кинези не иду НАПРЕД — за напретком и културом?...

... Кинези преустројавају своје школе. Сад баш састављена је једна кинеска комисија за преустројство свију досадањих кинеских школа, која ће по својој кинеској увиђавности све школе изреда са свим у духу кинеском кинески прекројити... Да ли имају за то маказе — не знам, тек прекроји ће макар и онако „без маказа”. Као доказ ево записника те кинеске комисије за преустројство кинеских школа; мало је опширан, али шта ћу — кад су Кинези тачни у свачему па бележе све шта се ради. Дакле:

„20 тога и тога месеца те и те године” — то се већ по кинеском календару каже другачије... не можете ви то разумети — „отворена је седница кинеске комисије за преустројство кинеских школа. Чланови су похитали у комисијску салу врло рано — неки су дошли чим су устали па донели уза се ибрике и легене те се у сали умивали; неки су код куће најпре устали, умили се па дошли; неки су само устали а нису се умили па дошли; неки нису ни устали, а дошли су у салу само да би што раније били на месту. Сва су места заузета, и чланови чекају још свог председника врховног хон-мандарина. Претходно се јави да председник полази полагано од куће; чланови отпочеше полагано да се клањају и што се председник више прикучивао сали тим су се чланови све брже и живље клањали, а кад је ступио на врата — сви су се вртили као чигре... Председник, који и иначе има навику да мало жмирка, беше сад са свим зажмурио од задовољства, нестало му и чела и очију и носа — само се видео цилиндар како стоји натакнут на браду... Десет чланова мандарина пало је у ОНМАХТ (несвест) од самога клањања, а једног подебелог ониског манда-

рина по имену Тјан-карамар-Чјена секретара хоп-мандарина умало што није ударио шлог. Председник узе звонце и дуготрајним звоњењем поврати мандарине из онмахта и огласи да се седница започне. За тим у подпуној, врло јасној и темељитој беседи определи циљ и позив комисије, на име овако: „Браћо! Скупили смо се овде (одобравање) ми људи кинески научари и разборити (живо клањање). Браћо! То убеђује срца, оплеменава душу, даје нам јачег полета у колу благотворних мисли савремене делатности (бурно одобравање). Браћо! Што нас доводи у пријатно осећање самопознања (живо клањање) за увиђање наших потреба (чланови се чине, као да одиста увиђају потребе)... Браћо! То је тако да човека са осећањем чисто троне, одушеви, наслади, огорчи, узбуди и разнежи (чланови се чине, као да су одиста тронуте, одушевлени, наслађени, огорчени, узбуђени и разнежени... и то баш у једном истом моменту)... Браћо! Из искуства знамо, да је то оно, што стоји (чланови устану па стоје) као девет према један и као двадесет и пет према два... Браћо! У овој пропорцији наше самосвести... и.т.д.” Даље се није ништа чуло од бурног одобравања. Чланови ударе у клањање вичући: „Јест! Тако је! И ми то увиђамо! Тако је! То је наш задатак! Живео! Живео! Ура! Ура!” Седница се заврши — јер председник оде кући. Чланови осташе у сали једнако одобравајући. Председник седа већ и за ручак а чланови још једнако одобравају! „Тако је! Јест! Живео! Ура!” ... Председник легао и да спава а још су се чули из сале узвици: „Тако је! Јест! То је наш задатак!”...

Ко сад сме рећи, да Кинези не иду напред?... Вредно је то познати Кинезе!...

Он.

МАНИФЕСТ

Ми, по милости божијој и по вољи својој а у договору са самим собом,
Мехедетај Корчин Ухеључки или другим речима ОН

Објављујемо свима и свакоме коме се и знати и не знати надлежи и сваком оном, ком не само да не ће стајати чела за клобуком већ коме ће читав рој бумбарева зазујати и облетати дотле око главе докле овај манифест читао буде, да смо ми — имјарек — добили негде овако „наставленије” по коме би се имали у будуће тачно управљати и придржавати га се, и то овако као што следује:

1. „Ти, Мехедетају, НЕМАШ НИКАКА СВОГА УБЕЂЕЊА. То није лепо! Виш ти не увиђаш да то није лепо бити без свога убеђења. (Овде се нисам смео наћи увређен, боже сачувај, јер ми је то ауторитет говорио.) Виш, Мехедетају, ти немаш НИКАКИХ ПОЛИТИЧКИХ НАЧЕЛА, ти не припадаш ни једној партији. Наша је партија јака, сва пуна ауторитета. Хоћеш пристати уз нашу партију? Дед пристани — даћемо ти шарену лажу. Ми смо све људи који имају своја сопствена убеђења и своја политичка начела, примамо у своју партију само оне људе који такође, исто овако као и ми, ИМАЈУ СВОЈА УБЕЂЕЊА И СВОЈА ПОЛИТИЧКА НАЧЕЛА. Ходи и ти, Мехедетају, у нашу партију ти си достојан наше партије! (Нисам смео приметити да ауторитет себи противуречи, већ сам се начинио да то не примећујем и као да сматрам за срећу што сам достојан такве партије.)

2. „Ти си, Мехедетају, махина, шраф. жврк — управо тоцило.” (Овде се угризем за усне, али се ипак нисам смео наћи увређен, јер помислите — ауторитет...) „Дакле, Мехедетају, ти си управо тоцило, које може човек окренути

како му је воља. Виш, Мехедетају, то није лепо; ти НЕМАШ СТАЛНА КАРАКТЕРА, немаш свог убеђења. Тебе је, Мехедетају досад навијао „Враголан”, ти си му писао оно што ти он прстом покаже; он те је учио, он те је наговарао; он ти је казивао: то ћеш и то баш нарочито ударити, то ћеш и то курзив написати. И ти си, Мехедетају, као машина израдио тачно како ти се каже: ни словца ни више ни мање. Виш, Мехедетају, „Враголан” et compagne — то су све сами комунци, голавери, незналице, бадавације; а ми, ми смо људи од ауторитета, нисмо бадавације, нама човек да да бог зна шта цабе, ми то не ћемо узети боже сачувај, ми се размећемо као људи од ауторитета, идемо у позориште као људи од ауторитета, гледамо кроз лорњете као људи од ауторитета, носимо беле рукавице као људи од ауторитета, возимо се на каруцама као људи од ауторитета и наше каруце као пуне ауторитета прскају блатом све голавере, бадавације, незналице и осталу НИЖУ КЛАСУ, која није никакав ауторитет. Ходи ти Мехедетају, у нашу партију па се не брини... све САМО in spe па ни о чему не води бригу! Не дај се да те „Враголан” навија како му је ћеф и да те учи како он хоће. Нама ти ходи — знамо ми ценити свачије убеђење. Мрзимо ми те људе, који хоће као „Враголан”, „Радник” et comp. да начине од других људи МАХИНЕ, које ће се обртати онако како је њима ћеф. Ми то баш хоћемо да искоренимо; ми хоћемо да сваки човек има свог убеђења, да има самосталне мисли и политичка начела. Ходи ти само код нас; код нас ти нећеш бити ни шраф, ни жврк, ни тоцило, већ бенче” — (Овде умало не одгризох обе усне па чак и нос, а било би тако — већ срећа што сам у тај мах зенуо те бејаш уклонио усне мало подаље од зуба.) „које ће лајати само на онога на кога се напуцка”.

3. „Ти, Мехедетају, имаш дара за сатиру; правиш којекако вицеве по „Враголану”, вицеви ти не ваљају баш ни луле дувана, јер их пишеш по „Враголану”. „Враголан” је комунац а све што је комунско и што у комунском листу изиђе не вреди ни луле дувана — па ни твоји вицеви. Ти, Мехедетају, пишеш а НЕ РАЗУМЕШ СТВАР, бар да разумеш ма и једно наречије па хајде-де, али ни то не разумеш па пишеш, буди бог с нама, као год „Ружа”. Пристао си уз „Враголан” et comp. То није лепо пристајати и поводити се за другим... Хеј, хеј, види се да си лакомислено детенце, да немаш свог убеђења, да немаш политичких начела, да се лако дајеш наговорити. Кажи, ко те то наговара? Кажи, благо чики, па ће чика теби купити колач и свирајку — само ти кажи! Кажи слободно — нећемо ми теби ништа. Кажи, па ћемо ти дати нешто лепо и, и, и! како лепо! Та дед’ кажи — караће се бога ако не кажеш!... Остави се ти „Враголана” и комунаца — ходи ти у нашу партију; уз ауторитете ти пристани; комунце ти окупипи својом сатиром, то је за те ваљан материјал, ту ћеш се ти понети на врхунац твоје славе, ту ћеш ти побрати венце ловорове!” (Ни овде се нисам нашао увређен; можда би се нашао да је ко други али — ауторитет такав, па но.... као човек ауторитет.)

4. „Дакле, Мехедетају, ти пристајеш уз нашу партију? Хоћеш пристати?” (на ово нисам смео ништа одговорити већ „хоћу” а и шта сам могао друго одговорити кад је предамном стојао ауторитет, а тај је ауторитет као и сваки ауторитет далеко, скоро двапут већи, то јест, виши или тако рећи узвишенији нада мном, који нисам никакав ауторитет па, па... е, па лако се могло удесити да на својим леђима не однесем који знак ауторитетскога разлога и брањења начела, што мојој поводљивој, ниској и неауторитетској конструкцији не би ни мало пристајало.)

5. „Е, па дед, Мехедетају, брзо на посао — „манифестирај!” ... („Хоћу, хоћу! Сместа идем да пишем... а, чекај ти само, показашу ја њима гулаверима једним!”)

И сад ево пуштамо у читалачки и нечиталачки свет овај наш манифест, да задовољимо све ауторитете, капацитете, кашкете, који на све око себе гледе кроз лорњете, који у свом зноју једу паштете, ногама газе паркете и т.д. и т.д.

Преварила се ауторитетска партија у рачуну — нек ти је на здравље!

Е сад две три збиљске мојим читаоцима.

Моји драги читаоци и нечитаоци а који би међу тим хтели да будете читаоци, открињите мало од оног времена, што би на подне после ручка оспавали те прочитајте ову басну, коју сам назвао „манифест”. Ако је и басна опет је занимљива — ако вас не забави неће вам ништа ни нахудити.

Ако кога случајно у том послу бува пецне нек се почеше, бог му је дао нокте.

А ја вазда остајем онај исти ваш

МЕХЕДЕТАЈ КОРЧИН УХЕЉУЧКИ

или ако волите

Он

НЕОТЕСАНА ПИСМА

Пише их ОН свакоме

III писмо

Де, да говоримо којешта о мени... но, но, молим — нећемо ми сад говорити ни о какој МЕНИ МЕСЕЦА нити пак о уштапу — та бар ја нисам никад намеравао да се уштапим; знам ја да није лепо бити ни уштапљен, ни уштап, ни штап. Него хајде, да говоримо о мени, то јест — не знам како да вам се изразим — ето, ја сам ја, а ви сте ви. Ја ћу све говорити ја, ја, ја, а ви само зините па слушајте ако хоћете, а ако нећете — прст у уво па немојте ни слушати... марим ја!

Дакле, дед да почнемо ваздан!

Уобразите само — ја сам човек писмен. Свршио сам науке па сам наравно и писмен — замислите само! Но немојте баш то ни замислити — зар опет свагда човек, који сврши науке мора бити учен и писмен? Може он свршити науке и да не буде учен; а може бити писмен а да не буде ни учен нити да сврши науке... Дакле доста ће бити најпре да замислите да сам ја СВРШИО НАУКЕ а после мало можете замислити да сам само ПИСМЕН. — Ко ће сад са мном?! Куд се год окренем, могу свуд. Хоћете практикант — дајте само да напишем „сравнио,” ни сам председник... шта председник? — ни министар не уме тако потписати!... Хоћете професор — могу и то. Да предајем математику — добро, математику: два пут два — пет, три пут седам — петнаест; да предајем ботанику — с драге воље, и ботанику: ciscurbita реро (бундева), спада у врсту јежева и паукова дише на плућа што стоје испод десног колена у шнајдеровој марами од дванаест палаца, која је у додиру са потиљком те се тако јеж најежи да му само рогови испод трбуха остану виђени; да предајем минералологију — лепо и минералологију: сунђер то вам је угљено-кисели магнезијума алкал, једини се са подоксидићем кромпира у след питагореова обрасца о изналажењу троуглова; да предајем француски — хоћу и то; немачки — и то; упоредну астрологију хемико-физичких својстава за изобраажење срца и душе у моралним поукама с историјскога гледишта филолошке лабораторије — једном речи, све што год хоћете... та, за бога, како не бих кад сам свршио науке! А поред тога могу и писати. За ноћ педесет табака, за другу — педесет, за трећу — педесет.

Ето, сто педесет табака рукописа да га ни слагачи не могу прочитати а камо ли ја. Још само етнографску карту па готови одломци из какве му драго хисторије Срба и српских — југословенских — земаља у Турској и Аустрији. Па онда, дај то коме нек се награди — примим паре, постанем члан, добијем диплому... као човек који је свршио науке.

Сад замислите, да сам писмен па представите шта се ту само може урадити. Хоћеш струку судску, полицајну, финансијску, поштанску, санитарску — свуд, куд год хоћете. Ето, на пример, рецимо — ја сам у каквој врло ПОТРЕБИТОЈ струци члан. Какав му драго члан тек — члан. Вршим дужност — водим шпекулацију. А како? Ето како. Купим два коња из државне ергеле. Коњи — но, као и сваки коњи: имају ноге, репове и гриве... не ће ваљда имати и рогове. Једном речи, коњи из државне ергеле — шкарт! Имам коње. Сад још кола. Купим кола... наравно кола лепа, ваљана на три и по ровашена точка а осовине — е, за осовине, бога ми, не знам, а и откуд ја човек, који сам писмен и свршио науке, да се бавим око таквих ситница: да знам имају ли кола осовине или не. Имам и кола. Још само кочијаша. Најмим кочијаша за три дуката на месец... нек је макар и Банаћанин, само нек је без луле — јер је и онако дукан скуп. Дакле сад имам све: и шкарт коње и кола на три и по точка и кочијаша без луле. Истина трошак је, али — шпекулација! Коњи потроше дневно, које зоби, које сена, које воде, које тамо-амо: 30 гроша. Кочијаш, које плата, које храна, које тамо-амо 20 гроша. Еле, свега на дан троши се 60 гроша; за месец дана 900 — за годину 10800; а узмимо десет година трошак и интерес на то... ух! много, страшно много! Дај шпекулацију! гради се калдрма; хват камена што се превуче 80 гроша. Рецимо, да се превуче на дан два и по хвата — ето 200 гроша! за месец 6000, за годину 72000; и рецимо, нек се калдрма гради десет година, то је свега: ДВАДЕСЕТ ГОДИНА — износи зарада 1440000 гроша а још кад узмемо интерес на интерес на те новце — хој! — хој! Е, онда ћу купити још десет пари коња шкарт, десет кола на три и по точка и најмићу десет кочијаша макар и с лулама — имаће се откуд подмиривати трошак.

Сад представите ви себи, колика би то добит била само да човека не гони малер — да му се не ломе точкови. Та ког се врага ломе, кад је мени штета што се ломе — точкови то треба добро да знаду? Па још да се сломи три! И као зашто кола да имају четири или три и по точка? Зар не би могла бити кола само на три точка, или на два или бар на једном? Па најпосле, шта ће и тај један — као да кола не би могла бити без икака точка! Бар онда се не би имало шта сломити — нити плаћати оправка. Или бар да је тај кочијаш некако — као точак па да послужи, јер и онако га бадава раним... Што мало ти механичари, ти научењаци, не обрате боље пажњу на точкове? Па и те социјалисте и комунисте — ХОЋЕ ДА НЕ БУДЕ ЉУДИ КАПИТАЛИСТА! Како да не буде? А чиме ће се онда оправити точкови?!... Ала су ми паметни! Што они не изумеду кола без точкова?! Па онда да их видим. Па и тај мој кочијаш — мора да је и он комуниста! Гледи како ће ми упропастити капитал! Не пази мало боље на те точкове да се не ломе — не марим ја... нек пренесу и по шестхвати на дан само нек се не ломе! Мора да су и ти колари комунци те граде тако слабе точкове да се само ломе како би се шкрбио мој капитал!... Сатане проклете! И ти коњи, и кола, и колари, и камење, и калдрма, и све што иде калдрмом, и точкови они сами и главчине, и кочијаша па чак и њихове луле — све су то сами комунци, све је то без осећања! Све се заклело против капитала!!!... Све! ама све!...

Е, не могу више — страшно сам се наједио. Да сам знао да ћу се толико једити не бих ни споменуо те проклете точкове!

Он.

НЕОТЕСАНА ПИСМА

Пише их ОН свакоме

IV писмо

Е, де, де!... Па ви сад не реците, да Кина, није иза божијих леђа!... Врло проста ствар!

Римски се папа већ одавно прогласио за ИНФАЛИБИЛА — непогрешна. То смо и ми и сви народи по Јевропи одавно чули и знамо. Али, глете молим вас! то се чудо у Кини чуло тек пре неколико недеља!... Кинези теже за напретком и угледају се, наравски, на запад. Па и у овој се прилици угледали на запад. И тако ТАМО У ЊИХ неки њихов врховни преосвећени сијогун — како ли се то тамо зове по кинески, хоће да буде ПАПА. Увртио себи у главу да је папа па папа и никако другачије! Али за разлику од запада назвао се ПАПА ФАБУЛОЗУС или ФАБУЛОЗНИ ПАПА или по свој прилици ФАБУЛА ПАПА. Папа на западу има своје стадо, а ФАБУЛА ПАПА за разлику од запада не ће да има стадо већ — обор. И он се стара о свом обору. Стара се да у његову обору не буду само овце — не, то је нешто ситно, већ крупнија нека стока као: теоци, волови и тиме подобна. Па се онда стара да та његова стока НЕМА НИ НОСА КАКО БИ ЛАКШЕ ТРАВУ ПАСЛА. И још се много којешта стара о свом стаду — једном речи: стара се да му стадо буде права „СТОКА БЕЗ РЕПА”.

У том предузећу веома га потпомажу кинески мандарини. На руци су му у свачему. На прилику кад би се овако што ТАМО у Кини десило: да когод изда или да напише или да преведе какав живот њиховога оснивача вере Конфучија, онда би фабула папа одма огласио да је то „расколна” књига или писмо или тевтер... Ја управо не знам да ли и Кинези имају штампару као ми и остали по Јевропи или само пишу а немају штампаре. Но рецимо да имају...еле, онда би кинески фабула папа проклео и писца, и преводиоца, и књигу, и слова, и штампара, и точкове, и онога који то измисли и све — ама све. То би препоручио мандаринима да саопште, а мандарини би саопштили свима и себи самима па и њему — тако су ревносни! Или да узмемо други пример, као што би отприлике радили Кинези. Рецимо да какав кинески уредник — а бог ће их знати да ли Кинези и имају својих редакција и уредника овако као ми и остали народи по Јевропи. Но тек рецимо као да имају Кинези уредника. Па нек тај уредник треба ма што да рекне! Чик ако сме! Није то као по Јевропи и овде код нас да се сме човек сит нагрдити по новинама. А још да тај уредник случајно рече да је на пример Конфучије, оснивач вере, био човек онако ДРУЖЕВАН. Шта мислите како би се кинески фабула папа према томе управљао?... Е, онда би он правио овакве закључке: ДРУЖЕВАН се каже западњачки СОЦИЈАЛАН; дакле је Конфучије — СОЦИЈАЛИСТА. Социјалиста и комуниста то је једно исто — дакле је Конфучије социјалиста и комуниста!... Па шта би онда радио? Е — онда би се развикао: „А! то је јерес!” ударило би га три капље у главу, три у шалваре, три у перчин, три у трбу а три у папуче — дакле свега петнајест капља би га ударило... А немојте се ви томе чудити, Кинези су страшно љути... Па би онда наложио мандаринима да га одмах стрпају у кинеску бовару, то јест, не њега — фабула папу — већ уредника. Мандарини и на руци и на нози фабули папи одмах би уредника те у бовару... И шта би после било?! Ето, шта од прилике! Уредник као и сваки кинески уредник — поуздан као врбов клин држ код фабуле папе: удри клањај, клањај, клањај док се већ не би начинио округао као нула од силна клањања, и онда би се можда фабула папа бар толико смиловао да му издиктира какву кинеску изјаву да се каје и да љуби кинескоме фабула

папи папучу и шалваре — само да се опрости од кинеске буваре... А и чему би се бољем имао човек надати од Кинеза!

Е, де, де!...Па ви сад реците, да Кина није иза божијих леђа!...

Он.

МОДЕРНА ВИЗИТА У МОДЕРНОМ ПАНСИОНУ

или

Грубијански рабош

... Де, де! Брзо на посао! обуците фракове — нек репови до земље дохватају, ако се један аршин и по земљи повуку ништа то не ће марити: што су дужи репови, то је већа етикета. Ни пошто да пођете без рукавица, рукавице нек су беле. Фатермердери нек буду велики — бар до слепих очију нека досежу, јер што више досежу фатермердери то је виша и етикета. Не шалите се главом обући жуте, или црвене, или шарене прслукe — беле обуците!... Ух! триста му мука! А шта сте то чинили? камо вам цвикери и цилиндри?! Одмах по један цвикер на главу а цилиндар на нос — та немојте тако: хтео сам рећи, цилиндар на главу, цвикер на нос!...

Јесте ли ваздан? Јесте. Лепо!

Е, хајдемо сад да учинимо једну визиту у једном пансионџу. Пансион је МОДЕРАН па ће тако и наша визита бити МОДЕРНА... Хајдмо, хајдмо још!... Још мало...још!...

Стој! Ту смо.

А шта сте зинули од тог намолованог „златног анђела” — кад то није никакав пансион?... О, буди бог с нама! Та није то пансион већ оно до њега!

Сад ћемо мало на АУДИЈЕНЦИЈУ. Само молим полако — полако па све на прстима. Наместите фатермердере и јаке!... Јесте ли? Јесте. Лепо! Е, сад чекните мало, јер се овде не улази „гробџаниш” и „гемајн”, већ се ваља најпре пријавити лакају, лакај ће „милостивој фон”, па тек ако милостива саизволи примити нас на аудијенцију — онда можемо ући и учинити јој подворење...

Хеј, лакај! Молим, би ли имали част пријавити нас код „гнeдиге фон”?

Чекните мало!

Е, сад хајдмо, само — молим пазите на етикету. Но, но тако! Прекрасно!...

Ето, то вам је „гнeдиге фон”. Јел’ те да је то „гнeдиге” од самога тона? Јел’ те да читава изгледа као какав тон — од зурле? Видите, то је пансион. Видите, то су њезине питомице. Видите, како су и оне и у тону и у свему на длаку à la gnedige гувернанта! Није вајде то се учи приљежно. Па видите, како су све једнако офарбане. Па онда видите како су учтиве, кад реку својој „милостивој” КИС ТИ ХАНД!... Ао, бого, ала је учтив овај пансион. Али што је пансион учтив то није чудо, већ што је „гнeдиге” учтива — махни се!... Баш је то једном речи „фердопелте гнeдиге фон...!”

„А јаој! Ко је оно тамо обријан? О, анатема те било! Како се ољуштио...!”

...Молим, молим, немојте се чудити. То је „милостиве фон...” њезин дворски дамац, то јест, Помпадур... Шта сте зинули толико? Није то никако чудо. У пансионџу има сваке науке и сваких примера, јер иначе не би био МОДЕРНИ ПАНСИОН, нити би гнeдиге била фон.

Сад сте видели и модерни пансион и гнeдиге фон и лакаја и Помпадура... Е, сад хајдмо!... Још... још... још!...

Стој! Ту смо.

Видите, то је фуруна. Ето, ту се не пеку ни цигље ни ћерпичи, — већ леб. Ено, оно су онамо рабоши. Глете, како се онај најдужи онамо најежио сав с

краја до на крај. Ви већ мислите да је то нарецкана вересија — па НЕИСПЛАЋЕ-НА. Бог с вама! Откуд би то било! Онако се он најежио — не знате ви, то је један ГРУБИЈАНСКИ РАБОШ... нашао се увређен. Толико је био грубијан да је већ НЕКОЛИКО ПУТА долазио код „милостиве фон“, онако грубијански: ни фрака са два репа, ни белог прслука, ни рукавица, ни цвикера, ни цилиндра, ни браде на кесер... али „гнедиге фон“ није га НИКАКО пустила на АУДИЈЕНЦИЈУ. И молим вас, толико грубијанство од једног рабоша! Ишао је чак и у суд — али бадава му све, „гнедиге фон“ не ће ни да му врата отвори, него се чак закључа и кључом и риглом чим види такога грубијана. Ето за то се он и нашао као бајаги увређен па се најежио, а ви мислите да су оне зарезотине — вересија... О, анатема вас било!...

Јел' те, да су лепе ствари ОВАКИ модерни пансион. А ту се имају много-ме чему научити наше сестрице... Ви мислите, да немају?! — Охо! чекните ви мало... кроз коју годину па ћемо и ми имати пуно „гнедига фон“, и лакаја, и Помпадура — али богме ЈОШ ВИШЕ и далеко дужих НАЈЕЖЕНИХ ГРУБИЈАН-СКИХ РАБОША.

Он.

Допуна Глишићеве библиографије

1. НЕОТЕСАНА ПИСМА. Пише их Он свакоме. II писмо. — *Враголан*, II/1872, бр. 6 (12. април).
2. МАНИФЕСТ. — *Враголан*, II/1872, бр. 9 (10 мај).
3. НЕОТЕСАНА ПИСМА. Пише их Он свакоме. III писмо. — *Враголан*, II/1872, бр. 11—12 (26. мај).
4. НЕОТЕСАНА ПИСМА. Пише их Он свакоме. IV писмо. — *Враголан*, II/1872, бр. 15 (18. јун).
5. МОДЕРНА ВИЗИТА У МОДЕРНОМ ПАНСИОНУ. — *Враголан*, II/1872, бр. 19 (18. јул).
6. У ЧЕМУ СЕ НИШТА НЕ РАЗУМЕ — ТУ ЈЕ НАЈПАМЕТНИЈЕ СА СВИМ ЋУ-ТАТИ. — *Враголан*, II/1872, бр. 24 (26. август).

Драгиша Живковић, ТОКОВИ СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

— Од класицизма и бидермајера до експресионизма —

Матица српска, Нови Сад, 1991, стр. 398.

Професор Драгиша Живковић већ неколико десетлећа ради без посустајања и са сталним успехом на упоредном испитивању и осветљавању токова српске књижевности. Вредност и значај његовог рада познати су и заслужено цењени. Међутим, увек изнова се треба опомињати на водеће врлине изражене у сваком његовом доприносу нашој компаратистици, и то још од времена дисертације *Почеци српске књижевне критике, 1817—1860* коју је објавио године 1957.

Професор Драгиша Живковић, на једној страни, заснива сва своја књижевно-историјска и компаратистичка истраживања на промишљеном избору чињеница из области историје европске књижевне теорије. Зналачки ставља испитивану књижевну појаву под снопове светла који на њу знају да падну ако се нађе у херменеутички релевантној спрези са својим теоријским корелатом. Овакав поступак, осетљиво примењен, увек је делотворан — било да професор Живковић указује на теоријске поставке које се могу схватити као непосредни подстицај или предуслов за настанак испитиване појаве; било да теоријске поставке узима у разматрање како би оцртао њен шири историјски оквир или указао на неки значајан *tertium comparationis*.

Првопоменутој врлини — она припада равни историјског тумачења и поимања књижевних феномена — придружује се друга, а у равни методолошкој. Неуморно закупљен још и проучавањем савремених достигнућа и праваца у теорији књижевности, професор Живковић се од својих истраживачких почетака, а у скоријим годинама и потпуно, определио за поступке ослобођене сужених видика старе школе француске компаратистике, која је настојала да свој корак учврсти одвише опрезним пријањањем уз проблематику испитивања непосредних „зависности” и контактних „веза”.

Ретка оборужаност теоријским и методолошким знањима потврђивала је своју оперативност увек изнова у радовима професора Живковића. И увек у новоме искораку и с новим добицима. Сведоче о томе студије сакупљене у три тома што их је овај аутор објавио године 1970, 1977. и 1982, под данас у стручним круговима тако добро познатим насловом *Европски оквири српске књижевности*. Сведочи о томе свежом снагом и ова најскорија књига, *Токови српске књижевности*. У њој су сакупљени његови радови настали у протеклом десетлећу, заправо од 1979. до 1989. Како аутор сам напомиње, ти радови представљају наставак и допуну оних објављених у горепоменутом три тома.

Нове студије професора Драгише Живковића о токовима српске књижевности крећу се у временском распону од Доситеја и Вука до Матавуља и Вељка Петровића. Обухватају, дакле, новију српску књижевност од њених почетака до јављања натурализма, импресионизма и експресионизма, под крај XIX и у почецима XX века. Обрађени су, или су у сажетој оцени и анализи поменути, многи наши аутори. Заокруженост исказа и приступа произлазе из усредсређености на изучавање стила неколиких периода и стилских формација. Кроз све тексто-

ве провлачи се иста херменеутичка нит: успостављена је увек равнотежа између аналитичких осврта на стилске одлике у текстовима српских аутора и дефиницијско-дескриптивних уопштавања на којима се нужно заснива поредбено изучавање стилских формација. Местимично је први приступ унеколико редукован. Ово је оправдано тиме што је аутор такве конкретизоване осврте дао већ у неком од својих ранијих радова. Његове нове студије отуда показују и јаку синтетичност у исказу. Изискују од читаоца пуну и напрегнуту пажњу.

У овој књизи неки од дугогодишњих праваца ауторових истраживања падају у жижу оштрије, а неретко и на нов начин. Па опет и без статичне коначности. Јер, у изглед су стављене даље, па и замашне анализе — као потврде сада и овде изнесених поставки.

Узмимо, као пример, једно из већег броја начелних питања за чије постављање и расправљање заслуга припада професору Живковићу. На уму ми је — а готово ми се намеће да додам: наравно — питање о бидермајерским компонентама у развоју српске књижевности XIX века. У првом основном делу Живковићеве књиге, где су окупљени текстови о поезији, томе питању посвећена је студија под насловом *Лирска поезија у доба Бранка Радичевића* (стр. 39—68). Указује на то и њен поднаслов: *Елементи бидермајера у српској лирици XIX века*. При чему пажњу испитивача везује нарочито прва половина тога столећа. Јер, како он истиче, „та прва половина XIX века у српској књижевности представља најсложенији период у њој”.

Осврћући се на старије и новије покушаје периодизације, засноване на сумарним карактеризацијама и дивергентне, проф. Живковић учвршћује и у читаоцу уверење да ово песничко раздобље српске књижевности треба поново а подробније испитати, и то пре свега у настојању да се сагледају и протумаче песнички стилови онога времена. Залазио је он и раније у ову проблематику. Сасвим начелно већ у тексту *Предромантичарске и постромантичарске црте у српском романтизму*, из године 1973. Сада чини нов и одлучан корак ка нијансираном идентификовању стилских праваца онога периода и ка осветљавању специфичног тока развитака српске књижевности. Рељефно приказује анахронична преплитања стилских тежњи која су обележила њено оновременско напредовање. „У њој још трају просветитељске и утилитарне тенденције, још је класицистичко схватање поезије и њених конвенција веома јако, још се наставља упоредни утицај и немачке и народне поезије и наших народних лирских и епских песама.” А опет, како аутор напомиње: „Вукова борба за народни језик и народну књижевност каналише све те тенденције у правцу национализовања српске књижевности, у правцу стварања оригиналне и аутохтоне националне књижевности.”

Где је у свему овоме место бидермајерским елементима? Односно рококо-бидермајерском стилском комплексу?

До свога тумачења проф. Живковић долази ослоњен на спољашње, историјске чињенице битне за естетику рецелције и кроз упоредно посматрање стилских одлика и тежњи. Упозорава на то да је главни страни импулс за формирање српске поезије и књижевности онога времена долазио из истодобне европске и немачке књижевности. Ту су превласт имале изразите постромантичарске стилске црте „које су у немачкој књижевности добиле и специфичну ознаку стила *бидермајера*”. А затим, у освртању на овде већ поменута анахрона преплитања и на катализаторску улогу Вукове реформе, проф. Живковић одређује и овако свој основни став: „Све се то дешава у првој половини XIX века, када се постромантичарске тенденције европске и немачке књижевности нужно утискују и у сва наша књижевна настојања, када се постромантичарска европска „помешаност” стилских праваца рефлектује на један посебан начин у нашој књижевности. Српска књижевност тога доба је и постромантичарска и предромантичарска, и класицистичка и сентименталистичка, и просветитељски оп-

штечовечанска и романтичарски национална, па чак, у неким жанровима, и класицистички реалистична (комедије, сатире). Нарочито је карактеристична за овај постромантичарски период обнова рококо поезије XVIII века, која је и у Немачкој и у нашој лирици била у то доба јако омиљена и веома продуктивна. Управо, рекли бисмо, да је једна необична симбиоза рококо лирике и бидермајерске постромантичарске поезије представљала карактеристичну црту овога доба.”

Ова запажања — неретко она су и у белешкама подно текста подупрта подацима сасвим важним за разумевање рецепцијских феномена — воде до темељних закључака у којима проф. Живковић исказује и прецизира своју тезу: да српску поезију у првој половини XIX века изразито обележавају рококо-бидермајерске црте; да је оновремена српска књижевност „не прихватајући високе захтеве немачке класике и романтике, упловила у мирне и тихе воде постро-мантизма”; да је у једној врсти инверзије — јер је српски романтизам стасао тек у шездесетим и седамдесетим годинама — „наш романтизам представљао један нов, специфичан циклус од бидермајера (рококоа), преко високог романтизма, све до утапања у реалистичке стилске тенденције током осамдесетих и деведесетих година XIX века”.

Не можемо да улазимо у појединости. Покреће у овој студији професор Живковић још питање барокних и класицистичких тежњи у српској поезији XIX века. Напомиње да је рококо-бидермајерски карактер српске књижевности тога доба видан и у поезији и у прози. У другом основном делу књиге, где је о прози реч, овакве своје ставове егземплификује нарочито на примеру Стерије и Јакова Игњатовића. У текстовима под насловом *Стерија и европска књижевност* (стр. 247—255), одн. *Роман Јакова Игњатовића* (стр. 272—301). А своја још потпунија истраживања, како нам у уводу књиге обећава, ускоро ће објавити; при чему ће пружити доказа и о томе да су стилски елементи бидермајера „изненађујуће продуктивни и у српској поезији друге половине XIX века”.

Тезом о бидермајеру као врсти раног романтизма или касног класицизма у српској књижевности професор Драгиша Живковић настоји да уведе у изучавање српске књижевности XIX века једну нову а снажно оперативну категорију. Ова би имала не само да буде подстрек новим аналитичким разматрањима оновремених књижевних токова. Задатак јој је и да подстакне изграђивање једне нове нијансиране периодизације. А да су такви нови послови потребни, могући и да их тако треба водити, то показују сви овде споменути текстови.

На крају, још једном о целини књиге. Излагања у њој су сва и увек у изразу згуснута, пробојна. Пресецају се равни анализе и аргументације, поставка и закључак. Тачке тих пресецања су изворишта јаким импулсима. Читалац прихвата, противи се. Свеједно које од двога. Циљ је постигнут јер он не може а да на нов начин не промишља оно што му се час пре чинило утврђеном чињеницом и чврстим сазнањем.

Мирон Флашар

Станко Кораћ: МОДЕЛИ ПРИПОВЕДАЊА

Издање „Просвјете”, Загреб 1991.

Станко Кораћ има за собом већ низ запажених књига: *Андрићеви романи или свијет без бога* (Загреб 1970, 1989); *Свијет, људи и реализам Владана Деснице* (Београд 1972); *Хрватски роман између два рата* (Загреб 1972, 1974, 1975); *Књижевно дјело Симе Матавуља* (Београд 1982); *Српски роман између два рата* (Београд 1982); *Патња и нада, есеји* (Загреб 1982); *Преглед књижевног рада Срба у Хрватској* (Загреб 1987); *Природно стање свијести у Ћипиковом дјелу* (Горњи Милановац 1987).

Нова Кораћева књига садржи шест есеја, сваки интересантан на свој посебан начин. Први есеј осветљава из једне нове перспективе лик Доситеја Обрадовића, из које до данас још није посматран, иако о њему постоји већ богата литература. Расправљајући о почецима Доситејевог књижевног рада у селу Орлић, на Далматинском Косову, у кући попа Аврама Симића, Кораћ је забележио ове занимљиве појединости:

„То је важно да знамо како је и гдје Доситеј почео књижевни рад, али је не мање важно и то што је Доситеј преводио Златоустога на народни језик Книнске крајине, па је тако овај српски говор уведен у књижевну употребу. Доситеј је знао да не може другачије да преводи него на „просто српски” како би обични људи у Далмацији могли да читају поуке Златоустога. Стога се може рећи да је широка књижевна комуникација или прецизније комуникација са књижевним текстом или како се данас још каже: рецепција, започела у Книнској крајини народним говором као моделом књижевног језика”.

Кораћ је на конкретним примерима показао како је очигледно да „Доситејев поглед обухвата све друштвене слојеве од сељака до цара, али ни у једном није нашао добро за којим је жудио. Колико су његови наводи плод искуства, а колико преузети из јелинско-грчких књига, како је исказано у поднаслову *Ижице*, даде се разабрати: калуђере, грађане (трговце), сељаке — добро је познавао, па кад указује на њихове мане, то чини на основи искуства. Чињеница је ту пред њим, његов суд о тој чињеници већ је формиран, али сада остаје питање формулације, обликовања...”

На последњој страници другог дела свога *Живота и прикљученија* Доситеј је — вели Кораћ — „једном реченицом сумирао сав свој животни пут и књижевно прегалаштво, у коме је видио народно спасење од таме ума у коју упада сваки народ који нема књига на свом језику”. Та Доситејева значајна реченица гласи: „Зашто ово се чисто види као сунце да док год један народ на својем матерњем језику књига нејма, принужден је у тамности ума и у варварству лежати и све на горе преуспевати”.

Цитирајући ову Доситејеву мисао, Кораћ је пропраћа овим својим адекватним коментаром: „Материјални живот са „идејом ручка” и духовни живот са књигом која разгони мрак ума она је стварност са којом је Доситеј живио из дана у дан. По трезвености духа, по реалистичности мисли и по схватању да је култура она потреба којом ће се човјек узвисити, оплемениити и постати истински човјек, Доситеј је један од неколицине водећих људи у српском народу”.

Познати роман *Нечиста крв* Боре Станковића приказао је и оценио Кораћ као „роман на граници књижевних стилова реализма и модерне”. Иако о овоме роману постоји већ бројна литература, Кораћ је и о њему рекао много новог и значајног:

„По статичности ликова, по њиховим осјећањима (која говоре о немоћи, о удесу, о фаталности, о невјероватном), по биолошкој мотивацији (која је нов знак у структури књижевног дјела послје реализма), по томе што се главни лик шире и дубље бави собом, па је психолошка слика његовог живота детаљ-

нија и максимално приближена читаоцу — *Нечиста крв* је модеран роман. Али, с друге стране, по друштвеној атмосфери, по улози новца и класног поноса, по миметичности описа, по историчности приповједања у неким главама, по не-сентименталности гледања на људе — *Нечиста крв* је реалистички роман. На основу тога отпада шаблонско уврштавање Борисава Станковића у реализам. Очигледно је да је он гранични писац између реализма и модерних књижевних структура”.

О сложеном књижевном лику Владана Деснице писао је Кораћ у неколико наврата, увек са дубоким разумевањем. Поред своје посебне овеће монографије, о којој смо писали када се појавила, Кораћ је о Десници расправљао још и у специјалним краћим текстовима, у којима је зналачки анализирао и оценио поједина његова дела или теме о којима је Десница писао. Од ових уврстио је два текста у ову књигу. У првом је обрадио тематске кругове и стил Десничиног романа *Прољећа Ивана Галеба*. Кораћ је луцидно сагледао: „Мале површине у различитим свјетлима и различитим лицима — то је структурална слика *Прољећа Ивана Галеба*. И ликови су само сјенке на текућој траци свијести, а виђени су само онако и онолико колико их је видио и како их је запамтио Иван Галеб”.

О Десничиним стилу постоје подељена мишљења у обимној литератури о њему, али су безмало сва афирмативна. Од ових нарочито је карактеристичан овај детаљно образложен и прецизно формулисан Кораћев суд:

„Двије су главне линије стила овог Десничиног романа: аналитичко-интелектуална, друкчије речено дискурзивна, и визуелно-сликовита или наративна. Обје ове линије су чврсто грађене, реченица је садржајна, конкретна, сликовита и јасна. Те двије линије су негдје одијељене, негдје су заједно тако рећи један организам, негдје се пресијецају и замјењују. Кад кажемо да се негдје дате заједно, то значи да су у истом одломку видљива два слоја: интелектуални и сликовити. То је најтеже за писца да постигне, али Десница је то успијевао. Проблем је у томе што је интелектуални слој апстрактан и атемпоралан, док је сликовити слој наративан, просторан и темпоралан. У наративном слоју или у причи све мора да се види у простору, а интелектуални слој или слој дискурса није просторан и није темпоралан јер свака изјава оставља утисак истовремености и не захтјева просторни низ. На примјеру овога Десничиног романа изразито се показују односи дискурзивног и наративног приповиједања тих односа”.

Посебну пажњу посветио је Кораћ Десници као сликару и тумачу далматинског пејзажа, у чему се битно разликовао од осталих далматинских приповиједача:

„Треба посебно нагласити како је Десница имао нарочити смисао за пејзаже, али не за сентиментални, не ни за „*locus amoenus*” (мјесто за уживање) као идеалну слику простора, ни за романтичарски пејзаж са бујношћу и заводљивошћу слика, ни за мирни реалистички који у великој мјери одговара природним пропорцијама и миметичан је — Десничин пејзаж је пун тјескоба, немира, језе, потиштености, у њему је душа сензибилног човјека који „стрепа и страда” — да употребимо ове Десничине ријечи, које су иначе честе у његовој прози. Десничин пејзаж је свуда такав, у свим врстама његовог дјела: у пјесмама, приповијеткама и романима, чак и у есеју”.

У овом тексту Кораћ је анализирао и оценио и језик Десничиних дела, о коме постоје такође подељена мишљења у литератури о њему. Кораћ је овако формулисао свој суд:

„Језик Десничиних дјела, романа, приповиједака, пјесама, есеја — права је чаролија. То је језик умјетнички организован на најбољи начин: бујан, сликовит, конкретан, нијансиран. Ријеч добива одговарајуће мјесто и функцију у

реченици и у слици. Лексика је богата и узета из цијелог простора нашега језика, а основа јој је сјеверодалматинска штокавщина јекавског изговора”.

У тесној и нераздвојивој вези с овим есејом стоји и Кораћев есеј *Фантастика у тројице српских писаца из Далмације (Матавуљ, Ћипико, Десница)*. У овом упоредном проучавању ове тематике, Кораћ је овако сагледао и обрадио појаве фантастике у Десничином стваралаштву:

„Код Деснице препознајемо сасвим нов тип фантастике коју бисмо могли назвати фантастика ума. Сам човјек ум производи фантастику као што је показано у недовршеном роману *Проналазак Athanotika*, али и други примјери. Делта, Бурко, Мама Јумба примјери су у којима ум има значајну улогу, мада се користе и осјећања, у првом реду страх. Осјећање се уобћује у мишљење, у систем, па је фантастично посматрано умом који и долази до тога да је човјек свјестан свог бивствовања као грудa болног меса. Десница из фантастике избацује мистично и уводи научни лабораториј. Оно што буде стварано у том лабораторију биће убудуће права природа фантастике”.

Роман Миодрага Булатовића *Црвени петао лети према небу* — „роман о човјековом јаду”, како га је обележио Кораћ — унео је нешто ново у српску књижевност: „Напуштена је патетика човјековог лика и гласа коју смо гледали и слушали у дугој поворци ликова нове српске књижевности од средине 18. вијека до данас, јер је патетика, која је природна у лирици, била заплуснула и прозу, при чему је извршено мијешање жанрова у тој једној књижевној карактеристици. Пред нама се сада појављује књижевни лик без патетике, он не брани ни домовину као опште добро, ни вјеру, ни закон, нити било које друго опште добро, а не тражи ни правду и не видимо га да се енергично бори за хљеб. Ван свих некадашњих правила понашања искрсавају ликови у својој биједи — каже нам овај Булатовићев роман”.

Критички анализирајући и оцењујући роман, Кораћ је оштро сагледао његову битну карактеристику: „Ни о главном јунаку не може се говорити као о лику који повезује све епизоде и присутан је од почетка до краја романа. Нема ту индивидуалног главног јунака [...] Стога треба ту видјети колективног јунака који није никаква необичност, ни новост у романима нашег времена [...] Индивидуални главни јунак, сва је прилика, неће ни у будућности бити главна ос романа, јер индивидуално је сваки дан угроженије од колективног: од колективног живота, од колективног начина мишљења...”

Кораћ је посебно указао на Булатовићев реализам, који је местимично прелазио и у натурализам или, у најмању руку, садржавао у себи и извесне, мање или веће, натуралистичке компоненте:

„Најзад треба да се каже како је класистичка свијест, према којој су људи лијепи и разумни, здрави и поносни, напустила пишчево гледање људске стварности, а једно од упадљивих свједочанстава дато је у Булатовићевом *Црвеном петлу*... Ништа епско и херојско такође није виђено, па је и то доказ како је, по свој прилици, дошао крај традицији која је говорила о величини и херојству човјековог имена и знака. Ружан и зао човјек видљив је на сваком кораку, остала је још једино потреба за љубављу, јер само је она спасење за ове ружне и зле. Прашина која застире видике и вије се до неба и зла вода која стално расте и пријети — одузимају човјековом погледу просторе радости и сигурности. Простори, ови ближи и они удаљени, подједнако се показују као неадекватни за миран човјеков живот”.

У есеју о роману Меше Селимовића *Дервиш и смрт* Кораћ анализира и тумачи историјске и психолошке елементе у овом роману, о коме је много писано од стране књижевних критичара и из редова историчара. И једни и други расправљали су из својих перспектива. Кораћ је ставио себи у задатак да пише о овом роману истовремено и упоредо из обе перспективе:

„На питање колико је роман *Дервиш и смрт* историјски мора се одговорити подацима из прошлости и из савремености. Морамо да пронађемо вријеме и оно прошло и ово савремено. Које прошло вријеме служи за основу збивања, односно за основу фабуларног тока? Самим тим историјску основу везујемо за фабулу, за догађање. То што се догађа у роману има историјску подлогу, али одмах питамо: коју и какву? Прво видимо да је ријеч о времену турске власти у Босни, али нигдје није прецизно наведено који је то вијек, која историјска епоха? Имена која се спомињу немају историјску подлогу. Зато можемо рећи да је ријеч о турском времену 17, 18. и 19. вијека, или уопште о турском времену у Босни. Говори се о побуни у Босни која је енергично сузбијена. Кад је била та побуна? Да ли је то посебно важно за понашање ликова у роману, или је буна у Посавини само узгредна појава, која није оставила никакве видљиве посљедице?”

У своме есеју Кораћ се посебно позабавио фабулом саме Селимовићеве драме и овако поставио проблем: „У *Дервишу и смрти* питање наративног или динамичког слиједе догађаји који се одвијају у простору и у темпоралности са узрочно-посљедичним везама и са питањем вјероватног и могућег — није питање умјетничке структуре овог прозног дјела. Доминантнија је психолошка веза, не физичка, и слике које гледамо више су плод психолошке ситуације, психолошке реакције на стварност, па за њих можемо да кажемо да су више психолошке него реалистичке...”

Из овог кратког осврта даје се сагледати богата садржина ове нове књиге Станка Кораћа, који будно прати развој српске књижевности, са посебним интересовањем на стваралачку активност српских писаца у Хрватској и Далмацији. Иако они у току последњих неколико година објављују своја дела под неповољним условима, они и даље стварају и развијају своју литерарну активност, нарочито захваљујући широко разгранатој делатности српског културног друштва „Просвјета” у Загребу, која окупља и издаје дела српских писаца из западних југословенских земаља и покрајина.

Коста Милутиновић

РЕГИСТАР

Абрамовић Марина 496, 497, 504, 505
 Августин, свети 163
Agrater Tageblatt 268
 Агрипа фон Нетесхајм Хајнрих Корнелије 174
 Адамовић Вице 391, 393
 – Јован 245, 247, 249, 310
 акатистари Библиотеке Матице српске 119-157
 Аксаков Иван С. 103, 104
Acta Universitatis Upsaliensis 445
 Аламани Ј. 278
 Алауповић Тугомир 224
Албанолошка истраживања 69
 Албертини Бенињо 388
 Albertozzi A. 279
Allgemeine Zeitung 172
 Александар I, руски цар 115
 Александар III, руски цар 244
 Алексић Бранко 496, 499, 500
 – Драган 496
 Ален (Емил Шартије) 260
 Алимпић Душан Ђ. 289, 290, 295, 310
Алманах хрватских и српских песника и приповедача (1910) 213-226, 240
 Altick Richard D. 444
 Амброзић Катарина 245
 Амичис Едмондо де 279, 280, 281
 Анаксагора 412
 Ангелов Боњу 74, 75
 Андрејев Леонид 338, 342, 369, 370
 Андрић Бранко 494, 496, 497, 498
 – Драгослав 303
 – Иво 43, 45, 49, 50, 53, 209, 227, 233, 420
 – Љубисав 507-522
 Анђелић Герман 363
 Антиварино 66
 Антула Ј. 314
 – Никола 240
 Апендини Франо Марија 383, 386, 391
 Ариосто Лодовико 176
 Аристотел 174, 175, 418, 525, 527
Archivio storico per la Dalmazia 385
Архив за арбанашку старину 83

Arhiv za povesnicu jugoslavensku 511
Archiv für slavische Philologie 79, 11, 268, 349, 381, 388
 Атанасијевић Ксенија 184
Athenaeum 280
Aus fremden Zungen 268
Das Ausland 172
 Ашкерц Антон 240
 Babinger Franz 64
 Bazin Nancy Topping 466
 Бајза Јожеф 533
 Бајрактаревић Фехим 405
 Бакић Добривој В. 290, 295, 310
 Бали Шарл 47
 Балинац Радован 520
 Baglivi Ђуро 390
 – Јаков (Арменио) 390
 Баљмонт 237
 Бановић Стјепан 68
 Банфи Флорио 385
 Bahr Hermann 374, 377
 Барац Антун 13
 Барбић Сава 387
 Баричели Жан-Пјер (Jean Pierre Barricelli) 418
 Барлеци Марино (Marinus Barletius) 63, 64, 65, 66, 68, 71, 72, 83, 84, 90, 91, 92, 96
 барок у српској поезији 407-415
 Бартуловић Нико 239
 Батај Анри 254
 Battista Maria 480
 Vaugh Albert C. 444
 Bowlby Rachel 465, 471
 Бах Александар 534
 Бахтин Михаил 15, 20
 Башић Ђорђе 386
 Беговић Милан 213, 214, 215, 218, 219, 223
 Бејн Александар 272
 Бек Анри 259
 Бекић Томислав 13-32, 171-173, 183-185
 Bell Quentin 479
 Белмужевић Стефан 521
 Бен Александар 260
 Бенеш Винценц 374

- Бенешин Дамјан 388
 Bennington Geoffrey 465, 471
 Берар Александар 299, 300
 Беркопец Отон 515
 Бернар Тристан 338, 342
 Бегин Мидхат 250
 Беклин Арнолд 249
 Бериша Љатиф 69
 Бернардини А. 279
 Берсецио Виторио 298, 313
 Бертјон Алфонс 295
 Бертран Алојз 227, 228, 232, 234
 Бершер Ј. 296
 Бетондић Јаков 388
 Бешевић Стеван П. 240, 331, 367
Библија 228
 Библиотека Матице српске – акатистари 119-157
Библиотека српских писаца 16, 310
Библиотека усмене књижевности 177
 Biemi Gianmario Брешанин 72
 Билек Франтишек 374
 Билер Карл 47
Бистрички рукопис 114
„Bit“ international 491
 Бичков Афанасиј Ф. 112
 Бјанки Леонардо 314
 Бјели Андреј 49
 Бјелопавлић (племе) 93
 Бјернсон Бјернстерне 341, 342, 369
 Бјундовић Иван Фрањо 176
 Блејк Вилијем 274
 Боа-Рајмон Емил ди (Emil Du Bois-Reymond) 14
 Бован Владимир 69
 Богдани Петар, бискуп 91
 Богдановић Димитрије 119, 128
 – Милан 16, 37, 49
 Богишин Валтазар 69, 78, 110, 111, 390, 392, 393
 Бодлер Шарл 227, 228, 232, 234, 248, 250, 255, 429
 Божић Иван 95
 Бојин Милутин 206, 339, 340, 360
 Бојовић Војислав 37, 40
 Бокачо Ђовани 31, 174, 277
 Болица Маријан Которанин 88
Босанска вила 71, 78, 79, 211, 213, 229, 243, 245, 271, 278, 291, 325, 335, 336; – неговање језика и писма 343-354 – програмска оријентација 319-324
 Боцарић, Шпиро 279
 Бошков Живојин 14, 37
 – Мирјана 63-97
 Бошковић Никола 520
 – Руђер 382, 390
 Бошковић-Stulli Маја 70, 86
Бошњак 344, 349, 350
 Брако Роберто 338
Браник 268
 Бранковић Вук Гргуревић у народној поезији 159-170
 – Ђурађ 63
Бранково коло 201, 243, 244, 250, 268, 271, 311;
 – италијанска књижевност 277-283
 Братић Тома 388
 Братоножићи (племе) 93
 Браунинг Роберт 274, 444
 Брејс Томаж 491
 Бретон Андре 206
 Брзак Драгомир 290, 298, 310
 Бркић Милан 293, 305
 Брленић-Вујић Бранка 371-380
 Бродски Јосиф 205
 Брехт Бертолд 205, 211
 Бруеровић Марко 388
 Бруно Ђордано 280
 Бубало Манојло Кордунаш 365
 Бугарски Фил. Т. 180
 Будимировић Властимир 513
 Boudin Eugène 249
 Бујас Гашпар 73
 – Жељко 491
 Буковац Влахо 372
 Булатовић Миодраг 368
Bulgarische Sammlung 24
 Бунић Николица 389
 – Саро 389
 Бунић Бабулиновић Михо 387
 Бурже Пол 257, 258
 Буркхарт Јакоб 408
 Буслајев Ф. 105
 Вагнер Ото 244
 – Рихард 373
 Вазов Иван 24, 240
 Вајлд Оскар 274
Вал 360
 Валожић Велимир 289
 Валтровић Михајло 113, 251
 Валцел Оскар (Oskar Walzel) 422
 Ван Дорстен А. 174
 Ванић Ник. Ђ. 310
 Варагић Јово 336, 339, 342
 Варалдо А. 279
 Варки Б. 174
 Васиљевић Алимпије 113
 Васиљевски Василиј Г. 110
 Васић Анкица 104
 – Милан 290
 – Милоје 509, 513, 514, 519
 Васојевићи (племе) 67, 68, 78, 82, 93

- Ватрица Ђуро 365
 Векарић Антун 386
 Велек Рене 408, 421
 Velicu Adrian 445
 Велфлин Хајнрих 408
 Венац 251, 360; – италијанска књижевност 277-283
Ver sacrum 373, 376
 Верга Ђовани 279, 282
 Вергилије 174, 524, 526, 529
Вереница Топлице Милана 365, 370
 Vörösmarty Mihály 533
 Верлен Пол 237, 248, 250, 255
 Вермер Јан ван Делфт 60
 Верхарен Емил 237, 359
 Веселинов Иванка 119
 Веселиновић Јанко 47, 53, 268, 290, 298, 300, 310, 311, 314
 Веселовски Александар Н. 48
 Веснић Миленко 290
Vestnik slavenske filologie 268
 Ветрановић Мавро 386, 387, 389, 392
Вечерње новости 302
 Vialla de Sommières L. S. 84
 Видаковић Милош 336, 339, 340, 341, 342
Видици 357
 Видовић Миленко 216, 217
 Видрић Владимир 214, 220, 340
Vienas 71, 76, 373, 374, 376, 378, 379
 Визнер Љубо 240
 визуелна поезија 490-506
Вијенац 345
Вила 104, 117
 Винавер Станислав 218, 321, 338, 339, 342, 407, 408
Wiener klinische Rundschau 268
Wiener Slavistischer Almanach Sonderband 15
 Winklehner Brigitte 418
Virginia Woolf (зборник) 477, 481
 Висковатиј К. К. 72
 Виспјањски Стањислав 237
 Витошевић Драгиша 197, 207, 266, 267
Вихор 214
 Владовић Борбен 497
 Властар Матија 114
 Воје Игнациј 90
 Војновић Иво 213, 214, 218, 240
 Вољантић Џанлука 387
 Wolpers Theodor 19, 33
 Волтер 202
 Вончина Јосип 67, 70, 71
Враголан 537, 545
 Враз Станко 239
 Враницани Рене 201
 Вркљан Ирена Љубичице за *Вирцинију* 425-490
Врхбосна 248
 Врховац Радивој 405
 Вујић Јоаким 508, 516, 517, 519, 520, 521
 Вујичић, писар из Лознице 301
 – Милорад А. 290
 Вукадиновић Миљурко 504
 – Предраг 407, 409
 Вукановић Слободан 492, 494, 496, 497, 498
 Вукасовић Милан 231
 Вукичевић Миленко 251, 290, 296, 314
 Вукмировић Владимир 382
 Вукобрат Слободан 425-490
 Вуковић Божидар 511
 – Вићенцо 511
 Вуксан Душан 77, 94
 Вулетић Витомир 99-117, 104, 107
 Вулић Никола 63, 66, 251
 Вуловић Светислав 509
 Вулф Вирцинија *Таласи* 425-490
 – Леонард 434, 437
 Вулфен Ерих 296
 Вученов Димитрије 23, 310
 Вучетић Антоније 385, 389, 392, 393
 Вучковић Радован 247
 Гавела Никола 363
 Гавриловић Андра 243, 250
 – Илија 307
 Гагић Јеремија 387, 388
Geist und Zeit 184
 Галеото из Нарнија 523
 Галовић Ф. 218
 Гарашанин Милутин 308
 Гађиновић Владимир 239, 335, 336, 340, 342
 Гварини Ђамбатиста 176
 Гварино Веронезе 523, 525
 Гверини Олиндо (L. Stecchetti) 278, 279
Der Gesellschafter 268
 Gesemann W. 24
 Геземан Герхард 13
Gelebte Literatur in der Literatur 33
 Georg Stefan 237
Georgi Kastrioti Skenderbegi 1468-1968 (зборник) 64
 Георгијевић Јован 89
 Gerlinghoff P. 13
 Герун III. J. 282
 Герхард Вилхелм 184
 Гершић Гига 314, 407
 Геснер Саломон 387
 гестуална поезија 490-506
 Гете Јохан Волфганг 26, 183, 184, 185, 339, 412;
 – *Вертер* и Лаза Лазаревић 13-33
 Геца (надимак) в. Димитријевић Наум
 Гибалди Џозеф (Joseph Gibaldi) 418
 Гиге Жан 443, 451

- Гијо Жан Мари 260
 Главинић Коста 235
Глас Српске краљевске академије 63
Гласник Географског друштва 509
Гласник Историског друштва у Новом Саду 7
Гласник Народне библиотеке 511
Гласник Српске академије наука 509
Гласник Српске православне цркве 514, 516
Гласник Српског ученог друштва 89, 105, 107, 108, 111, 112, 508
 Глигорић Велибор 49
 – Сокољанин Димитрије 245
 Глишић Милован Ђ. 40, 44, 53, 180; – неидентификовани написи 537-545
 Гогољ Николај В. 8, 14, 104, 367
Годишњак Библиотеке Матице српске 119
Годишњак за културу, савремена друштвена и економска питања 233
Годишњак Српске краљевске академије 277, 509, 514
Годишњица Николе Чупића 381, 519
 Гој Е. (E. D. Goy) 17, 49
 Гоја Франсиско 45, 60
 Гојковић Гавра 365
 Голдсмит Оливер 330
 Голубински Е. Е. 115
 Голубић Мустафа 239
 Голубовић Видосава 267
 Гончаров Иван А. 17, 22, 25, 28, 30, 32, 33
 Горажданин Божидар 510
 Гордон Линдал 438
 Горки Максим 298, 312, 315, 340, 370
 Готје Теофил 250
 Граам Џон (John Graham) 465
Градина 266, 491
 Градић Стијепо 385
 Граф Артуро 278
Графичка ревија 515
 Гргуrowa Милка 331
 Грдинић Никола 405
 Грђић Васиљ 335, 342
 Grübel R. 15
 Григорович В. И. 105
 Грисић Ђуро 385, 386, 392
 Грим, браћа 48
 – Јакоб 171, 172
 Грифани Умберто 281
 Грковић Милица 47
 Гроздановић-Пајић М. 64
 Грол Милан 218, 249, 251, 252, 287, 289
 Грох Клаус 494, 495
 Грујић Милорад 498
 – Никанор 322, 366, 370
 Грчевић Фрањо 260
 Грчић Стјепан 70, 73, 74, 82, 85
 Гундулић Иван (Џиво) 216, 387, 389, 390, 391
 – Тројан 382
 – Шишко 388
 Гутјар Ана 17
 Давидовић Љуба 235
 Давичо Б. С. 279
 – Оскар 497
 Дајзлер Гиљермо (Guillermo Deisler) 494
 Далиган Данијел (Daniel Daligand) 495
 Дамброзио Матео (Matteo D'Ambrosio) 495, 496
 Дамјановић Раја 508
 Дамњан Радомир 504
 Данијело Бернардино 174
Даница 103, 104, 179-181
Даница (алманах) 508
 Даничић Ђура 104, 111, 216, 329, 345, 346, 353, 512
 Duncan-Jones K. 174
 Данојлић Милован 250, 491
 Данте Алигијери 174, 176, 277, 278, 280, 340
 Данунцио Габријеле 223, 236, 258, 278, 279, 280, 281, 282, 338, 342
 Дарвин Чарлс 16, 271, 501
 Дачић Живојин О. 244
 Деановић Мирко 382, 385
 Дедијер Јевто 235, 338
 Дежман Иванов Миливој 246, 372, 373, 375, 379
 Дејчис Дејвид (David Daiches) 210
Дело 243, 268, 269; – енглеске теме 271-276
 Демел Рихард 237, 359
 Демостен 523
 Денкер Клаус Петер 492, 495, 505
 Дерганц Фрањо 235
 Деретић Јован 207
 Де Санктис Франческо 280
 дескриптивни стил 53-62
 Десница В. 278
 Дивковић Матија 347
Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität 15
 Дикенс Чарлс 298, 313
 Димитријевић Лазар 245
 – Мита 338
 – Наум 287-315
 – Сава 256, 257, 258
 Димовић Ђура 367
 Дишан Марсел 504
Дневни лист 293
 Добрашиновић Теодор 74
 Доде Алфонс 44, 338, 342, 370
 Дојл Конан 296, 298, 313
 Дојн Граматик 7
Deutscher Novellenschatz 31

- Домановић Радоје 19, 256, 259, 289, 290, 298, 309, 310, 311, 312, 332
 Домјанић Драгутин 214, 218, 224, 240, 237
 Домњак Б. 73, 74, 85
 Дон Цон 210
 Донат Бранимир 491
 – из Подгорице 90
 Дорошевић В. М. 312, 313
 Достојевски Фјодор М. 19, 20, 111, 298, 309, 312, 313, 315, 338, 342, 367
 Драгосављевић Адам 508
 Дрекаловић Григорије, архимандрит 88, 89, 90, 92, 94
 – Илија, војвода 88, 90, 93, 94
 – Радоња, војвода 88
 – Шут Радоњин 88
 Дрекаловићи (племе) 67, 87, 88, 89, 90, 93, 94, 96
 Дрекслер Бранко 218
 Држић Марин 387, 391
 Дринов Марин 101
 Дубровник 382, 385
 Дујчев Иван 64
 Дукађин Лека 95
 Дурзак Манфред 419
 Дурковић-Јакшић Љубомир 514
 Дучић Јован 43, 58, 203, 206, 209, 214, 218, 219, 220, 221, 223, 225, 229, 230, 231, 232, 236, 237, 238, 240, 241, 247, 249, 250, 326, 327, 328, 330, 331, 361
 Душанић Свет. Ст. 516, 520

 Ђаја Јован 235, 236
 Ђалски Ксавер Шандор 214, 219, 240, 375
 Ђивановић Нико 387, 390, 393
 Ђикић Осман 239
 Ђокић Душан 491
 Ђон Марко 90
 – Мартин 92, 94
 Ђорђевић Велимир 306
 – Владан 14, 37, 44, 537
 – М. 507
 – Миливој 517
 – Миодраг 494, 496
 – Тихомир 76, 77, 218, 224 239, 251
 Ђунић Рудолф 357
 Ђурђев Бранислав 518, 521
 Ђурђевић Брња 389
 – Игњат 381, 384, 386, 389, 390
 – Стијепо 383
 Ђурић Војислав 160
 – Симеон Кордунаш 365
 Ђурковић Ђуро 363, 364

 Ебинг Крафт 296
 Ебшелвиц, картограф 519
 Евлија Челебија 519
 Еко Умберто 419
 Helbó André 419
 Елезовић Глиша 235
 Елин Пелин 240
 Елиот Томас Стернс 210, 211, 466
 Емпедокле 412
 Енгелс Фридрих 16
 Еније Квинт 527
Енциклопедија Југославије 69, 83, 516
 Ердељановић Јован 87, 88, 92, 235
Die österreichische Literatur 21
Europäischer Realismus 13

 Жакула Стеван 325
 Жегарац Миле 386
Железнички гласник 228
 Живаљевић Данило А. 71, 73, 75, 78, 79, 81, 328
 Живановић Живан 46, 309
 – Јеремија 14, 37, 42, 251
 – Синесија 243
 Живковић Драгиша 8, 31, 35-51, 40, 43, 49, 247, 405, 407-415, 408, 411, 412, 491-506; – *Токови српске књижевности* 547-549
 – Живан 491-506
 – Јован 363
 – Новак 510, 516, 517
 – Синиша 243-252, 250
 Живојиновић Бранимир 17, 36, 43, 46
Живот 248, 379
 Gide André 437
 Жмегач Виктор 18
 Жујевић, прота 508
 Жуковски Василиј А. 250, 255
 Жупанчић Отон 237, 240

 Загоричник Ифигенија 497
 – Франци 497
 Загребин В. 64
Законик Стефана Душана 114
 Замања Брња 390
Записи 94
 Захарија, митрополит смедеревски 507, 512, 513, 518
Зборник за историју 6
Зборник за историју, језик и књижевност српског народа 381, 386
Зборник за народни живот и обичаје Јужних Славена 67, 68, 70, 73, 75
Зборник за славистику 6, 250
Зборник историје књижевности 382, 386
Зборник Историјског музеја Србије 519
Зборник Матице српске за књижевност и језик 5, 6, 7, 45, 48, 75, 171, 197, 405, 410, 535

- Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 420
Зборник Народног музеја 245, 246
Зборник Филозофског факултета 92
Звезда 300
 Зечевић Слободан 161, 162
 Зиројевић Олга 508, 517, 518, 521
 Златарић Маро 387
Знаменити Срби XIX вијека 328
 Зоговић Мирка 277-283
Зографска бугарска историја (рукопис) 74
 Зола Емил 290, 370
Зора (Мостар) 243, 250, 268, 269, 291; – књижевнокритички прилози 325-333
Зора (1910-1912) – програмска оријентација 357-361
 Зоре Луко 382, 388
 Зорић Драгољуб 537-545
- Ибзен Хенрик 341, 359, 360, 374
 Иблер Јанко 15, 49
 Ибровац Миодраг 235
 Иванић Душан 45, 246
 – Момчило 251, 255, 330
 Иванов Василиј 240
 Ивановић Радојка 307
 – Радомир 69, 75
 Ивић Алекса 95
 – Милка 47
 Игњатовић Јаков 549
 Игњић Стеван 517
 Иго Виктор 25, 27, 255, 298, 313
 Илић Војислав 42, 50, 202, 203, 223, 247, 250, 405
 – Војислав И. 491
 – Војислав Млађи 298, 310
 – Драгутин Ј. 218, 235
 – Ј. Драг. 279
 – Јелисије 307
 – Јован 104
- Илустрована ратна хроника* 244
Илустровани гласник 244
 Иљински Григориј А. 115
English Studies 465
Interrelations of Literature 418
 интертекстуалност 13-33
Искра 243-252
Историја српске књижевне периодике 1768-1941 (пројекат) 197, 287, 295, 315
Историја Црне Горе 95
Историски записи 515
 италијанска књижевност – у српским часописима 277-283
- Јавор* 244, 246, 512
 Јагић Ватрослав 7, 78, 106, 110, 111, 112, 114, 115, 216, 218, 219, 344, 348
 Јагодић 329
 Јакоб Тереза 172, 185
 Јакобсон Роман 168
 Јаковљевић Михајло 256, 257, 261
 Јакшић Ђура 202, 203
 – Милета 218, 222
 – Св. М. 21
 – Светолик 330, 331, 332
 Јанићијевић Живојин 235
 Јанковић Милорад Ст. 257
 – Обрад 499
 – Тамара 494, 496, 498, 500
 Јанц Загорка 245
 Јарневић Драгојла 225
 Јастребов Иван С. 68, 70, 80, 81, 101, 117
 Јацимирски Александар Ј. 116, 117
 Јевтић Боровоје 338, 340, 342
 – Добривоје 494, 496, 497, 498
 Јејтс Вилијем Батлер 466
 Јелача Војислав 278
 Јелисавета Петровна, руска царица 93
 Јелић Велимир 338, 342
 Јеловшек Владимир *Симфоније* 371-380
 Јелчић Дубравко 233
 Jenny Guido 371, 372
 Јенсен Алфред 390
 Јеремић Љубиша 437, 444
 Јиречек Константин 381, 390, 391, 393
 Јован Богослов 49
 – еванђелиста 49
 Јовановић Војислав Марамбо 218, 238, 275
 – Ђорђе 249
 – Јован Змај 185, 202, 203, 222, 244, 268, 322, 326, 339, 364, 366, 367, 370, 405, 533-535
 – Јован М. 330
 – Јованка 180
 – Љубомир 36, 37, 49, 251, 266
 – М. 520
 – Мијаило П. 290, 297, 310
 – Милутин 218, 244
 – Обрад 496
 – Павле 364
 – Слободан 101, 102, 251, 271, 273, 274, 275, 280, 321, 330, 331, 332
 Јовановић-Батут Милан 290, 297, 301, 302, 314
 Јованчићевић Станко 517
 Јовичић Владимир 49
 Јовкић Прока (Нестор Жучни) 240, 359
 Јоксимовић Ђ. 515
 Јоловић Драг. М. 517
 Јоцић Љубиша 497, 500, 505
 – Миодраг 520, 521
 Југ 235, 360

- Die Jugend* 244, 371
Југословенска поезија 427
 југословенство 213-226
Јужна Србија 16
 Јукић Лука 359
University of Toronto Quarterly 465
- Кабоцић Кордица Маро (Saboga) 388, 389
 Казначић Иван Августин 391
 Калаи Бењамин 344, 364
 Калајцић Димитрије С. 288, 297, 310
 Каниц Феликс 509
 Капер Сигфрид 173
 Капетановић Мехмед-бег Љубушак 350
 – Н. 520
 Карабеговић Авдо Хасанбегов 255
 Каравелов Љубен 106
 Карађорђевић Петар I 291, 306
 Караман Д. Ф. 76
 Карамзин Никола М. 257
 Карановић Зоја 74, 179-181
 Карацић Вук Стефановић 8, 21, 114, 159, 161,
 165, 166, 171, 177, 178, 179, 216, 224, 329, 345,
 346, 353, 508, 511, 512, 518, 547, 548
 – Мина 177, 178
 Кардучи Ђозуе 223, 278, 280, 281, 339, 342
 Карло I, румунски краљ 290
 Кастелнуово Е. 279
 Кастрати (племе) 93
 Кастриота Иван, Скендербегов отац 95
 Каталинић Јеретов Рикард 214, 218, 219, 224,
 228, 229, 240
*Каталог књига на језицима југословенских
 народа 1519-1867* 75
 Кафка Франц 368
 Качановски В. 67
 Качић Миошић Андрија 67, 68, 69, 70, 71, 73,
 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86,
 92, 94, 96, 97
 Кашанин Милан 37, 38, 39, 43, 49, 407, 408, 414
 Кашиковић Никола 319
 Квантер Рудолф 296
 Квапил Мирослав 372
 Квинтилијан 175, 525, 527
 Келер Готфрид 18, 19
 Кернер Јустинус Андреас 172
 Кете Драготин 240
 Кешељевић Мирољуб 498
 Киплинг Радјард 258
 Кипријан Базилик 64
 Кириловић Димитрије 119
 Kirkpatrick В. J. 434
 Кисић Остоја 500
 Китс Џон 274
 Kisfaludy Károly 533
- Кишфалудијево друштво – Јован Јовановић
 Змај 533-535
 Кларин Мирко 491
 Клеут Марија 5-9, 165, 177-179
 Кливар Мирослав 495
 Клименти (братство) 90, 93
 Климт Густав 373
 Клуге Р.-Д. 13
 Knüpfer 374
 књижевна друштва – Мађарска 533-535
Књижевна историја 45, 266
Књижевна недеља 253-261
 књижевна критика – у мостарској Зори 325-
 333
Књижевна реч 319, 505
 књижевни алманаси 213-226
Књижевни језик 351
Књижевни југ 209, 214, 240
 књижевни часописи, српски – енглеске теме
 271-276
 – историја 179-393
 – италијанска књижевност 277-283
 – програмска оријентација 319-324
 – рецепција иностраних часописа 265-269
Књижевност 19, 388
 Коблишка Тодор 279
 Ковачевић Б. 14
 – Вукота Арсов 78
 – Љ. 87, 88, 89
 – Љуба 537
 Ковжан Тадеуш (Tadeusz Kowzan) 420
Ковчежић за историју, језик обичаје Срба
 345
 Козарац Јосип 240
 Којен Леон 249
 Кокјара Ђузепе (Cocchiara) 48
Коледар Матице далматинске (Задар) 348
 Колендић Петар 381, 382, 383, 384, 385, 386,
 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393
Коло 243, 268, 374; – италијанска књижевност
 277-283
 Колриџ Самјуел Тејлор 466
 Кољевић Светозар 481
 Кољцов Алексеј В. 104
 Комнин Ђорђе Аријанит 95
The Common Reader 435
Comparative Literature 417
 компаративна књижевност 13-33, 417-423,
 425-490
Comprehension of Literary Discourse 419
 Константиновић Зоран 417-423, 418
 – Радомир 49, 205, 206, 207, 208, 209, 210
 Копен Ервин (Erwin Koppen) 418, 419
 Копитар Јернеј 171, 185
 Кораћ Станко 363-370; – *Модел припове-*
 дања 550-553

- Кордунаш Манојло 70, 71, 72, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86
 Корнхаузер Јулијан 491
 Королија Мирко 218, 223, 278, 359
 Корољенко Владимир Г. 280, 312
 Косегартен Теобул (Theobul Kosegarten) 18
Cosmopolis 268
 Косор Јосип 214, 218, 219, 220, 230, 233, 360
 Костић Алекса 306, 310
 – Веселин 173-176
 – Драгутин 169
 – Лаза 8, 44, 112, 113, 247, 321, 322, 323, 346, 405; барок 407-415
 – Палански Звонимир 496, 498
 – Страхиња 14, 405
 – Чедомиљ А. 289-290
 Кочић Петар 214, 229, 240, 319, 336, 340
 Кош Ерих 49
 Кошутин-Брозовић Невенка 372
 Кравар Зоран 372
 Краљ Стјепан 214, 218, 219, 224
 Краљачић Томислав 344
 Крањчевић Силвије Страхимир 224, 326, 331
 Краус Карл 268
 – Ото 269
 Креспи Антун 383
 Крестић Василије 364
 Крилов Иван А. 17
 Кристина, шведска краљица 385
Критичка издања српских писаца 36
 Крлежа Мирослав 203, 233
 Крњевић Хатица 405
 Кромвел Оливер 273
 Кроња А. 49
 Круљ Урош 335, 342
Крфски зборник 268
 Крчмар Весна 420
 Кршњави Исо 248, 371, 373, 374, 375, 376, 377, 380
 Куен-Хедервари Карло 364
 Кужев Трифун 240
 Кузмановић А. Ј. 290
 Кујунџић Јела 180
 Кукуљевић-Сакцински Иван 511
 Кулишић Шпиро 161
 – Франо 382, 385
 културне везе српско-немачке 171-173
 културне везе српско-руске у XIX веку 99-117
 Кумануди Коста 239
 Кун Томас С. (Thomas S. Kuhn) 420
 Kunz J. 31
 Курелац Мирослав 67
 Курсел Луј 309
 Kurz H. 31
 Кухач Франьо III. 71, 76, 248, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 380
 Кучи (племе) 77, 87, 88, 90, 92, 93, 94, 96
 Лавров Петар А. 63, 64, 83, 116, 117
 Ладик Каталин 498
Лаза Костић (зборник) 247
 Лазар Хребельановић, кнез 501
 Лазаревић Бранко 218, 221, 225, 230, 275, 323, 340
 – Васа 295
 – Лаза 11-62, 216; *Вертер* 13-33; – дескриптивни стил 53-62; – семантика имена 35-51
 Лазић Живојин А. 300, 314
 Лаинових Андрија 69
 Leitner 379
 Лалић Иван В. 29
 – Радован 37
 Ламански Владимир I. 110, 111, 112, 113, 115, 117
 Ламартин Алфонс де 250
 Лапчевић Драгиша 509, 514, 515, 518, 519
 Ла Рошфуко Франсоа 340
 Ласић Станко 372
 Лауер Рајнхард 13-33, 13, 24, 30, 45, 49, 407
 Ла Фонтен Жан де 338
 Лах Иван 240
 Леблан Морис 298
 Ле Бон Гистав 309
 Леви-Строс Клод 47
Лексикон писаца Југославије 6, 67
 Лемке Карл (Carl Lemcke) 25, 26, 27
 Лењин Владимир И. 16
 Леонарди Фране, надбискуп 91
 Леопарди Ђакомо 278, 279
 Лерш 408
 Лесинг Готхолд Ефраим 422
 Лесковар Јанко 240, 248
 Лесковац Младен 5-9, 405, 533, 534, 535
Létünk 535
Летопис Матице српске 5, 6, 63, 75, 211, 244, 254, 277, 332, 346, 361, 381, 407, 508
 Летунић Влахо 387
 Летурно Шарл 296
 Ли Хермиона (Hermione Lee) 432, 433, 443
 Ливадић Бранимир 213, 214, 218, 225, 233, 246
 Лилер Хенрик 251
 Лилијенкрон Детлев Фридрих фон 237
 Лисичар Матија 214, 240
Das literarische Echo 268, 269
Literatur auf dem Bildschirm 419
Literatur und Kritik 493
Literature and Medicine 419
 лична имена – митопоетско значење 35-51, 159-170

- Ловрић Божо 360
 Лоенштајн Данијел Каспер фон 407, 408
 Локар Едмон 296
 Лома Александар 519, 421
 Ломброзо Чезаре 295, 297, 304, 308
 Лонткијевић И. 257
 Лоти Пјер 249, 257, 258, 338
 Лукач Ђерђ 368
 Лукић Света 207
 Луковић Стеван 248
 Луцерна Камила 218

 Љермонтов Михаил Ју. 40, 104, 250, 331
 Љесков Николај С. 19
 Љубинковић Радивоје 509, 514, 516, 520, 521
 Љубић Шиме 88
 Љубиша Стефан Митров 19, 53, 278

 Магарашевић Георгије 508
 – Ђорђе 508
 – Мирко 210, 211
 Мадач Имре 533, 534
 Мадил Јован Б. 313
 Мађар Золтан 494, 496, 497
 Мажуранић Иван 216
 – Фран 228
 Meister Leonhard 19
 Макијавели Николо 280
 McLaurin Allen 437, 481
 McNeilie Andre 433, 464
 Маковски 237
 Максимовић Војислав 335-342
 – Никола 357
 Мала књига 435
 Маларме Стефан 203, 248
 Манојловић Петар 77
 Мантегаца П. 279
 Мардарије, штампар 507, 508, 510, 511, 513,
 515, 518, 519, 521
 Маретић Томо 68, 163
 Маријановић Станислав 372
 Маринети Емилио Филипо Томазо 340
 Маринковић Боривоје 507, 511, 519
 – Душан 227, 231
 – Љиљана 357-361
 – Миливој 510
 – Нада 501
 Марино Ђамбатиста 407, 408
 Мариновић Марко 382, 387, 388
 Марјановић Милан 213, 218, 239, 246, 372, 376,
 379
 Марковић Бода 500
 – Божидар-Божа 235, 236, 237, 238, 239, 241
 – Даница 218, 222, 255
 – Ђорђе Кодер 496
 – Светозар 106, 110
 – Фрањо 371, 376, 377, 380
 Маркс Карл 16, 368
Marxistische Literaturkritik 18
 Маркуш Зоран 491
 Мартиновић Нико С. 63, 64, 90
 Мартић Грга 224
 Марцијал 523, 529
 Маршићанин Божо 290, 298, 310
 Масарик Томаш Г. 239, 376, 378
 Матавуљ Симо 251, 290, 298, 310, 314, 332, 338,
 340, 366, 368, 370, 547
 Матановић Миленко 497
 Матејић Ђорђе 307
 Матијашевић Влахо 387
 – Ђуро 385, 387
 Матић Томо 67, 75, 76
 Матица 106, 107
 Матковић Славко 494, 496, 497, 500
 Матовић Весна 197
 Матош Антун Густав 14, 16, 45, 49, 207, 211,
 213, 218, 224, 326
 Мауковић Алекса 301
 Majumdar Robin 437, 481
 Машић Радомир 504
 Медаковић Богдан 363, 367
 – Данило 78, 83
 – Дејан 510
 Медини М. 384
 Мејлах М. Б. 49
 Мелетински Е. М. 164, 169
 Mölk U. 19
 Мелкус Драгутин 376
 Menzel A. 245
 Менчетић Шишко 381
 Метерлинк Морис 374
 Мехмед-паша Бушатлија 94
 Мечанин Радмила 164
 Мешко Ксавер 240
 Мештровић Иван 213, 239
 Мијалковић Сава Д. 245
 Мијатовић Чедомил 63, 64, 66
 Мијушковић Јован 357
 Микеланђело Буонароти 414
 Микешин О. 105
 Миклошић Франц 109, 346
 Милаковић Јосип 213
 Милановић Бранко 31, 49
 Миленковић Таса Ј. 245, 290, 291, 294, 295, 297,
 298, 302, 304, 308, 310, 314, 331
 Милер Макс (Max Müller) 48, 346
 Милинчевић Васо 213-226, 254, 319
 Милисавец Живан 535
 Милићевић Вељко 214, 215, 219, 220, 338, 340,
 342
 – Милан Ђ. 44, 108, 509, 512

- Миличић Јосип 218, 219, 223, 278
 – Радо 386
 Милишић Михо 388
 Миловановић Милан 249
 – Милош 245
 Миловић Јевто М. 183-185
 Милојевић Никола 306
 Милошевић-Ђорђевић Нада 68-69, 161
 Милутиновић Драгутин 113
 – Коста 550-553
 – Сима Сарајлија 79, 184
 Милчиновић Адела 218, 225
 – Андрија 218
 Миљанов Марко 69, 87
 Миљковић Бранислав 310
 Минајев Дмитриј Д. 30
 Minow-Pinkney Makiko 438, 443, 445, 459, 474, 480
 Миновић М. 295
 Минтурно Антонио 174
 Миодраговић Јова 357
 Мирковић Зоран 405, 499
Мирослављево јеванђеље 114
Мисао 519
 Мисе Алфред де 250, 255
 Митриновић Димитрије 211, 218, 239, 240, 319, 321, 323, 340, 342, 351, 352, 357, 390, 393
 Митровић Велизар Ј. 313
 – Милорад 220, 225, 290, 298, 301, 308, 310, 388
 Митровић-Димитријевић Живојин 298
 Митропан Петар 16, 22, 23
 Мићић Милутин К. 313
 Михаило, београдски митрополит 101
 Михаиловић Јеленко 251
 – Ст. Р. 301
 Михајловић Бож. 257
 – Лаза 230
 – Милица 425, 426, 430, 431, 434, 435, 436, 488, 489
 Мићић Љубомир 496
 – С. Ст. 279
 Мишић Зоран 207
Мјесечник 293
Млада Србадија 244
 Младеновић Ранко 208, 230
Младост 248, 371, 372, 373, 374
Modern Fiction Studies 477
Moderni revue 376
 Мојашевић Миљан 17, 21, 171-173
 Meutsch Dietrich 419
 Moll Albert 296
 Молијер 382, 383
Le Monde Slave 268
 Monet Claude 249
 Монроу Херијет 210
 Мопасан Ги де 44, 279, 298, 313, 338, 342, 367, 369, 370
Morgenblatt 171
 Морли Џон 273
Motive und Themen in Erzählungen des späten 19. Jahrhunderts 19
 Мрђеновић Душан 95
 Мркоњић Звонимир 497
 Мркшина црква – штампарија 507-522
 Мурат Марко 249
 Мурко Матија 69, 70, 76, 217, 219
 Муха Алфонс (Mucha) 245, 374
 Мушички Бранко 21
 – Лукијан 508
Нада 325
 Нађ Јосип 388
 Назор Владимир 214, 218, 219, 223, 240, 359
 Нани, М. Н. 278
 Нанка Д. Т. (псеудоним) 259
Народ 335-342
 народна књижевност – Милица Стојадиновић Српкиња 177-179
 – мотив о Скендербегу 63-97
 народна поезија – митске парадигме 159-170;
 у *Даници* 179-181
Народне новине 15, 373, 375
Наставник 73, 386
 Настасијевић Момчило 180
 наука о књижевности – интердисциплинарност 417-423
Наша снага 215
Невен 344
 Недељковић Душан 247
 – Милан 332
 Недић Владан 36, 49
 – Љубомир 16, 23, 49, 258, 259, 272, 319, 325, 326, 328, 329, 330, 332, 333
Neohelicon 418
 Неруда Јан 369
 Несторовић Никола 244
 Нечајев Милутин Цихлар 218
 Нешић Милутин Д. 296, 299
 – Петар 254
 Нешковић Предраг 497
Niederreinisches Jahrbuch 408
 Никанор, митрополит новобрдски 510
 Никић Љубомир 386
 Николајев С. (псеудоним) 339
 Николајевић Божа 251
 Николаји Фридрих (F. Nicolai) 16, 17, 30, 32
 Николић Андра 40, 247
 – Душан 303, 314
 – Милица 43, 44, 49, 53-62
 – Миховил 214, 218, 224

– Р. В. 255, 257, 258
 – Рикард 240
 Nicolson Nigel 445
 Нинчић Момчило 239
 Ниче Фридрих 379
Нова искра 243-252, 377, 378
Нова нада 376
 Новак Виктор 235
 Новаковић Јелена 116
 – Стојан 73, 80, 86, 180, 216, 217, 250, 358, 508; – односи с Русијом 99-117
Novi viek 375, 376, 377
Novu kult 376
 Нодило Натко 161, 168, 169, 239
Neues Handbuch der Literaturwissenschaft 13
 Neumann St. 379
Nuova antologia 280
 Нури Осман 332
 Нушић Бранислав 38, 218, 244, 251, 256, 332
 Његош Петар II Петровић 26, 32, 183, 184, 185, 207, 326, 337, 341
New York Herald Tribune 437
 објект-поезија 490-506
 Обрадовић Доситеј 8, 114, 215, 216, 239, 278, 388, 547
 – Стојан 508-509, 509, 512, 517
 Обреновић Александар, краљ 116, 290, 291
 – Јеврем 508
 – Милан, краљ 14
 – Милош, кнез 518
 Обреновићи, династија 104
 Обровчанин Д. 348
 Овидије 174, 523, 528
 Одавић Петар 245, 251
 – Ристо Ј. 243, 244, 248, 250, 251, 252, 310
Одзиви 515
Одјек 268, 293, 310
Октоих (Грачаница, 1539) 510
 Окука Милош 351
 Olesch R. 30
 Olivier Beel Anne 433, 464, 481
 Олни 174
 Ораховац Тома 87
 Ori Luciano 494
 Орлић Ђуро 357
 Орфелин Захарија 496
 Осијан 29
Ost und West 109
 Остојић Тихомир 8, 218, 219, 225, 388
Отаџбина 14, 37, 40, 44, 110, 336
 Павић Армин 345
 – Милорад 13
 Павићевић Слободан 500

Павлић Августин 387, 390, 393
 Павловић Драгољуб 381, 386
 – Дража 235
 – Љубомир 514, 518, 520
 – Миливоје 497, 501, 502, 503
 – Милорад Крпа 290, 297, 298, 301, 310, 330, 332
 – Миодраг 180-181, 205, 207
 Radin Clemente 494
 Пајсије Хилендарски 74
 Палавестра Александар 95
 – Предраг 207, 271, 275, 291, 314, 319-324, 320, 372
 палеотипи, српски 507-522
 Палмотић Јакета 389
 – Цоно 386
 Паљетак Луко 410
Памятники древней письменности ОЛДП 63
 Памучина Јоаникије 332, 341
 Пандуровић Сима 203, 209, 218, 221, 246, 247, 249, 253, 254, 255, 258, 259, 319, 352
 Пантелић Никола 161
 Пантић Мирослав 67, 381, 383, 384, 386, 388, 390, 392, 524
 Париповић Неша 494, 496, 497, 499
 Парис Гастон 48
 Патнам Џорџ (Puttenham) 175
 Пауер Игнац 268
 Паули Андро Џанпијеро 388
 Паунд Езра 210, 211
 Пачић Јован 410
 Пејиновић Милош 330, 331
 Рауне Michael 477
 Пековић Слободанка 197
 Пелагић Васа 220
 – Василије 180
 Пелико Силвио 279
 Перић Живојин 288, 289, 290, 296, 314
 – Иво 382
 Перишић Д. 21
 Перовић Невесињски Радован Тунгуз 255
 Пертуси Агостино 91
 песме у прози – *Српски књижевни гласник* 227-234
 Петковић Влад. Р. 83, 245, 251
 – Владимир 245
 – Владислав Дис 203, 209, 218, 240, 246, 247, 249, 253, 254, 258, 321, 322, 323
 – Зденка 271-276
 – Новица 413, 414
 15 дана 372
 Петрановић Богољуб 180
 – Божидар 348
 Петрарка Франческо 278, 411, 524
 Петров Александар 201-211, 206, 208

Петровић Бошко 204

- Василије, митрополит цетињски 63, 90, 95
- Вељко 214, 218, 219, 222, 240, 249, 319, 322, 323, 338, 340, 342, 359, 547
- Georges T. 64, 69
- Коста 229, 231
- Љубинко Љ. 310
- Миливоје Ј. 289
- Милорад 228, 229
- Михаило-Милош Коба 293
- Надежда 239, 249
- Никола, кнез 306, 367
- Петар I, владика црногорски 79, 185
- Петар Ж. 161
- Растислав В. 87, 88, 89, 90, 92, 93
- Растко 43, 58, 180
- Сава, владика 94
- Светозар 410
- Урош 251

Петровић-Сељанчица Милорад 201, 258

Петронијевић Бранислав 290, 296, 314

Пећанац Вук 388

- Милан 346

Пешикан Љуштановић Љиљана 159-170, 177-179, 179-181

Пешић Радмила 68, 69

Pesti Napló 534

Piermarini Giuseppe 382

Пијаде Моша (Поробић) 239

Пилар Иво 248, 251, 374, 377, 378

Пипери (племе) 93

Пипин Александар Н. 104, 105, 106, 108, 109, 110, 111, 117

Писарев Дмитриј И. 106, 107

Pissaro Camille-Jacob 249

Писемски Алексеј Ф. 14

Писк Јулиус 67

Плавшић Душан Н. 371, 372

- Лазар 517

Плана Шефхет 69

Платон 174, 412, 418

Плотин 412

Плутарх 174, 523

По Едгар Алан 297, 298, 300, 313, 315, 338

Povijest hrvatske književnosti 70

Поглед 293

Подунавка 512

поетика, ренесансна 523-531

Познановић Богданка 494, 496, 497, 500, 504

Покрет 265

Поленакровић Харалампије 67, 74

Полит-Десанчић Михаило 331

Политика 268

Полић Камов Ј. 218

Полицајац 309

Полиција 309

Полицијски гласник 287-315

Поља 505

Понсонби 174

Попа Васко 180

Попер Чарлс (Charles Popper) 417

Поповић Аца Зуб 180

- Богдан 201, 203, 204, 207, 211, 213, 218, 221, 222, 225, 235, 247, 250-251, 259, 260, 272, 273, 321, 322, 340, 360

- Боривоје 330

- Ђорђе Даничар 332

- Зоран 496, 497, 498

- Јевта 387

- Јова М. 310

- Јован Стерија 75, 78, 80, 83, 251, 549

- Јованка 256, 257

- Л. 279

- М. С. 89

- Мирослав 313

- Павле 104, 201, 218, 225, 247, 251, 274, 341, 381, 382, 386, 391, 392, 393

- Петар 240

- Срета А. 279, 513

- Светозар Заре 309, 310

- Стеван В. 244, 291

- Чеда 331

Poresky Louise A. 466

Порфиријев зборник (рукопис) 64, 65

Посавац Златко 372

Поснер Ричард (Richard Posner) 419

Пот Иштван 533-535

Потић Душица 227-234

Прево Марсел 338

Преводна књижевност 14

Преглед 336

Прелевић Бранислав 497

Прерадовић Петар 237

Прешерн Франце 326

Прибићевић Адам 360

Придом Сили 359

Прилог дубровачкој књижевности XVI вијека 386

Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор 17, 23, 75, 76, 77, 91, 381, 390, 518

Прилози проучавању народне поезије 169, 184

приповедање – дескрипција 52-62; – интер-текстуалност 13-33

приповетка о Скендербегу 63-97

Продановић Јаша 235, 310, 311

Проп Владимир 161, 164

Просветни гласник 511, 515

Прославна споменица четиристогодишњице Ободске штампарије 512

- Протић 112
 – Јован 326, 328, 330, 332
 – Миодраг 16, 308
 – Предраг 253-261
 – Стојан М. 295, 296
 Прохаска Драгутин 218, 224, 225
 Пруст Марсел 432, 433, 462, 479
Псалтир (Љубавић, 1523) 510
 Пухало Душан 410
 Пуцић Луце 387
 Пушкин Александар С. 104, 250, 255, 366
 Пшибишевски Станислав 237, 374, 379
Rad Jugoslavenske akademije 78, 108, 346, 385
Рад Матице српске 6
 Радичевић Бранко 203, 225, 548
 Радовановић Владан 491, 497
 Радовић Драгутин 339
 – Миодраг 405
 Радојевић Вељко 330
 Радојичић Ђорђе Сп. 83, 509, 510, 511, 515, 516, 518, 520
 Радојчић Милош 512
 Радоман Фрањо 76
 Радонић Јован 66, 91, 251, 519
 Радоњић Јово, губернатор 93
 Радуловић Ристо Ринда 218, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342
 Радченко Константин 114
 Рајић Велимир 218, 222
 – Јован Млађи 21
 Рајковић Ђорђе 180
 Рајс Родолф Арчибалд 295, 296
Reichspost 238
 Рајчић Бисерка 491
 Ракић Вићентије 273
 – Милан 201, 203, 206, 214, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 225, 240, 249, 339, 359
 Ранке Леополд 171
 Ранковић З. 520
 Рантавара Ирма 465, 479, 483
 Рањина Динко 387
 – Јелена 387
 Рапајић Раде 71, 72, 78, 81
 Раушар Ј. Зд. 248
 Рашић П. 314
 Рашковић Мих. А. 314
 Рашовић Марко Б. 87
La Revue Slave 268
Ривија 372
 Ремак Хенри Х. 417, 418, 423
 Рембо Артур 429
 Рембрант 60
 Реније Анри 237
 Renoir Jean 249
 Rency George 341
Речник књижевних термина 437, 444
Речник симбола 167
Речник српскохрватскога књижевног језика
 6
 Решетар Милан 358, 383, 390
 Решин Туцић Вујица 494, 496, 497, 501
 Рибникар Владислав 330, 331
 Ристер Вишња 49
 Ристић Јован 326
 – Коста 180, 365
 Ровета Ђероламо 360
 Ровински Павле А. 63, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 75, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 105, 107, 115, 117
 Роден Огист 340
 Rosenbaum К. 22
 Розов Н. Н. 64, 66, 67, 68, 84, 90
Рок 491
 Росети Данте Габријел 249, 274
 Rose Phyllis 438
 Рошуљ Жарко 256, 287-315, 494, 496, 497, 499
 Руварац Иларион 63, 66, 102, 114, 115, 116
 – Коста 103, 104, 107
 рукописи, српски 119-157
 Ружић Доброслав 267
 Савковић Милош 18, 49
Savremenik (Загреб) 213, 225, 233
 Sagredo Giovanni 72
 Салатић Иво 387
 Салма Ласло (Szalma) 496
 Самен Албер 237
 Сандић Александар 109, 110, 216
 Сарић 248
 Сасин Антун 387
Сборник ОРЈС АН 63
Светлост 277
 Свинберн Алцернон Чарлс 274
 Свифт Џонатан 268, 273
 Себије 174
 Сегантини Ђовани 249
 Segeberg Нагго 418
 Сегон Мартин 91
 Сезан Пол 60
 Секулић Исидора 21, 43, 58, 230, 239, 323, 340, 341, 360, 408, 414
 Селесковић Момчило 17
 семантика имена 35-51
 Сентомашки Ђ. 180
Сербске летописи – в.: *Летопис Матице српске*
 Сервантес Мигел де 19, 25, 26, 27
 Серенсен Асмус 78, 79
Serta Slavica in memoriam Aloisii Schmaus 17
 сецесија у књижевности 371-380
 Сигеле 314

- Сигнал 493, 494, 496, 497
сигнализам 490-506
Сигнализам – авангардни стваралачки покрет 491, 496, 504
Сигнализам у свету 494, 495, 496
Сидни Филип 173-176
Симић Милан 255
Симпозијум о Скендербегу 69, 90
Синдик Надежда Р. 89
Сјенкјевић Хенрик 257
Скалигер (Giulio Cesare Scaligero) 174, 175
Скендербег Ђураћ Кастриот у усменој књижевности 63-97
Скерлић Јован 14, 16, 23, 37, 49, 201, 202, 203, 204, 205, 207, 211, 213, 215, 218, 222, 224, 225, 229, 233, 235, 238, 247, 248, 251, 258, 259, 260, 265, 267, 268, 269, 271, 272, 274, 278, 290, 298, 300, 309, 310, 314, 321, 323, 330, 333, 340, 351, 352, 358, 360, 361, 377, 378, 379, 513
Скриб Ежен 14
Скок Петар 379
Славејков Петко 238
Slavia 72
Slavistische Beiträge 21
Slavistische Studien zum IX. Internationalen Slavistenkongress in Kiev 30
Slawische Kulturen in der Geschichte der europäischen Kulturen vom 18. bis zum 20. Jahrhundert 22
Slavishe Rundschau 515
The Slavonic and East European Review 17
Сладе Долчи Себастијан 386
Слијепчевић Перо 336, 337, 340, 342, 357, 358, 359
Слобода 361
Slovanský přehled 268
Словенски југ 235-241, 361
Сметана Беджих 379
Смодлака Лука 240, 357, 360
Смолер 108
Смотра за модерну књижевност и умјетност 372
Смрт мајке Југовића 365, 370
Соколов Фјодор Ф. 110
Соколовић Доминик 388
Солжењицин Александар И. 313
Сомбати Балинт (Szombathy) 496, 497
Соркочевић Антун 382
– Пијерко 387
Сосир Фердинанд де 47, 493
Софокле 366
Спасић Душан 95
– Јела 229
Спасович Владимир 104, 105, 106, 110
Спендер Стивен 437, 473
Спенсер Херберт 260, 412
Списание на Българската академия на науките и изкуствата 74
Споменик Српске краљевске академије 66, 68
Споменица Стојана Новаковића 101, 104
Споменици дубровачки 389
Sprague Claire 477
Србадија 244
Србљак. Службе, канони, акатисти 128
Србобран (Загреб) 363-370
Срђ 332, 381-393
Сремац Стеван 257
Српска домаја 267
Српска застава 300
Српска зора 110, 244
српска књижевност – историја 547-549 – утицаји 407-415; – часописи 179-393
Српска књижевност у књижевној критици 16
Српска књижевност у сто књига 6, 14, 204
српска поезија – модернизам 201-211, 319-324
српска приповедна проза 550-553
Српска ријеч 336
Српске илустроване новине 244
Српске новине 160, 512
Српски биографски речник 6
Српски вјесник 328
српски језик – у Босанској вили 343-354
Српски књижевни гласник 16, 18, 201-211, 213, 215, 243, 245, 247, 248, 250, 251, 252, 253, 259, 260, 267, 268, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 361, 414, 513, 515 – енглеске теме 271-276; – италијанска књижевност 277-283; – песме у прози 227-234; – програмска оријентација 319-324
Српски писци 14, 42
Српски преглед 243, 272, 319
Српски симболизам 245, 247, 414
Српско грађанско песништво 74
српско-руски односи у XIX веку 99-117
српско-хрватске књижевне везе 213-226
Српскохрватски алманах (1911) 213-226, 240
Стајић Васа 535
– Мита 343
Стал Олстен Жермена, мадам де 382
Stallknecht Newton P. 417
Стамаћ Анте 246
Стамболов Стефан 100
Стаменковић Димитрије 326
Станивуковић Горан 173-176
Станимировић Владимир 235
Станислав Винавер (зборник) 408
Станковић Борисав 43, 49, 58, 218, 240, 248, 251, 290, 298, 310, 314
– Корнелије 180
– Милан 363
Станојевић Глигор 87, 88
– Драгиша 281

- Илија 310
- Коста 239
- Предраг 381-393
- Станоје 239, 251
- Стари завет* 206
- Stari pisci hrvatski* 67, 76, 382, 387
- Старинар* 509, 515
- Старине* 88
- Стармали* 533
- Стасов Владимир В. 113, 117
- Стевановић Павле 322, 381
- Стекети Л. (псеудоним) – в. Гверини Олиндо
- Стенсфилд-Поповић Марија 436
- Стефановић Мирјана 491
 - Светислав 214, 218, 219, 222, 223, 240, 258, 259, 273, 274, 275, 339
- Стивен Тоби 465, 479
- Стојадиновић Милица Српкиња и народна књижевност 177-179
- Стојановић Љубомир 63, 89, 341, 508, 512, 513, 514, 519
 - Никола 335, 342
- Стојиљковић Влада 494, 496, 497
- Стојнић М. 37
- Стоканов Радивој 405
- Стошић Добрила 368
 - Јосип 497
- Стражилово* 246
- Стратимировић Ђорђе 278
 - Стефан, митрополит 115
- Стремљења* 491
- Стриндберг Аугуст 359, 379
- Строци, пријатељ Ивана Чесмичког 529
- Студенички зборник* 89
- Суботић Војислав Млађи 290, 296, 314
 - Јован 363
 - Каменко 244
- Судерман Херман 248
- Сундечић Јован 348
- Супило Франо 238, 358
- Sucharda* 374
- Тагоре Рабиндранат 338, 342
- Тадина Калисто (др Торквато) 382
- Тајлор Едвард Бернет (Tylor) 48
- Thakur N. C. 443
- Талетов Пера Стефановић 313, 314, 319, 323
- Талфј – в. Јакоб Тереза
- Тартаља Гвидо 14
 - Иво 235-241
- Тасо Торквато 174
- 1300 Jahre Bulgarien* 24
- Тауск Херман 269
- Твен Марк 280, 298, 313, 315
- Текели, картограф 519
- Текери Виљем Мекпис 271
- Teleky Samuel 526
- Теме 291
- Тен Иполит 272
- теорија књижевности 173-176; – историја књижевности 417-423
- Терек Иштван 497
- Тетмајер Пшерва Казимјеж 237
- Техарски Владимир Ј. (псеудоним) – в. Јеловшек Владимир
- Тешић Гојко 408
- Ткалац Имбро Игњатијевић 109
- Тодоровић Ђорђе В. 313
 - Лаза Ђак 302, 304
 - Мирољуб 303, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 499, 500, 502, 505, 506
 - Пера 292, 305
- Тодосијевић Раша 504
- Toldy Ferenc 533
- Толстој Алексеј К. 104
 - Лав Н. 37, 38, 40, 42, 111, 279, 298, 312, 360, 367, 374, 377, 501
- Тоља Никола 382
- Томазео Николо 280, 281
- Томасовић Мирко 411
- Томашевски Борис 36, 37, 38
 - Н. Б. 163
- Томин Светлана 119-157
- Томић Биљана 497
 - Јаша 331
 - Сима 251
- Томић-Ковач Љубица 325-333
- Торбарина Јосип 434, 489
- Трговачке новине* 244
- Трговински гласник* 268
- Тресић Павичић Анте 214, 218, 219, 224, 375, 376, 379
- Тривунац Милош 16, 17, 18, 22, 32, 49
- Трисино Ђан Ђорђо 174
- Трифонов Ј. 74
- Трифоновић Ђорђе 128
- Троицки, руски историчар 110
- Троу William 477
- Тургењев Иван С. 14, 16, 19, 30, 32, 33, 37, 44, 106-107, 111, 228, 298, 312
- Туцовић Димитрије 239
- Ћипико Иво 214, 215, 219
- ћирилица – у *Босанској вили* 343-354
- Ћирић Ђорђе 257, 260
- Ћирковић Милош 245
 - Сима 91
- Ћоровић Владимир 23, 37, 49, 319, 336, 341, 342, 360, 391
 - Светозар 214, 219, 330, 332, 335, 338, 342
- Ћоровић-Љубинковић Мирјана 514, 516, 520, 521

- Ћосић Бора 491
 Ћосовић Стево 343-354
 Ћурчић Милан 184, 185, 201-211, 213-226, 229, 274, 275
- Угричић Јефта 256, 310, 312, 314
 Ујевић Августин 218, 224, 239, 240, 352
 Уланд Лудвиг 172
 Улман (Stephen Ullmann) 47
 Унгети 279
 Ускоковић Милутин 214, 219, 220, 229, 230, 231, 235, 338, 340, 342
 Ухелјучки Мехедетај Корчин (псеудоним) – в. Глишић Милован Ђ.
- Фабрис Антун 382, 389
Die Fackel 268
 Фан Тихем Пол (Paul Van Tieghem) 421
 Фарадеј Мајкл 14
 Фарина С. 279
 Фасмер Макс 183
 Fowler Alastair 444
 Ферер Данијел (Ferrer) 465, 471
 Ферић, браћа 388
 Фирхо Рудолф (Virchow) 14
 Viehoff Reinhold 419
 Фихте Јохан Готлиб 412
 Флакер Александар 18
 Флашар Мирон 547-549
 Флобер Гистав 18, 19, 367, 368, 370
 Флорински Тимофеј Д. 110, 114
 Фогацаро Антонио 279, 280
 Фортис Алберто 388, 390
 Фосколо Уго 281
 Фостер Едвард Морган 437, 481
 Фрајнд Марта 408
 Франк Луј 296
 Франко Димитрије 66
 Франс Анатол 298, 338, 340, 342
 Фрај Нортроп 162, 163, 166
 Фрајденберг Олга 164
 Фрејзер Џејмс 48
 Frenz Horst 417
 Frenzel E. 15
 Фридрих Х. 238
 Friedlaender Hugo 296
 Freedmann Ralph 437
 Friedrich Hugo 429
 Фртунић Димитрије 235, 256, 257, 259
 Фује Алфред 260
 Фулвиа (Rachele Saporeti) 279
- Хавард-Вилјамс Питер 464, 465
 – Маргарет 464, 465
 Hudson Jones Anne 419
Хајдучија 293, 305
- Хајзе Паул 31, 40, 44
 Хајне Хајнрих 107, 250
 Насquet 76
 Халер Алберт 49
 Хамерлинг Р. 405
 Хамсун Кнут 359
 Хаузер Ото 322
 Хаузман Паул 497
 Хаци-Рувим 522
 Хацић Антоније 407, 534
 Хегел Георг Вилхелм 412
 Хелмхолц Херман фон (Helmholtz) 19
 Хераклит 412
 Хербрант А. 167
 Хердер Јохан Готфрид 48
 Хереније 525
 Херман Коста 349
 Херцег Ференц 338, 342
 Hesse Hermann 437
 Hafley James 466
 Hupais Vojtěch 374
 Хица Ђуро 382
 Хомер 29, 523, 524, 526
 Хомјаков Алексеј С. 103
 Хорације 174, 523, 524, 525, 527, 528, 529, 530, 531
 Хорват-Пинтарић Вера 491
 Хорватовић 112
 Хоти (племе) 93
 Хофман Е. Т. А. 300
 Хофманстал Хуго фон 237
 Храниловић Јован 378, 379
 хрватска модерна – сецесија 371-380
Hrvatski salon 371, 373, 375, 376, 380
 Христић Јован 407, 408, 414
 – Коста Н. 42
 Христов Кирил 240
- Die Zeit* 269, 377
Zeitschrift für Balkanologie 19
 Цанкар Иван 240, 326
 Цар Марко 213, 218, 278, 280, 281, 325, 326, 330, 331, 332, 333, 338, 340, 342, 353
 Царцарачевић Милица 14
Цветни триод (Мршина црква, 1566) 507, 510, 513, 521
 Цвијић Јован 215, 217, 235, 358, 361
 Земан Н. 21
 Цесарец Аугуст 359
Цетињски летопис 63, 64, 94, 95
 Ziegegeist G. 22
 Циндори Марија 265-269
 Цицерон 174, 525, 527, 529
 Цријевић Лујо Туберон 389
 – Серафин 386

Црногорска академија наука и умјетности
1973-1983 (споменица) 184

Црнојевић Воисава 95

- Георгије 95
- Гојсава 95
- Ђурађ 63, 510
- Иван 94
- Стефан 95
- Стефан (Стефаница) 95

Црнојевићи 94

Црњански Милош 43, 53, 58, 203, 204, 207, 208,
209, 210, 211

Цувај Славко 359

Чајкановић Веселин 46, 160

Чекић Милутин 254, 259

Черина Владимир 213, 218

Чернишевски Николај Г. 14, 16

Чесмички Иван (Janus Pannonius) 523-531

Четворојеванђеље (београдско) 508, 510, 511

Четворојеванђеље (Мркшина црква, 1562)
507, 515, 518, 521

Четворојеванђеље (Рујно, 1537) 510

Чехов Антон П. 257, 298, 312, 338, 342, 367, 369,
370

Csikos Sessia Bella 371, 372

Чистјакова Н. А. 68, 84

Чокорило Ђорђе А. 338

- Прокопије 338

Chew Samuel C. 444

Чубрановић 390

Чубриловић Васа 92

Чурчић Лазар 75, 510

Џацић Петар 19

Џемс Хенри 466

Џојс Џемс 432, 437, 462

Џонић Урош 239, 240, 381

Шаламов Варлам Т. 313

Шамфор Никола Себастијан Рок 330

Шантић Алекса 203, 218, 219, 221, 222, 278, 281,
249, 330, 339, 340, 342, 359

- Јаков 340

Шапчанин Милка 42

- Милорад П. 44, 53

Шарапов А. 37

Шарић Милан 246

Шаулић Новица 76

Шафарик Јанко 105

- Павел Јозеф 346, 508, 509, 511, 516, 520

Шванке Р. 238

Шварц К. 49

Швелец Ф. 67

Шевалије Ј. 167

Шевченко Тарас 104

Шегвић Керубин 248, 377, 379

Шекспир Вилем 25, 27, 254, 259, 271, 312, 322,
407, 408, 409, 410, 412, 414, 415, 462

Шели Перси Биш 210, 451

Шелинг Фридрих Вилхелм 412

Шеноа Аугуст 237

Шер Ј. 105, 106

- Стивен Пол (Steven Paul Scher) 419

Scherpe K. 15

Шетка Ј. 70, 71, 72, 73, 76, 82

Шијаковић Миодраг Б. 494

- Стефан 70

Шијачки Коста 180

Шијачки-Маневић Бојана 523-531

Шиловић Јосип 293

Шимек, картограф 519

Шимуновић Петар 48

Шицел Мирослав 246

Шкаламера Жељко 246

Шлајхер Аугуст 346

Шмаус Алојз 17

Schmid W. 20

Schmidt W. 15

Шмит Зигфрид (Siegfried Schmidt) 491, 493

Schmidt Југовић Владоје 371, 372

Шо Џорџ Бернард 360

Шола Атанасије 326, 328, 330, 332

Шопенхауер Артур 13, 254, 260, 340

Шот Артур 171-173, 172

Sprachen und Literaturen Jugoslaviens 13

Шрам Годехард (Godehard Schramm) 493, 494

Шрепел Миливоје 15, 49

штампарија у Мркшиној цркви 507-522

Stempel W.-D. 15

Штернер Габријела 244

Шторм Теодор 16, 17, 25, 44

Штросмајер Јосип Јурај 348

Шћепан Мали 88

Schubert G. 19

Шурмин Ђуро 76

Саставио

Душко Вртунски

САДРЖАЈ

ЛАЗА КОСТИЋ

1841.

1910.

1991.

Уредништво: <i>Поводом стопедесетогодишњице рођења Лазе Костића (1841–1991)</i>	405
др Драгиша Живковић, <i>Лаза Костић и барок</i>	407
<i>Студије и чланци</i>	
др Зоран Константиновић, <i>Интердисциплинарност у науци о књижевности</i> . .	417
др Слободан Вукобрат, <i>О поеми у прози и модерној лирици — Романсијер</i>	
<i>Вирцинија Вулф и песникиња Ирена Вркљан</i>	425
др Живан С. Живковић, <i>Визуелна, гестуална и објект-поезија</i>	491
Љубисав Андрић, <i>О штампарији у Мркшиној цркви</i>	507
<i>Ситни прилози</i>	
Бојана Шијачки-Маневић, <i>Искази песника Ивана Чесмичког о песничком стваралаштву</i>	523
др Иштван Пот, <i>Када је Змај изабран за почасног члана Кишфалудијева друштва?</i>	533
<i>Прилози и грађа</i>	
др Драгољуб Зорић, <i>Непознати сатирични написи Милована Ђ. Глишића</i> . .	537
<i>Оцене и прикази</i>	
др Мирон Флашар, <i>Драгиша Живковић, Токови српске књижевности — Од класицизма и бидермајера до експресионизма</i>	547
др Коста Милутиновић, <i>Станко Кораћ: Модели приповиједања</i>	550
Регистар	555

САРАДНИЦИ ЗБОРНИКА МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

Љубисав Андрић, Нови Сад
 Др Сима Аврамовић, Београд
 Властоје М. Алексијевић
 Маринко Арсић, Београд
 Др Сава Бабић, Нови Сад
 Др Ђорђе Бајић, Нови Сад
 Др Фехим Бајрактаревић
 Др Антун Барац
 Др Томислав Бекић, Нови Сад
 Др Весна Н. Берић, Нови Сад
 Мр Јулијана Бели-Генц, Нови Сад
 Др Франце Берник, Љубљана
 Др Љиљана Бибовић
 Мр Милана Бикицки, Нови Сад
 Мр Марија Бобровњицка, Краков
 Др Димитрије Богдановић
 Др Злата Бојовић, Београд
 Живојин Бошков, Нови Сад
 Мр Мирјана Бошков, Нови Сад
 Ирена Брајовић, Београд
 Светозар Бркић, Београд
 Др Бранка Брленић-Вујић, Осиек
 Др Рудо Бртањ, Братислава
 Јоаким Будински, Нови Сад
 Мр Милица Бујас, Нови Сад
 Др Тихомир Васиљевић, Београд
 Иванка В. Веселинов
 Др Магдалена Весединовић-Шулц, Нови Сад
 Др Рајко Веселиновић, Београд
 Др Кринка Видаковић-Петров, Београд
 Др Златко Винце, Загреб
 Др Драгиша Витошевић
 Др Драгољуб Влатковић, Београд
 Васо Војводић, Нови Сад
 Станиша Војиновић, Београд
 Душко Вртунски, Нови Сад
 Радинка Вујичић, Нови Сад
 Стојан Д. Вујичић, Будимпешта
 Мр Мирослав Вукелић, Београд
 Мр Ана Вукић, Београд
 Др Милош Вукићевић, Никшић
 Др Саво Вукмановић, Цетиње
 Владимир М. Вукмировић
 Др Слободан Вукобрат, Београд
 Др Јован Вуковић

Јован Б. Вукчевић, Београд
 Др Витомир Р. Вулетић, Нови Сад
 Љиљана Вулићевић, Београд
 Др Димитрије Вученов
 Др Радован Вучковић, Сарајево
 Ђуро Гавела
 Др Славко Гавриловић, Нови Сад
 Др Павао Галић, Задар
 Мр Вида Голубовић, Београд
 Др Крешимир Георгијевић
 Мр Никола Грдинић, Нови Сад
 Др Ирена Грицкат, Београд
 Мр Сава Дамјанов, Нови Сад
 Анђоло Данти
 Др Јован Деретић, Београд
 Др Радмило Димитријевић
 П. А. Димитриев, Лењинград
 Лука Дотлић
 Мр Мирјана Дрндарски, Београд
 Др Љубомир Дурковић-Јакшић, Београд
 Др Иван Ђаја
 Војин Ђорђевић, Београд
 Зора Ђорђевић, Београд
 Иван Ђорђевић, Београд
 Стојан Ђорђевић, Београд
 Мр Жељко Ђурић, Београд
 Др Гвозден Ерор, Београд
 Др Марија Жагар, Нови Сад
 Радован Ждрале, Нови Сад
 Др Ђорђе Живановић, Београд
 Мр Ивана Живанчевић, Нови Сад
 Др Милорад Живанчевић, Нови Сад
 Др Драгиша Живковић, Нови Сад
 Мр Живан С. Живковић, Београд
 Мр Сениша Живковић, Београд
 Др Вида Зелени, Праг
 Др Дивна Зечевић, Загреб
 Др Момчило Златановић, Врање
 Мр Мирка Зоговић, Београд
 Радован Зоговић
 Др Драгољуб Зорић, Ужице
 Др Љубомир Зуковић, Сарајево
 Др Миодраг Ибровац
 Др Душан Иванић, Београд
 Др Никола Иванишин, Задар

Др Милка Ивић, Београд
Др Алекса Ч. Илић, Нови Сад
Др Вера Јаварек, Лондон
Стојан Јакшић
Загорка Јанц, Београд
Др Војислав Јелић, Београд
Др Јован Јерковић, Нови Сад
Др Владета Јеротић, Београд
Др Иванка Јовановић-Јакшић, Нови Сад
Јован Јовановић, Сарајево
Мр Милена Јовановић, Београд
Др Војислав М. Јовановић
Сергије Јовановић
Томислав Јовановић, Београд
Др Душан Јовић, Београд
Иванка Јовичић, Београд
Др Стеван Јосифовић
Мр Дубравка Јурага, Нови Сад
Nada Yuili, Лондон
Др Шимун Јуришић, Сплит
Андре Јутронић
Др Симха Кабиљо-Шутић, Београд
Др Ватрослав Каленић
Мр Зоја Карановић, Нови Сад
Др Реља В. Катић, Београд
Др Мирослав Квапил, Праг
Др Јосип Кекез, Загреб
Др Димитрије Кириловић
Никола Китановић, Нови Сад
Др Миrash Кићовић
Др Снежана Кићовић-Пејаковић, Београд
Др Марија Клеут, Нови Сад
Др Јан Кмећ, Нови Сад
Мр Звонко Ковач, Београд
Љубица Ковач-Томић, Сарајево
Божидар Ковачевић
Душко М. Ковачевић, Нови Сад
Мр Иван Ковачевић, Београд
Србислава Ковачевић-Кузмановић, Београд
Др Божидар Ковачек, Нови Сад
Др Гаврило Ковијанић, Нови Београд
Ристо Ковијанић, Котор
Др Светозар Кољевић, Сарајево
Др Никола Кољевић, Сарајево
Др Зоран Константиновић, Инсбрук
Мр Богдан Косановић, Нови Сад
Мр Милан П. Костић
Др Мита Костић
Др Страхиња К. Костић, Нови Сад
Др Василије Крестић, Београд
Др Хатица Крњевић, Београд
Др Угљеша Крстић, Нови Сад
Др Ранка Куић, Београд
Средоје Лалић, Нови Сад
Др Рајнхард Лауер, Гетинген
Младен Лесковац
Др Славко Леовац, Сарајево
Др Зденко Лешић, Сарајево
Василије Лукић, Цетиње
Мр Јасмина Лукић, Београд

Ирена Лукшић, Дуга Реса
Камила Луцерна
Бранко Максимовић, Београд
Војислав Максимовић, Београд
Мр Здравко Малбаша, Нови Сад
Др Марко Малетин
Др Илија Мамузић, Београд
Тодор Манојловић
Др Боривоје Маринковић, Нови Сад
Љиљана Маринковић, Београд
Др Радмила Маринковић, Београд
Светислав Марић
Др Ксенија Марицки-Гађански, Београд
Гордан Маричић, Београд
Живко В. Марковић, Шабац
Светозар Матић
Др Миодраг Матицки, Београд
Мр Весна Матовић, Београд
Бранко Максимовић, Београд
Др Радосав Меденица, Београд
Др Јасна Мелвингер, Нови Сад
Др Меланија Микеш, Нови Сад
Др Васо Милинчевић, Београд
Живан Милисавац, Нови Сад
Трива Милитар
Живко Милићевић
Др Челица Миловановић, Београд
Др Јевто М. Миловић, Титоград
Др Петар Милосављевић, Нови Сад
Др Петар Милошевић, Будимпешта
Др Коста Милутиновић, Нови Сад
Др Никола Милутиновић
Др Лазар Мирковић
Др Зоран Мирковић, Нови Сад
Др Марија Митровић, Београд
Др Душан Михаиловић, Београд
Др Велимир Михајловић, Нови Сад
Др Александар Младеновић, Београд
Др Живомир Младеновић, Београд
Др Миљан Мојашевић, Београд
Др Бранко Момчиловић, Нови Сад
Др Милош С. Московљевић
Др Надежда Мосусова, Београд
Добривој Нађвински
Момчило Настасијевић
Др Даринка Невенић Грабовац, Београд
Др Душан Недељковић, Београд
Др Владан Недић
Др Илија Николић, Земун
Др Милија Николић, Београд
Милоје Р. Николић, Београд
Драгољуб Новаков, Зрењанин
Др Бошко Новаковић
Др Жђислав Неђеља, Варшава
Др Тихомир Остојић
Владимир Отовић, Нови Сад
Др Драгољуб Павловић
Драгослав Павловић, Рача Крагујевачка
Леонтије Павловић, Смедерево
Др Миливој Павловић

Шандор Пал, Бечеј
Др Предраг Палавестра, Београд
Сава Паланчанин
Др Мирослав Пантић, Београд
Михајло Пантић, Београд
Др Моника Партриц, Нотингем
Др Иван Педерин, Задар
Др Александар Пејовић, Београд
Др Слободанка Пековић, Београд
Ђорђе Перић, Београд
Мр Зденка Петковић, Београд
Др Новица Петковић, Београд
Др Александар Петров, Београд
Бошко Петровић, Нови Сад
Душан К. Петровић
Др Живојин Петровић, Београд
Коста Петровић
Миодраг Петровић, Ниш
Теодора Петровић
Др Светозар Петровић, Нови Сад
Мр Љиљана Пешикан-Љуштановић,
Нови Сад
Др Јоже Погачник, Осиек
Др Харалампије Поленаковић
Др Александар Поповић, Београд
Александар В. Поповић, Београд
Гордана Поповић, Београд
Др Душан Ј. Поповић
Др Иван Поповић
Др Миодраг Поповић, Београд
Др Надежда Поповић, Београд
Тања Поповић, Београд
Др Иштван Пот, Будимпешта
Душица Пот, Београд
Предраг Протић, Београд
Др Иван Пудић
Мирјана Пушкар, Нови Сад
Др Андрија Радевић, Београд
Мр Милорад Радевић, Београд
Мр Ана Радин, Београд
Ђорђе Радишић, Београд
Стеван Радовановић, Земун
Ђорђе Сп. Радојичић
Мр Мирослав Радонић, Нови Сад
Мр Милан Радуловић, Београд
Мр Драгиња Рамадански, Сента
Мр Мирослав Ранков, Нови Сад
Др Никша Рачић, Загреб
Др Јелка Ређеп, Нови Сад
Др Владислава Рибникар, Београд
Др Жарко Ружић, Београд
Др Јован Савковић
Г. М. Сафронов, Лењинград
Иштван Сентђерђи, Суботица
Др Ненад Симић, Београд
Др Светлана Слапшак, Београд
Јержи Слизински, Варшава
Др Олга Срдановић-Бараћ, Београд
Милојка Станаревић-Мијаиловић
Мр Горан Станивуковић, Нови Сад

Борислав В. Станковић, Сремски Карловци
Др Обрад Станојевић, Београд
Др Мирјана Станчић, Осиек
Др Павле Стевановић
Др Петар Стевановић, Београд
Мр Мирјана Д. Стефановић, Нови Сад
Др Никша Стипчевић, Београд
Мр Светлана Стипчевић, Београд
Мр Бојана Стојановић, Нови Сад
Дивна Стојановић, Београд
Др Миодраг В. Стојановић, Београд
Вера Стојић, Београд
Др Мила Стојнић, Београд
Радивој Стоканов, Сомбор
Др Олга Ступаревић, Београд
Др Стојан Суботин
Др Љиљана Суботић, Нови Сад
Милован Сучевић
Радмила Сучевић, Вршац
Др Јулијан Тамаш, Врбас
Др Кирил Тарановски, Арлингтон, САД
Др Иво Тартаља, Београд
Мр Гордана Терић, Београд
Дарко Тодоровић, Београд
Милан Токин
Др Миховил Томандл
Светлана Томин, Нови Сад
Др Ђорђе Трифуновић, Београд
Др Јован Туцаков
Стево Ћосовић, Сарајево
Др Иванка Удовички
Мр Владислава Фелбабов, Нови Сад
Др Мирон Флашар, Београд
Др Даринка Фелкл, Инсбрук
Др Александар Форишковић
Др Иштван Фрид, Будимпешта
Лука Хајдуковић, Нови Сад
Др Ламија Хациосмановић, Сарајево
Др Антал Хегедуш, Нови Сад
Dr Peter Herrity, Nottingham
Др Едмунд Хлеба, Братислава
Јован Христић, Београд
Др Олга Хумо, Београд
Мр Марија Циндори, Београд
Др Веселин Чајкановић
Др Стефан Чакић, Беч
Лазар Чурчић, Нови Сад
Др Бранко Џакула
Урош Џонић
Др Јелена Шаулић, Београд
Мр Марија Шербеџија, Београд
Бојана Шијачки-Маневић, Београд
Др Петар Шимуновић, Загреб
Др Зденко Шкроб
Др Шимун Шоње, Сарајево

Зборник Матице српске за књижевност и језик излази годишње трипут, у три свеске,
које чине једну књигу.

Редакција 3. св. XXXIX књиге Зборника Матице српске за књижевност и језик
закључена је 4. септембра 1991. године

Штампање завршено априла 1992.

Издаје Матица српска, Нови Сад

Секретар Уредништва: *Др Томислав Бекић*. Коректор: *Мирјана Јовановић*

Слова за корице израдио
Драган Вишекруна

Тираж: 1000 примерака

Штампа: *Даниел Јосип*, Нови Сад

YU ISSN 0543-1220 | UDK 82 (05)

БИБЛИОТЕКА МАТИЦЕ СРПСКЕ

П II 803

1991 / к.б. 39