КЊИГА XLIX СВЕСКА 1—2/2001.

ЗБОРНИК
МАТИЦЕ СРПСКЕ
ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

ПИТАЊА ПОЕТИКЕ И МЕТОДОЛОГИЈЕ

Студије и чланци: Др Гордан Маричић, *Типологија сатирске драме: Антички развој и нововековна рецепција* 7 / Др Јован Попов, *Расправа око витешког спева: Прилог историјској поетици романа* 35 / Др Зоја Карановић, *Немањићи градитељи задужбина у виђењу Вукових певача или прича о светом заједништву (етика и поетика)* 47 / Др Војислав Јелић, *Слетови фигура — у низовима и појединачно: Уз стилистичка истраживања Луке Зиме* 57 / Др Миодраг Лома, *Пролегомена за једну поетску гносеологију, естетику и критику* 65 / Др Младенко Сацак, *Теорија књижевних модела (поетичко-методолошке могућности)* 77 / Др Бојан Јовић, *Теоријско-методолошке претпоставке истраживања европског контекста стваралаштва Растка Петровића* 89 / Мр Драгана Бесара, *Фарса: Покушај одређења основних одлика жанра* 103 / Драган Бошковић, *Ритуални свет „Гробнице за Бориса Давидовича" Данила Киша* 123 / Др Адријана Марчетић, *Женетова теорија приповедања* 157 / Мр Предраг Бребановић, *Има ли живота после смрти?: Судбина ауторске инстанце у наратолошкој расправи* 179 / Корнелије Квас, *Појам* интерпретативне заједнице *Стенлија Фиша* 197 / Владимир Гвозден, *Полазишта и циљеви имаголошког проучавања књижевности* 211 / **Прилози и грађа:** Лидија Јелић, *О једном занимљивом налазу у Библиотеци САНУ или једно могуће читање плаката* 225 / **Пројекти:** Др Новица Петковић, *Поетика српске књижевности* 241 / Др Душан Иванић, *Поетика приповедања у српској књижевности* 251 / **Оцене и прикази:** Др Тања Поповић, *Поетика српске књижевности као одгонетање и превредновање националне традиције* 255 / Мр Тања Јовићевић, *О читању граничног жанра* 266 / Др Горан Максимовић, *Зналачка синтеза српског реализма* 268 / Светлана Шеатовић-Димитријевић, *Нови прилози морфолошкој поетици српског реалистичког романа* 273 / Мр Снежана Милосављевић-Милић, *Природа комичног у делу Стевана Сремца* 277 / Радослав Ераковић, *Студија о Домановићевом смеху* 280 / Др Слободанка Пековић, *Постоји ли српски експресионизам?* 282 / Предраг Петровић, *Модели авангардне прозе* 285 / Мр Марко Недић, *Стабилизација модернизма* 287 / Др Бојан Јовић, *Поетички одјеци матерње мелодије* 293 / Мр Горана Раичевић, *Стилистички путеви и странпутице* 296 / Др Љубиша Јеремић, *О „симболичком моделу света" и „поетици митологизовања" Михаила Лалића* 298 / Лидија Мустеданагић, *Мит као предложак прозног стваралаштва* 301 / Предраг Петровић, *Судбина коментара* 304 / Др Јован Попов, *Бревијар песничких куриозитета* 306 / Др Љиљана Пешикан-Љушта-новић, *„Дисперзија наративних конвенција" и њени критички одрази* 308 / Владимир Гвозден, *Подстицаји и усмерења: Уз осамдесети рођендан Зорана Константиновића* 310 / **Научни скупови:** Владимир Гвозден, *Теме и садржај међународног скупа* Књижевне теорије XX века 313 / Др Ђорђе Оташевић, *Међународни скуп о лексикографији и лексикологији:* Дескриптивна лексикографија стандардног језика и њене теоријске основе 317

МАТИЦА СРПСКА

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

Књига четрдесет девета (2001), свеска 1–2

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК
Покренут 1953.

Главни уредници

Академик МЛАДЕН ЛЕСКОВАЦ (1953—1978)
Др ДРАГИША ЖИВКОВИЋ (1979—1994)
Др ТОМИСЛАВ БЕКИЋ (1995—1998)
Др ЈОВАН ДЕЛИЋ (1999—)

YU ISSN 0543-1220 | UDK 82(05)

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

Уређивачки одбор

Др ТОМИСЛАВ БЕКИЋ, др ЈОВАН ДЕЛИЋ, др ЈОВАН ДЕРЕТИЋ,
др МАРИЈА КЛЕУТ, др НОВИЦА ПЕТКОВИЋ, др ЉИЉАНА СУБОТИЋ,
др ИВО ТАРТАЉА

Главни и одговорни уредник

Др ЈОВАН ДЕЛИЋ

КЊИГА ЧЕТРДЕСЕТ ДЕВЕТА (2001), СВЕСКА 1—2

[illegible]

МАТИЦА СРПСКА

Инв. бр. 157772

БИБЛИОТЕКА МАТИЦЕ СРПСКЕ У НОВОМ САДУ

САДРЖАЈ

Студије и чланци

Др Гордан Маричић, *Типологија сатирске драме: Антички развој и нововековна рецепција* 7
Др Јован Попов, *Расправа око витешког спева: Прилог историјској поетици романа* 35
Др Зоја Карановић, *Немањићи градитељи задужбина у виђењу Вукових певача или прича о светом заједништву (етика и поетика)* 47
Др Војислав Јелић, *Слетови фигура — у низовима и појединачно: Уз стилистичка истраживања Луке Зиме* 57
Др Миодраг Лома, *Пролегомена за једну поетску гносеологију, естетику и критику* 65
Др Младенко Сацак, *Теорија књижевних модела (поетичко-методолошке могућности)* 77
Др Бојан Јовић, *Теоријско-методолошке претпоставке истраживања европског контекста стваралаштва Растка Петровића* 89
Мр Драгана Бесара, *Фарса: Покушај одређења основних одлика жанра* . . 103
Драган Бошковић, *Ритуални свет „Гробнице за Бориса Давидовича" Данила Киша* 123
Др Адријана Марчетић, *Женетова теорија приповедања* 157
Мр Предраг Бребановић, *Има ли живота после смрти?: Судбина ауторске инстанце у наратолошкој расправи* 179
Корнелије Квас, *Појам* интерпретативне заједнице *Стенлија Фиша* . . . 197
Владимир Гвозден, *Полазишта и циљеви имаголошког проучавања књижевности* 211

Прилози и грађа

Лидија Јелић, *О једном занимљивом налазу у Библиотеци САНУ или једно могуће читање плаката* 225

Пројекти

Др Новица Петковић, *Поетика српске књижевности* 241
Др Душан Иванић, *Поетика приповедања у српској књижевности* 251

Оцене и прикази

Др Тања Поповић, *Поетика српске књижевности као одгонетање и превредновање националне традиције* 255
Мр Тања Јовићевић, *О читању граничног жанра*. 266
Др Горан Максимовић, *Зналачка синтеза српског реализма* 268
Светлана Шеатовић-Димитријевић, *Нови прилози морфолошкој поетици српског реалистичког романа* 273
Мр Снежана Милосављевић-Милић, *Природа комичног у делу Стевана Сремца* 277
Радослав Ераковић, *Студија о Домановићевом смеху* 280
Др Слободанка Пековић, *Постоји ли српски експресионизам?* 282
Предраг Петровић, *Модели авангардне прозе* 285
Мр Марко Недић, *Стабилизација модернизма* 287
Др Бојан Јовић, *Поетички одјеци матерње мелодије* 293
Мр Горана Раичевић, *Стилистички путеви и странпутице* 296
Др Љубиша Јеремић, *О „симболичком моделу света" и „поетици митологизовања" Михаила Лалића* 298
Лидија Мустеданагић, *Мит као предложак прозног стваралаштва* 301
Предраг Петровић, *Судбина коментара* 304
Др Јован Попов, *Бревијар песничких куриозитета* 306
Др Љиљана Пешикан-Љуштановић, *„Дисперзија наративних конвенција" и њени критички одрази* 308
Владимир Гвозден, *Подстицаји и усмерења: Уз осамдесети рођендан Зорана Константиновића* 310

Научни скупови

Владимир Гвозден, *Теме и садржај међународног скупа* Књижевне теорије XX века 313
Др Ђорђе Оташевић, *Међународни скуп о лексикографији и лексикологији:* Дескриптивна лексикографија стандардног језика и њене теоријске основе 317

Упутство за припрему рукописа за штампу 321

UDC 871.09-7
886.1-991.1

ПИТАЊА ПОЕТИКЕ И МЕТОДОЛОГИЈЕ

ТИПОЛОГИЈА САТИРСКЕ ДРАМЕ

АНТИЧКИ РАЗВОЈ И НОВОВЕКОВНА РЕЦЕПЦИЈА

Гордан Маричић

САЖЕТАК: Почеци сатирске драме. Карактер сатира. Устоличење жанра. Сатирска драма према трагедији и паратрагедији. Утицај *Одисеје*. Сатирска драма на сликаним вазама. Устројство и функција. Еурипидов *Киклоп* и Софоклови *Пси тражачи*. Хорацијево сведочанство. Теорија сатирске драме у ренесанси (Минтурно, Скалигер, Гварини), класицизму (Ожије, опат Д'Обињак) и у новијем времену (Иго, Фрајтаг). Нововековна рецепција (Клодел, Вајлдер) и питање оживљавања жанра.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: сатирска драма, трагедија и паратрагедија, Еурипидов *Киклоп*, Софоклови *Пси тражачи*, теорија сатирске драме, оживљавање жанра, Клоделов *Протеј*, Вајлдерове *Пијане сестре*.

Деметрије у свом делу *О стилу* (Περί ἑρμηνείας) из првог века н. е. пише да је сатирска игра „τραγωδια παίζουσα". Ово се може превести као „разиграна трагедија". Следеће странице бележе покушај да се понешто каже о настанку, развоју и утицају сатирске драме.

1. *О појму* σατυρικόν, *о сатирима и Силену*

За преводиоце и тумаче Аристотелове *Поетике* појам σατυρικόν (satyrikón) још је једна непознаница. Бучер (S. H. Butcher) преводи *satyrikón* као 'the earlier satyric', а Бајвотер (Ingram Bywater) као 'satyric stage', чиме сугерише, чини се, да је *satyrikón* прелазни ступањ од примитивних импровизација до драме, односно трагедије. Цела реченица у којој налазимо овај појам, у преводу Милоша Ђурића, изгледа овако: „Трагедија се тек доцније издигла из незнатних митова и из смешна говора, јер се преобразила из сатирске песме."

Елси (Gerald Else) пише да је питање сатира врло комплексно. Знамо да су сатири имали одређену улогу у античкој драми и знамо како су они изгледали, односно да су представљени на више различитих начина — у најстарије време с коњским, а касније с јарчијим атрибутима. Никада нам не би пало на памет да их повежемо с пореклом трагедије да није појма *satyrikón*. Везу је успоставила античка етимологија термина τραγωδία. Ово је тумачено, а тумаче и данас неки стручњаци као — τραγῶν ἀοιδή — песма јараца. Претпоставка је да су сатири били чланови хора, костимирани као јарци, дакле „људи јарци". Али овакво тумачење поменутог термина јесте спорно.[1] Ако, с Аристотелом, трагедију изводимо из дитирамба који је од почетка био врста озбиљне култне песме, ведри жанр *satyrikón* постаје проблем. Јер сатир није био, како Ниче пише, нешто узвишено и божанско, а ни објављивач неких истина из најдубљих недара природе. Сатири су у грчком миту и драми бића у понечему нижег ранга од људи, и карактеришу их разметљивост, кукавичлук и распусност. Ако су они представљали првобитни трагички хор, онда је, по схватању Елсија, трагедија претрпела драстичну промену у тону. Он, даље, тврди да је одломак који сам горе цитирао неаутентичан и да се не може смислено повезати ни са осталим текстом *Поетике*, ни с Аристотеловом мисли уопште.[2] Један од најистакнутијих стручњака за ова питања Т. Б. Вебстер (Webster), непотпуно сагласан са Елсијем, слаже се са њим ипак у томе да *satyrikón* и дитирамб нису у непосредној генетској вези.

Сатири се појављују на многим атичким вазама око 520. године пре н. е., али са коњским ушима и реповима. „Тек од IV века ст. е. ови дивљи демони уместо коњских добијају козје одлике (ноге, реп, уши), а њихов фалос постаје мање уочљив. Овај нови лик сатира приказује једна Праксителова статуа, чија се копија чува у Капитолском музеју у Риму."[3] Према Елсију, сатирска драма петог века може се повезати са трагедијом једино ако се докаже да се она развијала одвојено од раног *satyrikón*-а и да је овај за хореуте имао људе који су били костимирани као јарци. Проблем представља податак да је сатирску драму у Атини први извео Пратина, тек крајем шестог века пре н. е. Према једном схватању, та сатирска драма није била у непосредној вези са старим сатирским хором. Полазну тачку требало би да представља поуздано тврђење да сцене са сатирима које се јављају на вазама приказују драму и то сатирску, а не комедију или неки фиктивни плес сатира. Довољно је овде да споменуту

---

[1] Пјер Шантрен (P. Chantraine) прихвата комбинацију према којој трагедија није названа по томе што се развила из хора сатира јараца, него по томе што хор плеше и пева за награду коју представља јарац (в. Pierre Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue Grecque*, Histoire des mots, tome IV—1 R—Y, Éditions Klincksieck, Paris 1977).

[2] Проблеми текста Аристотелове *Поетике* јесу многобројни. У скорије време доведена је у питање и аутентичност познате дефиниције трагедије. Одредбу κάθαρσις τῶν παθημάτων професор др Михаил Д. Петрушевски је образлагао (а у свом издању *Поетике* и понудио читаоцу) тумачење као σύστασις τῶν πραγμάτων (в. Михаил Д. Петрушевски, Παθημάτων κάθαρσιν *или* πραγμάτων σύσταδιν?, Жива антика, IV/II, 1954, 209—250).

[3] Драгослав Срејовић—Александрина Цермановић-Кузмановић, *Речник грчке и римске митологије*, СКЗ, Београд 1979, 377.

дилему назначимо. Шта значи *satyrikón* и у каквој је вези са атинском драмом — научници и даље испитују. Да ли се трагедија развила из сатирске песме и плеса, нарочито популарних на Пелопонезу, или из самог дитирамба, остаје нејасно. Једино је исход известан — постојање документованог облика сатирске драме.

Проблем се не може решити ни позивањем на првобитну природу важних митских ликова. Међу њима су знатне разлике. Сатире[4] везујемо за култ Диониса, божанства које је тек у једној каснијој фази убројано у олимпске богове. Он је пореклом из Мале Азије. У грчком миту син је Зевса и Семеле, чији је отац Кадмо био феничански кнежевић из Мале Азије. Дионис или Бах људима је даровао вино, научио их да га праве и да се опијају. Оргијастички култ у његову част везан је за уживање вина, а његови следбеници — подивљале жене менаде или бахантките у грчку митологију вероватно су доспеле из неког обреда такве врсте. Насупрот томе, за сатире се сматра да су првобитно били мања божанства природе. Силен се пак, каже Грин (Roger Lancelyn Green), појавио као водени дух у Малој Азији. Убрзо је почео да пије, па је у телу, уместо воде, имао вино. Он је већ био Дионисов слуга кад су сатири постали следбеници овог бога. Зато су га, вероватно, и сматрали њиховим оцем.

2. *Појава жанра сатирске драме*

Већ сам поменуо да је Пратина први писао сатирске драме. О њему, пише Роуз (H. J. Rose), мало знамо, а и то што знамо на неки је начин збуњујуће. Он се појавио, каже Суда, као такмац Есхилу и Херилу у време 70. олимпијаде (499—496. пре н. е.) и од његових 50 комада 32 су сатирске драме. А Паусанија, који је посетио Пратинин родни град Флијунт на Пелопонезу и видео споменик подигнут његовом сину Аристији, каже да су и отац и син били на гласу као најбољи писци сатирских драма уз Есхила. Једини сачувани фрагмент од Пратине, који очигледно потиче из сатирске драме, сведочи о томе да је његова лексика жива и богата — то је весео, ватрен напад на музику која је у то време била у моди. Можда је истина, пише Роуз цитирајући Суду, да је Пратина у својој каријери постигао само једну победу, јер је био поборник старог стила који је губио популарност. Али сва обавештења која се тичу Пратине јесу фрагментарна и проблематична.

Жанр сатирске драме дефинише се у критици дескриптивно. Најскорији систематски приказ одлика сатирске драме дат је у Кембричкој историји грчке књижевности и писао га је Сатон (Dana F. Sutton), иначе аутор обимне монографије о овоме жанру. Према Сатону, те одлике би биле:

1) стална употреба хора сатира и појава њиховог оца Силена; овај је индивидуалисан драмски лик и предводник хора, тако да је број хореута

---

[4] Шантрен одбацује етимолошке комбинације побројане у Фрисковом етимолошком речнику, посебно оне које се везују за илирски и трачки језик (в. дело наведено под 1).

11 + 1; 2) употреба митова, са митолошком травестијом као главним извором хумора; 3) одсуство критичких осврта на савремене људе и догађаје; 4) употреба језичких средстава, метричких форми и драматургије трагедије; али говор је проткан колоквијализмима и скаредностима, а карактеришу га и друге упадљиве црте (деминутиви, разни узвици, анахронизми) и прати бучна игра; и у метрици има одступања од трагедије; она показује веће слободе него одговарајуће метричке форме трагедије; 5) склоност опетованој употреби релативно малог броја стереотипних ситуација, тема и ликова; 6) типична духовита понесеност тона, уз елементе слепстик-комедије;[5] 7) невелик обим, око 700 стихова (на пример, Еурипидов *Киклоп*); 8) сатирска драма местимично пародира елементе трагедија које јој у тетралогији претходе (ова непосредна зависност, од у истом дану приказаних дела, важна је карактеристика; њоме се сатирска игра разликовала од атичке комедије; уосталом, у комедији се пародирање јаче развило тек крајем петог века); в. ниже о *Хелени*, *Псима тражачима* итд.

Овакво дескриптивно низање карактеристика сатирске драме погодан је инструмент за њено испитивање.

Драмски жанр је првобитно био одређен и спољашњим конвенцијама атичког култног позоришта. Сатирска драма имала је устаљено место у драмским извођењима. Она је у петом веку пре н. е., о Великим Дионизијама, приказивана као четврта, завршна представа драмске тетралогије, после три трагедије (трилогија). Аналогно овом обичају, и у римском позоришту, после трагедије — ателане, приказиване су exodia — лакрдије или фарсе митолошког садржаја. До 340. године пре н. е. Дионизијске свечаности су реорганизоване и сатирске игре су извођене независно од трагедија. Убрзо после поменуте године настала је нова врста сатирске драме. Она је задржала сатирски хор, али се приближила комедији, напуштајући митологију у корист савремене сатире, усвојивши и метар комедије.

Сатон у својој монографији пише да је сатирска драма имала мало успеха у Риму. За ово постоје три разлога. Према његовом схватању, прво, у фарси ателани и сличним италским облицима сатирска драма је имала јаке такмаце. Друго, сатирска драма је један од најспецифичнијих грчких жанрова, са непроменљивим хором сатира и карактеристичном гротескном мешавином апсурдног и херојског. Као таква била је од оних грчких књижевних врста које су биле сасвим непогодне за преношење у римску средину. Треће, има, додуше, разлога за претпоставку да је нови, префињени укус неотерика и августоваца могао претпоставити усавршену хеленистичку сатирску драму домаћој, скаредној и фолклорној ателани. Хорације као да то и сугерише простором који у својој *Песничкој уметности* посвећује сатирској драми. Али тај оплемењени естетицизам

---

[5] Термин се код нас одомаћио (в. Јован Ћирилов, *Нови речник нових речи*, Бата, Београд 1991, 218; такође и у J. A. Cuddon, *A dictionary of literary terms*, Penguin books, 1982, одакле је и ова дефиниција: „Slapstick — Low, knockabout comedy, involving a good deal of physical action and farcical buffoonery like the throwing of custard pies"; в. и у *Filmska enciklopedija*, 2, L—Ž, JLZ „Miroslav Krleža", Zagreb 1990, 536).

неотерика, коме би сатирска драма била ближа од облика народне фарсе, јавља се тек у време општег опадања интересовања за позориште у Риму, а посебно за трагедију.

3. *О ликовима и пародистичком поступку*

Специфичан сатирски хумор, пише Сатон, заснива се умногоме и на апсурдним ситуацијама које настају упадом Силена и сатира у пародисани свет трагедије или херојског епа. Еурипид је у *Киклопу* драматизовао познату епизоду људождерства из *Одисеје*, која се може схватити као парабола о сукобу варварства и цивилизације. Битно је да је он у свом комаду назначио ту параболу, а присуством сатира обезбедио и комичан ефекат. Тако, на пример, кад Одисеј хоће да напије Полифема, Силен га поткрада, краде му вино; á при ослепљивању људождера сатири су само неспособно и незграпно смешни. Улога хора је да изазове утисак да је ова сурова сцена нестварна и да публику упозори да Одисејев потхват не схвати преозбиљно. У служби истог укидања или релативисања сцене и сценерије стоје и речи Одисејеве: „Изгледа да смо дошли у Бахов град!" (99. стих), кад први пут ступи на Киклопово острво и угледа сатире. Одисеј се, упркос констатацији да је доспео у Бахов град, понаша крајње озбиљно у ситуацији чија је озбиљност у очима публике већ унапред нарушена. Као кад Одисеј достојанствено и скрушено моли Полифема за милост, па упадне Силен са једном својом типично блесастом примедбом упућеном Полифему: „Послушај мој савет — не лишавај се његовог меса! Јер кад му, Киклопе, будеш појео језик, постаћеш прави препреденко и највећа причалица!" (313—315. стих). А Киклоп је, опет, само зло чудовиште из бајке, спремно да се наруга свима и свакоме. Хераклe, чест лик у оваквим драмама, изелица је гаргантуовског типа, пијандура и блудник. Тако се писац сатирске драме доследно поиграва митским ликовима из трагедије. Не треба заборавити да је у атичкој трагедији петог века, поред тебанског и тројанског циклуса митова, најомиљенија тематика била из тзв. Херакловог циклуса.

4. *О додирима између сатирске драме и трагедије*

Како сам напоменуо, сатирска драма умногоме следи и користи се техникама трагедије. Треба стога рећи и то да у Еурипидовом трагедиографском опусу има дела у којима је нарушена основна „трагична" нота. У таквим делима препознатљиви су и поступци, више или мање паралелни оним у сатирској драми. Отуда неки испитивачи уводе за ту групу Еурипидових драма неке нове називе, као паратрагедије или просатирске драме.[6] Тако су, понекад и у трагедији, препреденост и варање при-

---

[6] Четврти велики део Сатонове монографије *The Greek Satyr Play* садржи поглавље *The Prosatyric Play* (180—191, Verlag Anton Hain. Meisenheim am Glan 1980).

казани с толеранцијом. То је случај у Еурипидовим комадима са срећним завршетком, попут *Ифиґеније на Тауриди* или *Хелене*. Они, као и *Алкестида*, имају додирних тачака са сатирским драмама. У „правим" трагедијама варалица је обавезно представљен као бескрупулозан и опасан човек. Сетимо се само гласника из Еурипидовог *Ореста*, а поготово Одисеја из Софокловог *Филоктета*, или одговарајућих ликова из Еурипидове *Хекабе* и *Ифиґеније у Аулиди* — Полиместора, односно Менелаја. Насупрот томе, у сатирској драми људождери, чудовишта и остали злотвори бивају побеђени, па се на лукавство и безобзирност гледа с толеранцијом, чак и с дивљењем.

Контраст између трагедије и сатирске драме јесте контраст између *Хекабе* и *Киклопа*. Полиместор и Полифем су слични злочинци које њихове жртве кажњавају с особитим дивљаштвом. У *Хекаби* Еурипид последњим пророчанством и сажаљењем које у нама изазива Полиместорова истинска туга за изгубљеном децом доводи у питање Хекабину освету, која у ретроспективи делује варварски и бескорисно. У *Киклопу* је сличан догађај испричан на прост, бајковит начин. Одисеј се Полифему сурово свети за смрт својих другова, али ту грозе и сажаљења нема. Баш као да исти догађај гледамо два пута: прво очима одраслог човека, а онда очима детета.

Еурипидова *Алкестида* приказана је 438. године пре н. е., уместо уобичајене сатирске игре и садржи многе карактеристичне мотиве тога жанра. Један од ликова — Смрт — има, рецимо, све карактеристике неког чудовишта из сатирске драме, али и злотвора из Еурипидових „озбиљних" комада, попут Полиместора, Тоанта и Теоклимена. Агон између Херакла и Смрти, по Сатоновом суду, упућује нас опет на сатирску драму, а резултат тог надметања — пораз зликовца, на још један карактеристичан мотив — ослобађање из ропства. Јер пошто надвлада Смрт, Херакле ослобађа Алкестиду. Присутан је и мотив гостопримства и злоупотребе гостопримства. Ма какав иначе био, Адмет је добар домаћин и та његова особина и покреће радњу комада. Аполон се изборио за право да неко други умре уместо Адмета, захвалан за гостопримство које му је указано кад је код тесалског краља морао да служи као роб. Херакле, са своје стране, одлази у Хад да избави Алкестиду дирнут пажњом коју му је Адмет указао кад му је самом било најтеже. Варање је још један чест мотив из сатирске драме присутан у *Алкестиди*. Не наводећи како је то учинио, Аполон (12. стих) каже да је преластио Суђаје да би се изборио за повластицу да неко други умре уместо Адмета. А онда, на крају комада, кад Херакле враћа Алкестиду из Хада, он оклева да открије Адмету ко је под велом, куша га и испитује, што је опет неки благи облик варања. Ту је пијанчење и прождеравање, чији је главни актер Херакле. О њему Кот (Jan Kott) пише следеће: „Тај народни Херакле, који задовољно поцупкује, а кога слуга назива просто лопужом и разбојником (776. стих), узет је из сатирске драме и његове су поуке сличне Силеновом обраћању Одисеју у *Киклопу* (163. стих). 'Carpe diem' и 'једном се мре' иста је филозофија, мада изражена другим језицима; војници и лопови одлично знају да се од смрти нико неће извући и да се умире само јед-

ном."[7] Кад би се хор у *Алкестиди* заменио сатирима и Силеном, кад би се избациле сцене између Аполона и Смрти и Адмета и његовог оца, кад би се упростила карактеризација ликова и умањила озбиљност тона, добила би се, каже Сатон, типична сатирска драма.

И Еурипидова *Ифигенија на Тауриди* и *Хелена* садрже неке мотиве и теме карактеристичне за сатирску драму: пораз злотвора, злоупотреба гостопримства, превара (која се пре прашта него критикује), егзотична места и, наравно, срећан крај. Све баш као у *Киклопу*. Могли бисмо стога, као што неки предлажу, ова два комада, попут *Алкестиде*, назвати просатирским. То нарочито важи за *Хелену*, пошто изгледа да је она пародирала *Андромеду*, трагедију из заједничке тетралогије. Еурипид овде, наиме, Менелајево јунаштво третира с јасним комичним призвуком.

Једино у *Хелени*, пише Сатон, ми на почетку (56—58. стих) чујемо да ће прича имати срећан крај. Ако касније, у комаду, Хелена то заборави или не верује у пророчанство, то с публиком није случај. *Ифигенија на Тауриди*, попут *Алкестиде*, приказује опасну ситуацију са могућим трагичним исходом, па у нама изазива зебњу и забринутост. Орест чује оптимистичко пророчанство (77—92), али је оно изједначено с Ифигенијиним узнемирујућим сном (44—58) који је двосмислен, па као да наговештава трагичан исход. А у *Хелени* песник саопштава публици да нема места забринутости. Ова прва назнака исхода мора произвести различит утисак на део публике. Ликови у комаду могу патити, али ми нисмо обавезни да патимо с њима. Ми пратимо радњу с оном равнодушношћу с којом гледамо *Киклопа*. Дужина поменутих комада, посебно *Хелене*, могла би бити аргумент против теорије о просатирским драмама. Но већ је *Алкестида* дужа од било које познате сатирске драме, па дужина ипак не би требало да буде од пресудне важности.

Треба се, следећи Сатона, на тренутак осврнути и на неке сличности између трагедија и сатирских драма код Софокла, односно Еурипида. Оне указују на то да су комади писани истовремено и да писац у сатирској драми пародира сопствену трагедију. Такав је однос између Софоклове сатирске драме *Пси тражачи* и његове трагедије *Ајант*. Сцена у којој Аполон тражи своје изгубљено стадо и лопова подсећа на ону кад Одисеј иде за крвником ахејског стада; подељени хор сатира (85. стих и даље) као да пародира подељени хор морнара (868. стих и даље); обе драме завршавају се сценом помирења. Ослепљење Полифема у *Киклопу* (663. стих) пародира ослепљење Полиместора у Еурипидовој *Хекаби* (1035. стих) чак и у избору речи: ’Ὦμοι, κατηνυράκωμευ’ ὀφθαλμοῦ δὲλας и ’Ὦμοι, τυφλοῦμαι φέγγος ὀμμάτων τάλας. И у једној и у другој драми постоји молба за милост која бива одбачена хладном лекцијом о саможивости. Ако су комади извођени заједно, онда се успоставља иронични контраст између Хекабине молбе коју одбија Одисеј и оне Одисејеве коју одбија Полифем. Осим тога, изгледа да је Еурипид градио Полиместоров лик баш по Полифемовом моделу.

---

[7] Јан Кот, *Једење богова* (Студије о грчким трагедијама — *Алкестида под велом*), с пољског превео Петар Вујичић, Нолит, Београд 1974, 94.

И Коначер (D. J. Conacher) се бави проучавањем веза између трагедије и сатирске драме (*Euripidean drama*, Myth, Theme and Structure, University of Toronto Press, 1967). Кад Силен у *Киклопу* оде у пећину по храну, хор испитује Одисеја о његовим подвизима под Тројом. Али оно што сатире уистину занима јесу мрсне приче о развратној Хелени. Ово би представљало пародију на мизогинију, још једну могућу тему из трагедије. Хиполит у истоименој Еурипидовој трагедији каже следеће: „О Диве, зашто жене, тај род варљиви, / ти створи и на светлост дана изнесе? / Јер да си хтео људски посејати род, / за тај пос'о није женâ требало, / но у твој храм би човек мог'о донети / ил' злата или гвожђа или меда грум / и дечја купит' семе, и то свако баш / колико вреди; у свом дому човек би / без жене мог'о слободан пребивати! / Овако под кров зло то водит' морамо, / и срећом свога дома све то плаћати" (616—626. стих).[8] Сатири почињу слично: „На свету не треба да се рађају жене". Али, за разлику од Хиполита, они додају још нешто: „Осим ако нису створене за мене" (186—187). На Одисејево хвастање о подвизима под Тројом, Полифем овако реплицира: „Срамотног ли војног похода! Бродити у фригијску земљу због једне жене" (283—284). Овакву оптужбу у много мрачнијем контексту подиже и хор у Есхиловом *Агамемнону*: „Он усуди се ћерку клати / рад једне жене бојак бити" (225—226); „А све јунаке плачем слави; у боју овај вештак беше, / у сечи онај славно паде — / за жену паде, ал' за туђу" (449—452); „Кад ти војску рад Хелене диже, / ти ми тада — нећу да прећутим — / не би онај који мудро води / и управља крмилом разбора; / као да си људима на самрти / срце празним пунио надама" (795—800).[9] Цинични Еурипид у *Киклопу* проговара из Одисеја: „То је дело бога, никог смртног не криви" (θεοῦ τὸ πρᾶγμα, 285. стих). Као и код Хомера, Еурипидов Одисеј обраћа се Зевсу Гостинском, заштитнику прибегара и странаца. Сад, међутим, Одисеј своје молитве завршава типичном Еурипидовом бласфемијом: „Зевсе Гостински, види ово!... А ако ово не видиш, узалуд се Зевс зовеш, ти бог ниси!" (353—355). Грубо и богохулно Зевсу се обраћа још један Еурипидов јунак — Амфитрион, у трагедији *Херакле*: „Зевсе, узаман смо исту жену делили, / узаман очеви истом детету били. / Показао си да мање одан си но се чинило. / Ја, смртник, врлином сам надмашио тебе, бога силног, / јер издао нисам Хераклову децу. / Знао си да се кришом увучеш у кревет туђ, / да се у брак туђ мешаш кад те нико звао није, / ал' своје драге да чуваш не умеш. / Ти си бог неки неук, ако не знаш шта је правда" (339—347).[10]

---

[8] Еурипид, *Медеја, Хиполит, Ифигенија на Тауриди*, превео Милош Н. Ђурић, СКЗ, Београд 1960, 102.

[9] Есхил, *Трагедије*, превео, увод, објашњења и напомене додао Милош Н. Ђурић, Култура, Београд 1966, 216, 225. и 238.

[10] Euripide, tome III (*Héraclès — Les suppliants — Ion*), texte établi par Léon Parmentier et Henri Grégoire, Société d'Édition „Les belles lettres", Paris 1924, стихове превео Гордан Маричић.

Тако чак и сразмерно веома мали број сачуваних сатирских драма даје довољно сведочанстава о аналогном третману неких мотива и тема у сатирској драми и трагедиографији или паратрагедији.

5. *Утицај* Одисеје *на сатирске драме*

Грчко је схватање да су *Илијада* и *Одисеја* извор свих књижевних врста, па и драме. Отуда модерна критика покушава да супротстави сатирску игру и трагедију везујући их за ова два спева. Сатон — најскорији испитивач — казује, на пример, да су и језик, и теме, и сцене за сатирске драме узимане из *Одисеје*. Пораз злотвора (попут Полифема) представљен је простом, брзом и лаком поларизацијом добра и зла; ту је тема гостопримства и злоупотребе гостопримства, која у комадима попут *Киклопа* служи као лакмус хартија да издвоји добре и зле ликове; затим јунак препреденко и варалица; онда бекство од стварних и могућих стега; па присуство магичног и чудотворног (Хермес у *Псима тражачима* расте невероватном брзином); те чудесна и страшна бића и егзотична места. *Илијада* је у бити сурово реалистична (grimly realistic), а *Одисеја*, насупрот њој, фантастично пустоловна. Иако сама по себи није ескапистичка, и таквом би је могли сматрати, јер као предак целокупне западне књижевности сједињује у себи романескно и фантастично. Ови елементи прешли су у сатирску драму, која нам допушта да из реалистичног, трагичког света, попут оног из *Илијаде*, побегнемо у неки други свет безбројних могућности. Свет је то фантастике у којем је, по правилима игре, обавезан срећан завршетак, па невоље ликова из сатирске драме, како сам већ напоменуо, могу да нас узбуде, али не и узнемире. Низови нереалних, бајковитих сцена из *Одисеје* подстицали су рационалне Грке на пародију и романескну игру (попут Лукијана из Самосате у *Истинитим приповестима*).

Трагички јунак је потомак Ахила, а јунак сатирске драме Одисеја. Не треба заборавити да је Одисеј вероватно јунак из предгрчког реда домишљана и превараната. Сведочи о томе већ и филијација с Аутоликом, као и разлике које Одисеј сам показује као лик *Одисеје* и као лик херојски и аристократски отмене *Илијаде*. Трагички јунак, попут Ахила, вођен узвишеним и строгим начелима, достиже величину својим самопрегором и одрицањем. Особине које красе Одисеја у *Одисеји* сасвим су различите. Он је велики човек због своје упорности, лукавости, самопоуздања, дрскости, прилагодљивости. Трагедија приказује необичне, увек велике појединце, а сатирска драма оне обичних врлина.

6. *Ликовна сведочанства о приказивању сатирске драме*

Оскудна су наша знања о техници приказивања сатирских драма. Основна је претпоставка, која се тиче композиционе структуре сатирске драме, да је она следила трагедију. Али очигледно је да се специфично-

сти могу очекивати у главном обележју такве драме и у наступу хора сатира. И овде смо, разуме се, упућени на претпоставке. Ипак, имамо и неке ослонце конкретне природе. То су представе сатира и њихове игре у ликовној уметности, пре свега на вазама. Оне захтевају интерпретацију, па ћемо се ослонити на стручњаке. А као основу свакако треба узети оне ликовне представе где је неоспорно да су у питању сцене из драме или ликови везани за драму.

Застанимо, дакле, крај грчких сликаних ваза. Молинари (Cesare Molinari) пише да је игра сатира могла имати или обично кореографско или драматско приказивачко обележје, али и да се у неким случајевима задржала на декоративном плану. Тако на горњем делу тзв. кратера Пандоре (данас у Лондону) видимо богове који доносе поклоне Пандори, док је на доњем насликана група сатира која, уз звуке флауте, игра стилизованим корацима, покрета широких, али одсечних и строгих, готово слеђених у геометријске фигуре. У другим случајевима хор сатира је једини садржај слика на вазама које су, у ствари, приказ свих могућих кореографских мотива из сличних представа. „Сатирска игра се могла састојати од бесомучне и узбуђене трке, сличне провали природних сила, оваплоћених у тим ликовима, како се то види на једној посуди која се чува у Бостону, али и од промишљеног, строгог хода, праћеног широким и развученим покретима који су сигурно били пародично подражавање других дисциплинованих представа са хоровима."[11] Такав је Полионов хор сатира на вази која се чува у Њујорку. Три човека, пишу Трендал (A. D. Trendall) и Вебстер, обучена и маскирана као стари сатири, прилазе свирачу флауте свирајући китаре и певајући. Он има бршљанов венац на глави, носи хитон дугачких рукава и спустио је своје две флауте. Костими и маске сатира су они које у сатирској драми има Папа Силен. Молинари каже да је сликар на овој вази приказао целу скалу расположења и ставова чланова хора, од лажно збуњеног, последњег хореута који се тобоже уздржава од скакања и усрдно покушава да из свог инструмента измами умилне звуке, до свечано расположеног хоровође који жели да се истакне.

Кад игра сатира изгуби кореографско обележје и претвори се у праву глуму, онда она увлачи у своју гротеску богове и хероје из олимпских митова. Молинари као пример сликања такве представе наводи чашу — κύλιξ (чува се у Лондону), коју је црвеним фигурама украсио „сликар Бургоса", из периода 500—480. године пре н. е. Радња на слици усредсређена је око олтара у коме лако препознајемо θυμέλη, жртвеник подигнут у оркестри грчких позоришта. На једној страни суда сатири покушавају да се силом приближе Ириди, хватајући је за руке дугим, одлучним, силовитим покретима који треба да дочарају провалу њихове необуздане чулности. Ти покрети се формално разрешују у дубоком прожимању линија које се протежу у ширину и понављају на живо исликаној и исцртаној површини где је остварен лик престрављене богиње и тиме

---

[11] Ћезаре Молинари, *Историја позоришта*, превод Југана Стојановић, Вук Караџић, Београд 1982, 26. и 29.

увучен у гротескни садржај. На другој страни суда пак сатири су покушали да заскоче Херу, али су их спречили Хермес и Хераклe. Сатири су се уплашили, пресекли, па су им се кретње зауставиле у гипком ставу као да њихова зверска природа прикупља снагу, пре но што се разулари. Ако је присуство бога и хероја омело сатире у њиховој намери, то не значи да је држање Хермеса и Хераклa достојанствено и свечано. Напротив, Хермесов став зрачи једноставношћу, простонародан је и значи 'а шта би ти?'. То је помало спутан став онога ко не може да скупи храброст да нападне, и зато жели да заплаши.

На посуди која се чува у Британском музеју у Лондону насликани су призори из *Киклопа*. У њеном средишту је, пишу Трендал и Вебстер, пијани Полифем у типичној пози спавача, с руком пребаченом преко главе. Поред њега је чаша, а тик до ње, обешен о поткресану грану малог дрвета, вински мех. Изнад, три Одисејева друга, по упутствима самог хероја, подижу зашиљен, ужарен колац који би да зарију у око успулог Киклопа. С леве стране налазе се још два Одисејева друга, а с десне два сатира због којих ми ову сцену и повезујемо са драмом. Један сатир је стегао шаке и подигао леву ногу у ставу који подсећа на сатирски плес, док други трчи испружених руку. Обојица жељно ишчекују да се одигра догађај у којем, међутим, неће имати активнију улогу. Они ће само песмом ободрити Одисејеве другове. Молинари пише да ова два сатира претерано наглашеним и напетим покретима представљају контрапункт чину ослепљивања. Ти њихови покрети се, такорећи, одражавају у иначе сређеним поступцима хероја. Међутим, ако је у овом облику сатирске драме улога полуживотињског хора неоспорно имала представљачко-драматско обележје, то још не значи да је он занемарио свој главни, тј. кореографски задатак. Кореографска решења су се често уклапала у саму радњу и с њом се преплитала, како се то види на слици за Есхиловог *Прометеја ватроношу* на једном кратеру (данас у Оксфорду). Ту сатири, типичним корацима, изводе игру σίκιννις. Брзи и одсечни кораци често се прекидају да би се претворили у натегнуте ставове којима се истиче сва могућа углатост тела, а све с непрестаним прелазима од покрета до фигуре, тј. од покрета до става у коме се покрет завршава. При томе радња не губи своју животну силовитост, а игра се никад не претвара у декоративно претапање једне фигуре у другу, већ се, напротив, непрестано прожима недвосмисленим значењем.

Посебно је занимљива тзв. Прономосова ваза (данас у Националном музеју у Напуљу), за коју Трендал и Вебстер претпостављају да је исликана да прослави победу у надметању сатирском драмом. На њеном предњем делу су глумци, а не драма, док је задњи део фантазија сатирске теме, која нема ничег заједничког с припремама за представу приказаним напред. Ваза непосредно позива на позоришну праксу, о чему сведоче маске које и сатири и други ликови држе у рукама — само један хореут ју је већ ставио на лице. Зато Молинари одећу сатира и ликова назива позоришним костимом, и у кораку оног јединог хореута који је ставио маску препознаје типичан корак игре σίκιννις.

Ипак морамо признати да, у целини гледано, из ликовних сведочанстава о сатирској драми не пада неко нарочито јако светло на тај антички жанр. Недовољан је број таквих ликовних представа за које можемо убеђено тврдити да непосредно и верно одражавају сцене из сатирских драма.

7. *Устројство сатирских драма*

Сифорд (Richard Seaford) у студиозном уводу свог издања *Киклопа* пише да је структура ове Еурипидове сатирске драме трагичка и да садржи пролог, парод, четири епизодије (од којих једна има агон 285—346. стиха), праћене хорским песмама и ексодом. Као и у трагедији, хорске песме прате изласци и уласци глумаца. Али ако се позабавимо другим фрагментарно сачуваним сатирским драмама или њиховим фрагментима, слика се мења. Чини се мало вероватно да је у Софокловим *Псима тражачима* постојао устаљени агон и, што је још важније, одломци хорске лирике (њих 9 у 450 стихова) делују неповезани са уласцима и изласцима глумаца, много чешћим него у *Киклопу* и, генерално, много наглашенијим: немогуће је отети се утиску да је хор сатира у сваком тренутку спреман да се, кроз плес и песму, снажно уплете у радњу. Оно фрагмената што имамо из опуса Пратине, Есхилових *Гледалаца* и Софокловог *Инаха*, сугерише да они у овом смислу много више личе на *Псе тражаче* него на *Киклопа*. Време настанка Софоклових комада није познато; али *Гледаоци* су написани пре 456. године пре н. е. (година Есхилове смрти), а Пратинин поменути фрагмент датира вероватно и одраније. *Киклоп* је, врло вероватно, један од последњих Еурипидових комада.

Аристотел каже да трагедија своје корене вуче из импровизације (ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς), исто као што се развила ἐκ σατυρικοῦ. Тако изгледа врло вероватно да је и сатирска драма потекла из импровизованих представа. Према томе, Сифорд сугерише да су *Инах* и *Пси тражачи* били или рани облик сатирске драме, или у односу на жанр изразито традиционални; односно, на трагедију ослоњена структура *Киклопа* заправо представља дегенерацију првобитног жанра. Они, за првобитни облик сатирске драме тако карактеристични, чести хорски одсеци, пуни живог покрета и акције, који свакако представљају остатке импровизованих наступа очуваних у литерарној каснијој обради, одржавани најпре традиционалношћу у поступку, губили су се под притиском асимилаторних приближавања облику трагедије. Или су, можда, само сведени на сатирске узвике као: ἄἄἄ, ἰού ἰού и ὦή, који су чести у хорским партијама *Паса тражача* и *Инаха*, а у *Киклопу* се појављују три пута у хорским партијама (49, 51, 656. стих), а двапут одвојено, extra metrum, и вероватно праћени плесним корацима у деловима где је јампски стих (157, 464). Чини се да је крајем петог века, ако се може судити по *Киклопу*, сатирска драма изгубила највећи део свог специфичног облика. Резултат тога је, каже Сифорд, истовремена маргинализација хора као у

Еурипидовим трагедијама. Ипак, хор у *Киклопу*, премда небитан, није у односу на радњу сведен само на декоративну улогу као неки трагички хорови. Овај у пароду своју радњу прати пастирском песмом, а и све његове касније песме су до извесне мере функционалне.

8. *Функција сатирске драме*

Два модерна испитивача — Сатон и Сифорд — различито тумаче функцију сатирске драме. О томе је у својој *Песничкој уметности* писао Хорације (220—224. стиха):

„Онај ко се у трагедији такмичио за јефтиног јарца, увео је ускоро на позорницу голе и дивље сатире и кушао да сачува трагичан тон, а да злобне збија шале. Јер била је потребна љупка новина као мамац да се привуче гледалац који обави жртву, гледалац разуздан и пијан."[12]

У четвртом веку нове ере Хорација је парафразирао граматичар Диомед: „ut spectator inter res tragicas seriasque satyrorum iocis et lusibus delectaretur", али и Марио Викторин. Викторин је, међутим, уместо „delectaretur", написао „relaxaretur". Ова мала промена смисла навела је Августа Вилхелма Шлегела да напише да је сврха сатирске драме била „ментална релаксација после заокупљености окрутношћу трагедије". За њим се повео и Сатон који пише да је сврха класичне сатирске драме била да обезбеди комичко олакшање (comic relief) након трагедије. Ово произлази из саме природе сатирске драме, али ми немамо података о томе како је публика на њу реаговала. Јер „комичко олакшање" могла је, пише Сифорд, исто тако добро да обезбеди и комедија. Осим тога, сатирска драма је почела да се одваја од трагедије још у петом веку. Сатон констатује да се од 341. године пре н. е. сатирска драма изводи самостално и закључује да је због тога њена првобитна сврха била занемарена. Али он не каже ни зашто се то десило ни која је била нова функција сатирске драме као посебног жанра током следећих пет векова. Према Аристотелу, емотивно олакшање пружају трагедије; а по Хорацију, пијаног и разузданог гледаоца, далеко од било какве релаксације после трагедије, у позоришту треба да (grata novitate morandus) задржи сатирска игра. „Grata novitate" се можда односи на промену тона или тема трагедије, или, како Бринк (C. O. Brink) образлаже у свом коментару, на нови жанр и његово устоличење. Али нема помена о емоцијама које узрокује трагедија. Хорације разлог за постојање сатирске драме налази у природи светковине, а Сатон каже да гледалац, омамљен веселим духом Дионизија, седи и гледа трилогију, мање или више привучен задовољствима које ће му пружити сатирска игра. Али није нимало вероватно да је Хорације, или његов извор, веровао да је у најранијој фази трилогије већи део публике гледао трагедије „у једном стању затворености напетим ишчекивањем" (in a state of intoxicated impatience). Из ранијих стихова (нпр. 209)

---

[12] Према издању *Oeuvres complètes d'Horace* traduites en Français, Garnier frères, Paris 1856, превео Гордан Маричић. Одељак је из *Art poétique*, II, 3. 220—250. стиха.

види се, наиме, да Хорације праксу дневног пијанчења на светковини сматра за касније достигнуће, и извесно је да се он повео за александријским теоретичарима. Сифорд тврди да циљ сатирске драме никако није био да задржи пијаног гледаоца, исто као ни да релаксира трезног. Сатирски хорови су установљени да сачувају оно што је од трагедије изгубљено. Хорације је стога можда у праву кад то сматра за уступак публици. Али ако је тако, онда то није био уступак њиховом пијанчењу већ њиховом конзервативизму.

У сатирској драми, пише Хорације, трагички песник, „incolumi gravitate", не сме да склизне у тон комедије. Богови и хероји које смо видели у трагедијама не смеју се поново појавити у сатирској игри у „димљивој крчми" (стихови 227—229), као што матрона која на светковини игра међу сатирима (231—233) мора да сачува своје достојанство. Ако су сатирске представе састављане да сачувају оно што је изгубљено из трагедије, њихов тон мора да се разликовао од оног у старој комедији, и од оног у зрелој трагедији, бар кад је реч о говору сатира. Али сатири, ма како конзервативан њихов наступ био, сигурно нису сваке године причали старе приче о Дионису. Новине ради и под утицајем трагедије они су се нашли у разним митолошким причама које са Дионисом нису имале никакве везе и неизбежно се сусрели са недионизијским херојима зреле трагедије. Тако је дошло до онога о чему пише Хорације: сатирски говор је виши од комичког и у сатирској драми се меша са трагичким. На овај начин тенденција (везана за рану трагедију) да дионизијски елемент нестане појавила се и у сатирској драми, мада у ограниченом облику диктираном суштинским одликама жанра. Како се процес продужавао, првобитна функција сатирске драме није могла ништа друго него да постепено буде заборављена. Пошто песник више није био приморан да у тетралогију умеће екстратеатарске сатирске представе, тешко је било спречити било стапање сатирске драме са трагедијом и комедијом, било лабављење њених парадоксалних асоцијација са трагедијом. Ипак, сатирска драма је вековима задржала део свог идентитета у старом дионизијском језгру — тијасосу сатира, који, чак и кад су одвојени од Диониса, припадају свом богу (*Киклоп*, 1—40, 67—81. стиха итд.).

9. Киклоп, *једина потпуно сачувана сатирска драма*

Прича за *Киклопа* узета је из деветог певања *Одисеје*, али је и пре Еурипида било писаца који су драматизовали ову епизоду. Епихарм је написао комедију *Киклоп*, а Аристија сатирску драму с истим насловом, и она је, без сумње, утицала на Еурипида. Меридије (Louis Méridier) наводи сачувани стих ἀπώλεσας τὸν οἶνον, ἐπιχέας ὕδωρ, који је можда у вези с Еурипидовим ἀπολεις δος οὕτως (558. стих и даље). И Кратин је у својој комедији Ὀδυσσῆς пародирао *Одисеју*, али изгледа да већих сличности с Еурипидовим комадом ту није било, осим у употреби лексике. Меридије доказ за ову теорију налази у Атенеја (IX, 385), поредећи стих из Кратина: φρύζας, ἐψήσας καὶ ἐπ ᾽ἀνθρακίας ὀπτήσας и 358. стих из

Киклопа: ἐφθὰ καὶ ὀπτὰ καὶ ἀνθρακιᾶς ἄπο <θερμὰ>; и у Полукса (VI, 26) који пише да Кратин вино зове μάρων, баш као и Еурипид (412. стих).

Еурипидова прича о киклопу унеколико се разликује од Хомерове. У *Одисеји* земља у којој киклопи живе нема имена и насељавају је бића из бајке. Код Еурипида се радња дешава на Сицилији, у подножју Етне. Традиционално веровање било је да се на Етни налази Хефестова ковачница, а у петом веку чест је податак да су киклопи, као и Лестригонци, некад живели на Сицилији (код Тукидида — VI, 2). Зато је врло вероватно да је Епихарм публици на Сицилији приказао ову завичајну легенду.

Еурипидови киклопи нису, као у *Одисеји*, обични пастири већ сурови људождери. Кад могу, једу људско месо као највећу посластицу, а иначе лове лавове и јелене и хране се стоком коју узгајају. Полифем је очовечен и уљуђен и то више није онај бајковити, хомерски лик. Еурипид се одлично забавља сликајући његове оријашке особине: он баца на огњиште цепанице које могу да напуне троја кола; своју чашу пуни из десет амфора, а за један оброк поједе два човека итд. Усамљени дивљак из *Одисеје* сад зна причу о Ганимеду, чуо је за отмицу Хелене и за тројански рат. Зачудно је и страшно видети да је киклоп, тај аморални људождер, у исто време и тако учтив, разложан и лепо васпитан. Полифем, пише Сатон, није софист, а ни атеист. Он не пориче постојање богова, али их једноставно игнорише. Изјава: „Не знам у ком је то смислу Зевс јачи од мене" доказ је да он мисли да је и сâм бог. Ово потврђује и 230. стих: кад му Силен подло слаже да су странци дошли да га покраду, Полифем с неверицом пита: „Зар они не знају да сам ја као син бога и сам бог?" Сходно овом, његову каснију изјаву у дугом монологу (344): „Ја не жртвујем ником, сем себи самом, и највећем божанству, стомаку свом", те наредбу (345) Одисеју и његовим друговима да уђу у пећину и буду жртвовани на језив начин „богу тог дома" можда не треба схватити као пуко изругивање. Најзад, у 577. стиху Полифем пијан граби Силена који се отима и односи га иза сцене да се задовољи, уображавајући да је Силен Ганимед, а он, наравно, Зевс. У киклоповим очима разлика између богова и смртника није јасно одређена, па суштина његовог безбоштва није у томе да је он атеист или хулитељ већ у бучном егоизму, очигледно заснованом на божанском пореклу, и поносу због физичке снаге који га води у илузију да је, будући јак као богови, и сâм бог.

Сатире је Еурипид увео у драму из хомерске химне Διόνυσος ἥλῃστάι, у којој су бога вина отели тиренски пирати, а Силен и његови синови пошли да га траже. Олуја их баца на обалу Сицилије и ево их где робују Полифему. Сатири се природно уклапају у декор дивљине и Еурипид се одлично сетио да их у пароду представи као киклопове пастире који доводе стадо у пећину. У *Одисеји* Полифем то чини сâм. Сатири се, пише Коначер, труде да своје пастирске дужности извршавају у баховском духу. Тако, кад се први пут појаве доводећи стадо, они плешу сикинис и песмом се обраћају овчици. Ово подсећа на киклопово обраћање његовом омиљеном овну у *Одисеји* (IX, 447). Хорска песма завршава пародијом трагичког патоса: хор (попут менада у *Бакханткињама*) тужи

због губитка Диониса, плеса, љубави и вина које он собом носи. Еурипид искоришћава плашљивост сатира да истакне храброст Одисејеву, а у тренутку кад овај у пећини ослепљује Полифема, песме хора описују покрете коца и дочаравају нам оно што на сцени не видимо. И сам крај драме је, захваљујући сатирима, добио у динамици. Да би помогли Грцима да побегну, они несмиљено шетају слепог киклопа с једног на други крај сцене.

Силен је лик који се никако не уклапа у хомерску причу. Он се (као Аполон у *Псима тражачима*) први обраћа публици и уводи је у радњу. Управо његове упадице и досетке у критичним тренуцима разбијају озбиљност драме и не дозвољавају нам да се уплашимо и узнемиримо. Силен у драму уноси живост и жустрину (као у сцени пијанке испред пећине). Овај лик даје ритам како драми тако и евентуалној представи.

У *Одисеји* епизода с киклопом траје дан и по. Прођу, наиме, две ноћи од доласка до одласка Грка. Да би свој комад свео на неколико сати, Еурипид је три Полифемова „хомерска" оброка сажео у један једини, елиминишући тако радњу која се дешава у целом једном дану. Грци код Хомера стижу у пећину по мрклој ноћи, а беже из ње у зору, два дана касније. У драми се појављују пред крај дана, кад се стадо враћа са појила. Пролеће је и, неколико сати после, кад киклоп изађе из пећине за сцену пијанке, сунце још увек сија. Одисејева освета и одлазак десе се пре мрака. Због овог скраћивања избачене су хомерске епизоде бега Грка на овновима, изласка стада у зору и киклоповог обраћања овну.

Чини се да је и први сусрет Полифема и Одисеја Еурипид занимљивије обрадио. У *Одисеји* је итачки хвалиша радознао да види једнооког дива, а хоће да добије и гостински дар. Зато са друговима остаје у пећини. Они принесу жртву, па седну да једу сир и чекају. Кад се киклоп са стадом врати са појила, он једноставно затвори улаз у пећину огромним каменом и тек после примети дошљаке. Код Еурипида киклоп затиче Грке како тргују са Силеном, они се сакрију иза стене, он их примети и после дијалога с Одисејем угура у пећину.

Ако само летимично погледамо Хомерову *Одисеју*, видећемо како је велик драмски писац Еурипид. Својим сажимањима он је убрзао драмску радњу, али и постигао оно што је дуго времена (а посебно у класицизму) био драмски идеал: три јединства (радње, времена и места). Киклоп, који је у *Одисеји* брутални безбожник, постаје у драми достојни такмац Одисеју. Тиме што се Одисеј не бори против голе и надмоћне силе сукоб је јаче изражен. Комичним вербалним дуелима Еурипид не само да смањује напетост него и редитељу евентуалне представе даје „шлагворт" за мноштво ефектних гегова.

Не знамо којој је тетралогији *Киклоп* припадао, ни кад је она изведена. Меридије наводи мишљење Виламовица (U. von Wilamovitz) да је комад настао 428. године пре н. е., нешто мало после *Хиполита*. Он цитира и Маркара (R. Marquart), који због језика и метрике, истовремене употребе сва три глумца и због мизансцена датира *Киклопа* после *Ифигеније на Тауриди* и *Хелене*, а пре *Феничанки* и *Ореста*. Сам Меридије пак сматра да је *Киклоп* написан пре Аристофанових *Витезова*, 424. го-

дине, јер у једној сцени на почетку два Демосова роба краду и пију вино, слично као у *Киклопу* (*Витезови*, 105. и *Киклоп*, 149—152. стиха) или, можда, у доба *Ахарњана*, 425. године пре н. е., на шта указује 1054. стих ове комедије који пародира 361. стих из *Киклопа*. Сифорд мисли да је драма настала после 411. године пре н. е., у последњих пет година Еурипидовог живота. Највероватније је изведена 408. године.

10. *Софоклови* Пси трагачи

Поред потпуно сачуваног *Киклопа*, од сатирских драма из антике пред нама је још само сатирска драма *Пси трагачи*. Њу имамо у релативно сачуваном облику. Карактеристике које сам приказао на примеру *Киклопа* у основи су препознатљиве и у *Псима трагачима*. Отуда овде и није потребна посебна анализа структуре те драме и осталих њених одлика.

Рукопис *Паса трагача* пронашао је у Египту 1912. године, на папирусу (тзв. оксириншком), енглески филолог Хант (A. S. Hunt) и он је први и објавио критичко издање.

Софокла је инспирисала хомерска химна Хермесу. Из љубавне везе прељубника Зевса и нимфе Маје, у пећини Килени, рођен је Хермес. Он, обдарен божанском снагом, према хомерској формулацији, „није остао дуго у светој лежати зипци”,[13] већ одмах полази у потрагу за Аполоновим говедима. На прагу пећине проналази корњачу и од њеног оклопа, стабљика трске и волујске коже прави лиру. Онда из Аполоновог стада краде 50 крава, убија две, комада их и једе. Враћа се у своју пећину и колевку као да ништа није било, увија се поново у пелене и прави се наиван. Аполон тражи стадо и, даље по речима хомерске химне, „наказна ондје (у Онхесту) / некаква нађе старца гдје креше дуж пута ограду вртну”.[14] Овај је видео Хермеса и говеда и денунцира га Аполону. Аполон, бесан, стиже у пећину, а Хермес, шармантан и безочан лажов, пориче било какву везу са злочином. Аполон га одводи код Зевса да он пресуди, а

Зеус се гласно насмије кад видје лукаво дијете
Како се добро и вјешто у вези с кравама брани.
Потом обојици он заповиједи сложно да пођу
Тражити краве, а Хермо гласоноша водич нек' буде,
Па нек' покаже мјесто — поштено, без жеље да штети —
Гдје ли је Фебове краве са снажним главама скрио.[15]

Они одлазе у Пил где се налази стадо и Аполон се чуди како је Хермес, тако млад и нејак, могао да закоље две краве. Хермес свира у лиру и

---

[13] Хесиод, *Постанак богова / Хомерове химне*, превод, тумач и поговор др Бранимир Главичић, „Веселин Маслеша”, Сарајево 1975, 81, стих 21.

[14] Као 13, 86, стихови 187, 188.

[15] Као 13, 91, стихови 389—394.

очарава Аполона. Браћа се мире споразумно: Хермес задржава краве, а Аполон добија лиру на поклон.

Софокле је из химне сачувао хуморни тон, мотив чудесног раста и мотив измешаних трагова. Повезао је и неке епизоде које су у химни самосталне: лира је направљена од коже украденог говеда, а звук овог инструмента ће довести сатире до циља. Тако прича, каже Робер Пињар (R. Pignarre),[16] добија на занимљивости и драматици, па и ми сами трагамо за лоповом и питамо се ко је он. Све те претраге, претпоставке, знаци и открића која неизбежно воде ка крајњем, неочекиваном обрту, како пише један други стручњак — Алегр (Fr. Allègre),[17] mutatis mutandis, садржи и *Краљ Едип*. Он примећује да овакав Софоклов поступак у тој сатирској драми пружа двоструко задовољство: кореографско у првом, музичко у другом делу. Ово је и подстакло Ермана (Abel Herman) да напише либрето за балет *La naissance de la lyre*, за који је музику написао Русел (Albert Roussel).

Према једном схватању, Софокле је организовао радњу тако да истакне величанствену идеју сусрета Аполона и музике. Нажалост, поред бројних лакуна у тексту и његових оштећења, изгубљен је и цео други део у којем до овог сусрета долази. Грин је у књизи својих превода *Two Satyr Plays* не само попунио празнине у тексту него и дописао још 310 стихова, давши драми завршетак. Он је као главни извор употребљавао хомерску химну Хермесу.

Реконструкција коју је пружио Грин реализовала је следећу замисао. Силен инсистира да Килена каже младом богу да изађе из пећине и одговара за почињену крађу пред братом Аполоном. Ситуација је толико озбиљна да може доћи до рата, налик оном између богова и титана. У очекивању Хермеса хор стрепи од рата и жуди за Дионисом, менадама и вином. Из пећине излази Хермес и, премда га Силен притиска доказима, он пориче да има икакве везе са крађом говеда. У ишчекивању Аполона, Хермес свира на лири, а сатири, одушевљени, играју и певају. Аполон долази бесан, али и њега опчине звучи Хермесове лире. На крају Хермес се куне да никад више ништа неће украсти од старијег брата, нити ће покушати да га превари. Као залогу он поклања Аполону свој инструмент. Аполон награђује сатире слободом и обећањем да ће, кад год буду чули звуке његове лире, у трену заборавити на све невоље и полетети ка највишим врховима екстазе.

Оваква реконструкција је делимично заснована на схватању ликова. У овој сатирској драми Силен је, каже Грин, као и код Еурипида, грабљиви, плашљиви хваставац, спреман да се у сваком тренутку окрене како ветар дува. Али он је ипак представљен пре као симпатични несташко него као окорели нитков. Килена је сва пуна трагичког достојанства. У томе одудара од Одисеја и њен лик приближава цео комад просатирској драми каква је *Алкестида*. Чак и Аполон, мада говори језиком

---

[16] Sophocle, *Théatre complet*, Traduction, préface et notes par Robert Pignarre, Garnier-Flammarion, Paris 1964, 370.

[17] Fr. Allègre, *Sophocle*, Etude sur les ressorts dramatiques de son théâtre et la composition de ses tragédies, Paris, Fontemoing, 1909. Цитирано према Пињару.

из трагедије, не оставља утисак достојанствености, сасвим као што у Еурипидовом *Киклопу* Полифем не успева да изазове ужас и језу.

Карл Роберт[18] наводи да су *Пси тражачи* могли бити изведени негде око 460. године пре н. е., тј. да су припадали најстаријој фази Софокловог драмског стваралаштва. У драмама из те фазе највише говори хоровођа, а не глумац, баш као и у старијим Есхиловим трагедијама (*Прибежарке, Персијанци, Прометеј*). Овоме у прилог иде и хипотеза да је Софокле, као одличан инструменталиста, сâм играо улогу Хермеса.

Не може се, међутим, порећи да непотпуно сачуван текст *Паса тражача* не даје довољну основу за потпуно поуздано закључивање о његовој целокупној структури и о главним драмским поступцима.

11. *Теорија сатирске драме до класицизма*

Из традиције грчке књижевне критике и теорије нису нам, нажалост, сачувана никаква потпуна сведочанства посвећена сатирској драми. Известан увид у античку теорију те драме, а то, разуме се, значи грчку теорију, ипак стичемо захваљујући једном обимном одељку Хорацијеве *Песничке уметности*. Ево његових упутстава за састављање сатирске драме с краја првог века пре н. е.:[19] „Онај ко се у трагедији такмичио за јефтиног јарца, увео је ускоро на позорницу голе и дивље сатире и кушао да сачува трагичан тон, а да злобне збија шале. Јер била је потребна љупка новина као мамац да се привуче гледалац који обави жртву, гледалац разуздан и пијан. Али, сатирско подсмевање и заједљивост треба изнети тако и тако окренути збиљу на шалу, да не би неки бог или херој можда, малопре виђен у краљевском злату и пурпуру, сад стао да прича језиком димљиве крчме. Али, ни да у жељи да избегне земљу, облаку и магли стреми. Трагедија нек не ћерета празне речи; као и госпођа права кад празником поред сатира бесрамних мора да плеше, па од стида црвени. Ја се, Пизони, као писац сатира нећу служити само огољеним и простим говором, нити ћу да тежим да од трагичког тона бежим, па да буде свеједно да ли говори Дав или Питија дрска што на превару од Симона талент узе, или, пак говори Силен, васпитач и хранилац Бакхов. На познату тему створићу дело тако, да надаће се свако да исто може; али знојиће се много, узалуд мучити, ако проба; таква је моћ целине и склада да банална тема обрађена вешто, постане сјајно нешто! Доведени из шума, Фауни, сматрам, нека пазе да ни к'о шљам онај ћошкарски, ни са трга крем господски, ни одвећ нежне стихове не везу, нити да говоре речи увредљиве и срамне. Увредиће се неко угледан, богат, моћан. Свидиш се оном што леблебије пржене и кестење воли, ал' од моћника наклоност примаш и ловор."

Коментаришући овај одсек у Хорацијевој *Песничкој уметности*, Кислинг (Adolf Kiessling) пише да је једна варијанта трагедије и сатирска

---

[18] В. 16.
[19] В. 12.

драма. Хорацијева расправа о њој није заснована на чисто теоретском или књижевноисторијском занимању. Наиме, најплоднији песник ателане у доба Цицерона Помпоније и њему најближи Новије већ су обрађивали грчке митове о херојима у грубој травестији, вероватно делимично према грчкој сатирској драми. О томе има сведочанства код Порфирија (*Satyrica coeperunt scribere ut Pomponius Atalanten vel Sisyphum vel Ariadnen*). А вероватно је било и покушаја да се праве атичке сатирске драме подражавају и уведу у Рим. Софоклов комад *Гозба* преводио је Квинт Цицерон (*Cic. Epist. ad Quintum fratrem* II, 15). Да је у оно време сатирска драма на грчкој позорници била сасвим актуелна, потврђују нам натписи из Магнезије, а с обзиром на живе везе и саобраћај између Мале Азије и Италије, мало је вероватно да литерарни кругови у Италији нису били о томе обавештени. Исцрпност с којом Хорације обрађује овај предмет говори о томе да он у његово време има актуелно значење. Лако је разумети да су римски писци сатирских драма били склони томе да тон спусте у најниже сфере да би могли конкурисати драстичном и грубом комиком римском миму и ателани, који су уживали наклоност римског пука (Х. 249). Против овог нарушавања стила атичке сатирске драме покренута је, пре свега, Хорацијева расправа. Хорације у овом случају, а да ниједном речи то не каже, полази од атичког развоја. Да се сатирска драма развила тек из трагедије, било је опште предање, односно да је Пратина сатирски хор, искључен из трагедије, поново учинио носиоцем једног самосталног комада на позорници. А процес је, у ствари, био обрнут. Трагедија се развила из дитирамба и сатирских хорова (Аристотел, *Поетика*, IV). Али то Хорације или није знао или је сматрао да је нетачно. Он следи традицију да је победник у трагичком агону, који су уведени за 61. олимпијаде, добијао као награду јарца, животињу посвећену Дионису. У свом излагању Хорације нарочито истиче да је агонални карактер извођења био подстицај за писце да траже нова средства да вежу пажњу публике. У оквиру тих размишљања говори се и о томе да сатири наступају полуголи, односно само заогрнути јарчијом кожом, што представља јак контраст ликовима у трагедији који су одевени у дуге одоре.

Још један коментатор Хорација јесте већ поменути Бринк. Он каже да Хорације, као и Аристотел у *Поетици*, сматра да је на првом месту драма, а затим еп и остале врсте поезије. У *Песничкој уметности* средишњи део је у потпуности посвећен драми и њеним законитостима. Хорацијев став је како личан тако и аристотеловски, како савремен тако и традиционалан. Он вероватно не би рекао оно што је рекао да није сматрао да ће сатирска драма опстати, макар у виду рецитације.

Ни у ренесанси ни у класицизму није било неких, по новини значајних теорија о сатирској драми. Тумачени су Аристотел и Хорације, врло приљежно и често погрешно, а кадикад су и имитирани. Кад је реч о трагикомичној поезији или о мешовитим жанровима, неминовно је било поменути и сатирску драму. О њој су писане понекад реченице, понекад читаве расправе.

У својим делима *De poeta* из 1559. године и *L'arte poetica* из 1564. Антонио Минтурно покушава да реши тобожњу контрадикцију између онога што је написао Хорације и митолошке природе *Киклопа*, претпостављајући да су у антици постојале три врсте сатирске драме: чиста, комична и трагична. Чиста, у којој су били само Силен и сатири, нестала је без трага. Хорацијеве примедбе односе се на комичну, а *Киклоп* је пример трагичне сатирске драме. Али није Минтурно увек тако сметен. Он је, каже Сатон,[20] био један од првих који је расправљао о Еурипидовим трагедијама са срећним завршетком и запазио да се и аристократе и обичан свет мешају у неким делима класичне литературе, као у *Одисеји*. Тако су неке његове примедбе потакле на много флексибилније ставове у вези с проблемом овог жанра. Ево одломка из Минтурновог дела *De poeta*:[21]

„Тако је трагедија искључила сатире и силене, сасвим одбацила сваку смешну радњу и тиме најзад стигла до оног ступња озбиљности на којем се стабилизовала. Сатирска поезија је добила име по томе што је на сцену изводила сатире и силене који се зову онако како се зову зато што су били без длаке на језику, шаљивџије и спремни на исмевање. Плешући трипудиј и уз пошалице, они су као Дионисова пратња, наводно, обишли готово све земље на свету. Неки од њих приказивани су као старци, неки као младићи којима брада тек почиње избијати, а неки као безбрада деца. И остали ликови су добијали обележја сличне врсте, осим ако би њихов посебан карактер био означен самим именом. На пример Папа Силен, који је имао лице слично звери, могао се јасно препознати по имену. Њена дефиниција је, пак, оваква: То је врста подражавања која пријатним говором опонаша једну час озбиљну, час шаљиву, али увек јединствену радњу. Њени делови, сваки за себе, имају своје место и врсту: угодним говором и увођењем ликова који, пошто су делимично смешни а делимично херојски или упечатљиви по својој озбиљности, поступају тако да шалама могу изазвати смех, а каквим значајним чином сажаљење. Немамо разлога да говоримо о пропорцијама, деловима, форми и изгледу који сачињавају само ткиво оваквог дела, нити о осталим елементима који се подударају с онима у трагедији. Без икакве тешкоће схватићемо чега се треба придржавати на основу онога што смо обрадили кад је била реч о трагедији. У овој мешовитој врсти не треба, међутим, да западнеш у озбиљност каква приличи само чистој и једноставној врсти, али да истовремено не одступиш од трагичке строгости, чиме би изгледало да си тежио разиграности својственој комедији. Треба да волиш веселост све док она поштује достојанство комада. Треба да тежиш да насмејеш гледаоца, али не на простачки начин као у миму, већ углађено и увек са стилом. Треба да убацујеш пошалице, али мораш имати на уму да пишеш трагедију, а не комедију, као што, током игара и празника, истински угледна, дама демонстрира свој морални

---

20 *The Greek Satyr Play*, поглавље *The Influence of the Satyr Play*, 194, за Казобона 196.

21 Antonio Sebastiano Minturno, *De poeta* (1559), Poetiken des cinquecento, Wilhelm Fink Verlag, München 1970. Одломак превео Гордан Маричић.

интегритет тако што се у смешним ситуацијама и шалама држи умерено и одмерено. Уколико се у сатирску драму уводе хероји, богови или владари, они треба да задрже своје величанство и да никад не одбацују ни начин говора ни држање које приличи таквом лику. А сатири и силени, иако су сирови и из шуме дошли, треба да говоре чисто и једноставно. Мада су без длаке на језику, не треба да затрпају своју песму речима тако срамним и ружним, какве би увредиле ухо честитог и неисквареног гледаоца и не треба да збијају онакве шале какве су некада у Риму правили младићи у фесценијским стиховима, у доба пре него што је Ливије почео да даје позоришне комаде. И сам међусобни контакт може учинити да ликови хероја делују мање озбиљно, а ликови сатира мање неозбиљно. Због оних са којима имамо посла или разговарамо, дешава се да се понашамо друкчије него обично. Контакт има толику снагу да се, као некаквим мешањем речи или поступака, значај и изглед једног лика на известан начин преноси на други."

Јулије Цезар Скалигер (Giulio Caesare Scaligero) у својој *Poetices libri septem*, објављеној 1561, овако пише:[22]

„Трагедија, под условом да је права трагедија, цела је озбиљна, али било је и неких сатирских драма које се мало разликују од комедија, осим по неким озбиљним ликовима. Као пример имамо Еурипидовог *Киклопа*, где је пуно вина и шале и чији је исход срећан, те су сви Одисејеви другови ослобођени, а само Киклоп пати због губитка ока. Завршетак ове драме је сличан миму јер позорница по Одисејевом одласку остаје празна, и ту је само див са стеном."

Већ је видно да је и ренесанса имала осетљив слух за жанровске црте које сатирску игру и један одређен тип Еурипидових трагедија стављају у међусобну везу.

Из 1599. године је *Приручник тражикомичне поезије* Ђамбатисте Гваринија (Giambattista Guarini):[23]

„Што се тиче крупних догађаја и оних који то нису, не видим разлоге због којих не би било прилично да они могу да буду у једној истој радњи која није сва трагична, ако су тамо разборито унети. Зар не може бити да се међу озбиљна збивања плету и збивања весела? И зар ова друга нису много пута узрок да се опасности доведу до веселог свршетка? Али шта? Да ли можда владари увек бораве у величанствености? Зар се никада не баве обичним стварима? Посигурно, да. Па зашто се онда не би могла приказати у сценској фабули узвишена личност како се бави стварима које нису узвишене? То је учинио Еврипид у *Киклопу* када је с тешком животном опасношћу Одисеја, личности трагичне, помешао Киклопово пијанство, што је комичан догађај. А исто је међу Латинима

---

[22] Bernard F. Dukore, *Dramatic Theory and Criticism*, Greeks to Grotowski, Holt, Rinehart and Winston, inc. New York 1974. Текст преузет из *Select translations from Scaliger's Poetics*, by Frederick Morgan Padelford, Yale studies in English, N° 26, New York: Henry Holt and Co., 1905. Са енглеског превео Гордан Маричић.

[23] *Поетика хуманизма и ренесансе* (II), избор текстова, предговор и објашњења др Мирослав Пантић, Просвета, Београд 1963. Текст превели Албин Вилхар и Мирослав Пантић.

урадио Плаут у *Амфитриону*, пропраћајући Меркуровим смехом и ругањем узвишене личности, и то не само Амфитриона, већ и краља богова.

... Трагедија се допадала понајпре у свом детињству, док је била сва весела, а након извесног времена уживање је доносила озбиљна трагедија. После тога почело се допадати оно раније уживање, и Римљани, као што су то пре њих урадили Грци, по други пут уведоше у њу сатире. И то је прави разлог за разлике и за степене који постоје у више или мање трагичним фабулама, пошто су песници, видећи разне укусе гледалаца, понекад састављали фабуле са веселим завршетком да би бар делимично ублажили ону горчину.

... Као што су стари Римљани, према сведочењу Хорацијеву, увели у озбиљну трагичну поезију сатире, то јест смешна лица, једино са циљем да забаве и разоноде слушаоце, тако треба да и нама буде допуштено, не бисмо ли одстранили досаду и одвратност које свет данас осећа према обичним и простим комедијама, да их ублажимо трагичном озбиљношћу која се неће противити архитектонском циљу очишћења од туге."

Врхунац ренесансног интересовања за сатирску игру и почетак нове епохе у њеном разумевању поклопили су се, каже Сатон, кад се један научник првог реда посветио сатирској драми. Године 1605. Исак Казобон (Isaac Casaubon) издаје студију *De satyrica Graecorum poesi et Romanorum satyra*. Као што се из наслова види, основни изложени аргумент био је да се уочи разлика између сатирске игре и сатире. Али Казобон је постигао и више од тога. Он је установио природу сатирске драме као четвртог комада у тетралогији, а како је први издао Атенеја, био је упућен у драмске фрагменте и тако компетентан да расправља о многим изгубљеним сатирским драмама. Казобонову расправу је и данас занимљиво и корисно прочитати, а све до XIX века од ње значајније није ни било.

12. *Теоријска разматрања о сатирској драми од класицизма до новијег времена*

Из периода француског класицизма је Франсоа Ожије (François Ogier), који 1628. године у предговору драми *Тир и Сидон* пише:[24]

„Некада је неки бог покушао најпре да сједини радост са тугом, како би направио од њих једну једину мешавину; није успео то да постигне, па их је онда ставио једну иза друге. Зато обично тако брзо за једном следи друга, а сама природа нам је показала да међу њима готово и нема разлике, јер сваки глумац може запазити да су покрети мишића и живаца који дају лицу израз веселости исти они који служе и за плакање и који нам дају онај тужни израз за показивање најдубљег бола. И, на крају, они који захтевају да не буде никаквих измена нити одступања од творевина античких писаца расправљају овде само о обичној речи, а не

---

[24] *Теорија драме — ренесанса и класицизам*, приредио Јован Христић, Универзитет уметности у Београду, Београд 1976. Текст превела Милена Шафарик.

о самој ствари; јер, шта је друго Еурипидов *Киклоī* ако не трагикомедија пуна шале и вина, сатира и Силена, с једне стране, а крви и беса беспомоћног Полифема, с друге?"

Франсоа Едлен, опат Д'Обињак (Francois Hédelin, Abbé D'Aubignac) аутор је *Позоришноī ūрируčника* (1657), у којем је и поглавље о трагикомедији:[25]

„Друга врста био је драмски спев начињен према позоришним правилима, у коме су се сатири углавном мешали са херојима и славним личностима, и заједно се представљали важни и озбиљни догађаји упоредо са лакрдијама и смешним доживљајима; зато се тај спев називао 'сатирична трагедија'.

Такве спевове Латини нису прихватили, или им бар ја нисам нашао трага ни у историји ни код римских песника, за које је сатира била само песма употребљавана за ругање, а не у позоришту, сем ако је нису рецитовали мимичари, и то само као међуигру; али међу Грцима је сатирична трагедија била веома цењена, пошто су се о Баховим свечаностима песници такмичили за част и награду у својој уметности састављањем тих спевова; наишли смо на многе које наводе Атенеј, Платон, Плутарх и Суда, видели смо чак и одломке многих тих спевова, али ниједан цео, сем Еурипидовог *Полифема*. Често сам помишљао да је *Алкесшида*, истога писца, један од њих, зато што у њему Херкул води шаљиве разговоре са једним робом и изводи разне веома смешне радње; али причекаћу на мишљење учених људи да бих донео коначни закључак."

Прелиставајући зборник *Теорија драме, XVIII и XIX век*, неке опаске о сатирској драми налазим у *Предīговору Кромвелу* Виктора Игоа из 1827. године:[26]

„Рећи да стари народи уопште нису знали за комедију и гротеску, не би било тачно. Уосталом, то не би било могуће. Свака ствар мора имати корена; клице једне епохе увек клијају у претходној. Већ са *Илијадом*, Терсит и Вулкан дају комедију, први људима, други боговима. У грчкој трагедији има исувише природног и изворног да понекад не би било и комедије. Тако је, да наведемо само оно што нам је остало у сећању, призор између Менелаја и вратарке у двору (*Хелена*, I чин); призор са Фригијцем (*Оресӣ*, IV чин); тритони, сатири и Киклопи су гротескни; сирене, фурије, парке и харпије су гротескне; Полифем је гротескно страшило; Силен гротескни лакрдијаш.

Али се овде осећа да је овај део уметности још у повоју. Епопеја ја у ово доба даје свој печат свему, епопеја га притискује и гуши. У антици гротескно је стидљиво и стално гледа да се сакрије. Види се да се не налази на свом тлу, јер није онакво какво је у ствари. Зато се прерушава колико год може. Сатири, тритрони и сирене су само мало изобличени. Парке, харпије, одвратније су по својим особинама него по свом изгледу; фурије су лепе и називају их еуменидама, то јест благим,

---

[25] Као 24.

[26] *Теорија драме — XVIII и XIX век*, приредио Владимир Стаменковић, Универзитет уметности у Београду, Београд 1985. Текст превела Милица Царцарачевић.

добротворкама. Неком копреном величине или божанствености прекривена су и остала гротескна бића. Полифем је див; Мида је краљ; Силен је бог."

О сатирској драми пише, 1863. године, и немачки теоретичар Густав Фрајтаг (Gustav Freytag) у спису *Техника драме*:[27]

„Али Грци су веома добро осећали, да није саветно, да се гледалац отпусти после дејстава таквих дела лепе уметности. Због тога су представе увече завршавали неком пародијом, у којој би озбиљне јунаке трагедије представљали дрским шалама и расположено имитирали њихове борбе..."

Очигледно, оно што најскорија критика и модерни стручњаци покушавају да одреде појмом *comic relief* већ одавно и трајно заокупља пажњу теоретичара. Ипак, не може се рећи да су и горепоменута најновија разматрања овог проблема његово разрешавање битно унапредила. Јасно је да стварно непознавање већег броја потпуних текстова грчке сатирске драме стоји на путу дефиницијском обухватању њене карактеризације и одређења њене суштине у типолошкој равни жанровских преокупација. Због тога међу горњим наводима готово да најпотпуније везују нашу пажњу речи из познатог *Предговора Кромвелу* Виктора Игоа (Victor Hugo). Не зато што би нам разоткривале суштину сатирске драме на некој прецизно оцртаној теоријској равни него што покушавају да сагледају спој трагичких и комичних елемената у овом античком жанру кроз призму нама ближих погледа на драмску уметност: оних у којима је романтичка теорија правдала спој трагичких и комичних елемената, уз ослонац на Шекспира.

13. *Нововековна рецепција*

Недовољан број античких текстова који би послужили као узор за имитативно обнављање сатирске драме у новијим временима чињеница је која као да је условила и сразмерно сиромаштво у активној стваралачкој рецепцији овога жанра. Задржаћу се само на два, рекао бих, значајна примера за покушајно обнављање жанра.

У двадесетом веку два се драматичара окушавају као писци сатирских драма. Пол Клодел (Paul Claudel) свог је *Протеја* (Protée) написао 1913, а објавио 1914. године. Друга верзија, која се мало разликује, настала је 1926, а објављена је 1927. године. Комад је игран у Паризу 1955. и 1957. године.[28] Године 1913. Клодел је, после *Агамемнона*, превео и Есхилове *Хоефоре*. Из *Орестије*, ове органичке тетралогије, остао је сачуван само наслов сатирске игре. Песник је прихватио изазов и створио *Протеја*. Инспирисао се *Одисејом* и Еурипидовом *Хеленом*, а његов лик Хелене која је у комаду дуго под велом призива у памћење још једну Еу-

---

[27] Као 26. Текст превео Иван Ивањи.

[28] О овој представи, изведеној у „Théâtre de Tertre", писао је Габријел Марсел (G. Marcel) (в. *Regards sur le Théâtre de Claudel*, Beauchesne, Paris 1964, 73—75).

рипидову драму — наравно, *Алкестиду*. *Протеј* је маштовит и разигран комад који је с правом од критичара добио епитет „énorme bouffonerie".[29]

Нимфа Брендозије (Brindosier; име у вези са *brinde* f. 'здравица'; *être dans les brindes* 'бити пијан') и сатири су заробљеници бога Протеја на острву Наксосу. Ту, по повратку из Троје, долази Менелај са Хеленом. Ето добре прилике да се нимфа и сатири спасу. Брендозије се преруша ва и обмањује Менелаја да је она Хелена, а праву Хелену, захваљујући Протејевом накиту, убеди да остане на острву. На крају Јупитер узме Хелену на небо, нимфа и сатири побегну Менелајевим бродом којим он управља, а Протеј сроч и један дуг монолог.

Клоделова нимфа Брендозије лукава је женица која уме да искористи своје чари да циљ оствари. Протеј је стари чаробњак пун ведра духа и ироније. Менелај је лаковерни, „сирови" морнар који не полаже много на дату реч, а на једном месту каже: „Јер ствари које не разумем за мене су попут личне увреде."[30] Хелена је женствена и сналажљива; сатир Хијацинт (у ствари Силен) шармантан управник двора и ученик „великог камелеона".

Жак Мадол (J. Madaule)[31] пише да је море свеприсутно у делу Клоделовом, да Протеј симболизује незаустављиви покрет мора које ниједног трена није исто. И никад нам оно није изгледало мање страшно него кроз лик тог доброг Протеја, обученог у униформу британског комодора, који при том чува све енглеско достојанство. Ипак, каже Мадол, у овој драми главне су жене: Хелена и Брендозије. Или, боље, две Хелене. Оне, кад Менелај треба да изабере ону праву, носе исту одећу, само што је Брендозије у плавом, а Хелена у црвеном. Прва боја симболизује постојану верност, чари младости и пролеће љубави, време пуно илузија којег се човек радо опомиње кад зађе у године. Брендозије је Хелена из Спарте и није се променила од оног дана кад је између свих Грка изабрала баш Менелаја. Црвена је боја сумрака и јесени, боја крви и вина, боја оне Хелене из Троје. Она не призива у сећање идиличне љубави са обронака Тајгета већ горчину растанка, мржњу због издаје, бол проузрокован изгнанством и биткама. Менелај се, распет између жеље и жала, одлучује за плаво нимфе Брендозије.

Не знам да ли смем да пратим критичара у његовим схватањима о јакој алегоричности овог Клоделовог комада. Технички гледано, комад показује сва спољна обележја сатирске драме. *Протеј* има хор сатира, гротескне ликове, пародију мита, мотив робовања и ослобађања, срећан крај. Комад је дужи него сатирска драма и то је, рекао бих, његов недостатак. Вероватно хотећи да опонаша дуге монологе из античке трагедије, Клодел је много изгубио на темпу. Ако је целу драму засновао на техничким достигнућима које модерни театар може да пружи у смислу спе-

---

[29] André Blanc, *Claudel*, Présence littéraire, Bordas 1973, 114.

[30] „Car les choses que je ne comprends pas sont pour moi comme une insulte personelle" (Paul Claudel, *Oeuvres complètes*, XII, Théâtre 8, Gallimard 1958, *Protée*, сцена II, 69).

[31] Jacques Madaule, *Le drame de Paul Claudel*, Desclée De Broumer et Cic, éditeurs, Paris 1947.

цијалних ефеката и сценографије, могао је и да се лиши онога што је, ипак, само традиција. Јер текст је толико духовит, дијалог природан, да би једна „прочишћена" варијанта и без техничких помагала била право уживање, а у рукама маштовитог редитеља, усуђујем се да кажем, представа је велики хит. Предвиђени костими су и антички, и савремени, и симболички, можда сувише агресивни. Ту су духовити куплети, а и фоке.

Комад се допао Даријусу Милоу (D. Milhaud, композитору од кога је Клодел, помало стидљиво, тражио да му напише музику) и Андре Жиду (A. Gide). Побожни католик Клодел је *Протејем* заронио у паганski свет и створио весело и љупко делце, које није пуко имитирање сатирске драме већ и занимљив комад за себе.

Торнтон Вајлдер (T. Wilder) 1955. године је, за фестивал у Единбургу, а по наруџбини Тајрона Гатрија,[32] написао драмску трилогију *Life in the Sun*, са додатном фарсом *The Drunken Sisters*, инспирисан причом о Алкестиди. Комади су три године касније, у немачкој верзији, изведени у Хамбургу.[33] Он је свесно имитирао Есхилов обичај да трилогију прати комична драма са истом митолошком причом.

Три парке — Клото, Лахеса и Атропа досађују се у недостатку нових загонетки. Преобучен у „судоперу" долази Аполон и носи три боце вина. Жеља му је да надмудри парке и продужи живот тесалском краљу Адмету, чији су сати скоро одбројани. Правећи се да Афродити носи вино које подмлађује, он успева да напије суђаје и да од њих искамчи обећање да ће, уколико не реше његову загонетку, он имати право на једну жељу. И парке не успеју. Али Аполонов успех је половичан, јер неко мора умрети уместо Адмета. То ће бити Алкестида, жена коју му је баш Аполон помогао да испроси.

У овој Вајлдеровој драми нема хора сатира, нема Силена, ни срећног краја. Сукоб је јасно истакнут, а комични ефекти (примерице пијанство парки) врло прочишћени. Нигде ни трунке скаредности. Све је врло рафинирано, стилизовано. Вајлдер је можда најумешнији у грађењу ликова парки, огромних бабускера. Овим гротескним ликовима супротстављен је, рекао бих, некако одвећ питоми Аполон. Јесте он и вешт и превари вичан, али крај драме, кад ужаснут бежи са сцене, представља га као обичног смртника а не бога. Или он, можда, и треба да буде слика и прилика човека, немоћног да се на било који начин носи са судбином, односно да се опре оном што му је писано. Овај комад, попут праве сатирске драме, траје кратко. Добро је што је тако, јер се не могу отети утиску да су *Пијане сестре* само стилска вежба једног писца који је, причајући неке друге приче из антике (попут романа *Марсовске иде*), умео да буде много убедљивији.

---

[32] *The Concise Oxford Companion to the Theatre*, Edited by Phyllis Hartnoll, Oxford University Press, 1972.

[33] C. W. E. Bigsby, *A Critical Introduction to Twentieth Century American drama*, vol. I, 1900—1940, Cambridge University Press, 1982.

14. *Епилог*

Али ако није било довољно успешних ауторских оживљавања сатирске драме, стварно познате једино из *Киклопа*, овај је жанр парадигматски подстакао редитеље на модерно експериментисање. Једно стручно и критичко сагледавање таквог експеримента садржано је у излагању Јована Христића поводом извођења Еурипидовог *Киклопа* на Битефу 1974. године.[34] Христићев став о могућностима и смислености оживљавања сатирске драме јесте песимистичан. Али и летимичан поглед на ову луцидну критику откриће нам да је њен аутор повремено уживао у редитељској визији Роберта Ћулија. Ако тада није досегнута дубина Еурипидова, не значи да она никад досегнута бити неће, не значи да *Киклопа* треба склонити на страну и овом комаду ускратити нека нова, ововековна тумачења, ма како погрешна она била.

Могућ је, чак и пожељан, рекао бих, сусрет Софокла и Еурипида, у смислу заједничког представљања *Паса тражача* и *Киклопа*. Сатири би са Етне могли доћи на Килену и тамо трагати за Аполоновим говедима. Грин је, уосталом, написао и крај *Паса тражача*, кога се, по моме осећању, ни Софокле постидео не би. Иако, дакле, у развоју сатирске драме сукцесије нема, ипак, чини се, модерни театар нуди многе нове могућности за оживљавање овог жанра. У то сам се могао уверити читајући критику Ћулијеве представе (са очигледно врло успелом „партиципацијом" публике), али и промишљајући један нововековни текст попут Клоделовог *Протеја*.

Gordan Maričić

THE TYPOLOGY OF SATYR PLAYS

Ancient Development and Modern Age Reception

Summary

The Origins of the Satyr Play. The Nature of Satyrs. The Appearance of the Genre. The Satyr Play Compared to the Tragedy and Paratragedy. The Influence of the *Odyssey*. Satyr Play on the Vase-paintings. Structure and Function of the Satyr Play. Euripides' *Cyclops* and Sophocles' *Trackers*. Horace on the Satyr Play. The Theory of Satyr Play in the Renaissance, Neo-classical Period and in the Nineteenth Century. Reception of the Satyr Play in Modern Times: Paul Claudel and Thornton Wilder. Possibilities of the Renoval of the Genre.

---

[34] Јован Христић, *Позориште, позориште II*, Просвета, Београд 1982, 194. и 195.

UDC 850.09-31„15”
840.09-31„16”
886.1-991.1

РАСПРАВА ОКО ВИТЕШКОГ СПЕВА

ПРИЛОГ ИСТОРИЈСКОЈ ПОЕТИЦИ РОМАНА

Јован Пойов

САЖЕТАК: Иако у раној историји европског романа удео Италијана није био капиталан, поетичка расправа око витешког спева, вођена у XVI веку, значајно је утицала на француске теоретичаре романа наредног столећа. Ђиралди, Пиња, Порта и други њени учесници отворили су већину питања на која ће покушавати да одговоре и њихови следбеници у Француској: природа новог жанра и његов однос према епу, поштовање правила наслеђених из антике, захтев за вероватношћу и улога чудесног, однос историје и фикције, поучног и забавног, морална функција дела итд. Идентификовање *романза* као врсте независне како од историје тако и од епа показаће се као важан корак на путу осамостаљења романескног жанра, а тиме и као прилог његовој историјској поетици.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: поетика, историјска поетика, витешки спев (*романзо*), роман, теорија романа, италијански XVI век, француски XVII век.

На пољу романа Италија у XVI и XVII веку Европи није подарила ниједну стваралачку индивидуалност која би се могла мерити с једним Раблеом или Сервантесом. Разлог за то не лежи у недостатку талентованих писаца, већ можда најпре у чињеници да се, након открића античких поетичких списа и расправа које су поводом њих проистекле, у ренесансној Италији изградио и одржавао један жанровски канон уређен прецизним правилима. А по тим правилима природни облик за приповедну фикцију био је стих. Популарност и дигнитет епског песништва као да су били препрека која је приповедаче дуго спречавала да се упусте у слободнија трагања. Проза је остајала резервисана за нефикционе врсте: филозофске, религиозне и политичке трактате, историје, биографије итд. Међу ретким успелим изузецима издваја се пастирска повест *Arcadia* (1504) Јакопа Санацара (Jacopo Sannazzaro), али је и она написана једним делом у стиху. Плоднијим тереном за уметничку прозу у овом периоду показала се новела, чији најзанимљивији творац Матео Бандело

(Matteo Bandello) ипак није достигао високи ниво који је, два века раније, установио Бокачо.

Упркос оваквим околностима, једна теоријска расправа, вођена у Италији током XVI века, имала је далекосежан значај за историјску поетику романа. Тај утицај није директан, већ се одвија посредством француских теоретичара овог жанра у наредном столећу, који се, после Аристотела и Хорација, најчешће позивају на своје италијанске претходнике или са њима полемишу. Иако су Италијани, обузети препирком у којој су залазили у ситне појединости, пропуштали да уоче да би за дужа и сложенија приповедна дела са измишљеним садржајем прикладније рухо од стиха могла бити проза, захваљујући њиховим француским следбеницима пребогати извор ренесансних поетика обилно је натопио и поље теорије романа. Ради се ту о једном занимљивом феномену, сличном оном у природи, када до плављења не дође услед изливања набујалих река, него вода изненадно избије из неких подземних, невидљивих токова. Тако се и утицај италијанских поетика XVI века на каснију теорију романа одиграо преко расправа о једном жанру који не спада у наративну прозу, а ипак га за њу вежу многе заједничке одлике.

Овај жанр, додуше, носи исти назив којим се данас на италијанском назива роман — *романзо*. У доба ренесансе и барока он, међутим, означава нешто друго: дужу стиховну епску форму, подељену на певања, у којој се говори о разним подвизима једног или више витезова. Зато је код нас уобичајен превод овог појма *витешки спев*, а не романса, под којом подразумевамо краћу лирско-епску врсту с доминантним љубавним садржајем. Ипак, у француским списима XVII века веза између појмова *romanzo* и *romance* очувана је, и то не само на нивоу звучања. Ово је разумљиво тим пре што, читав век раније, Италијани Ђиралди (Giovambattista Giraldi Cintio) и његов сабеседник Пиња (Giovanni Battista Pigna) као исходиште витешког спева наводе средњовековне француске хронике и анале, док је по Сперонију (Sperone Speroni) он потекао управо из романсе, која је синоним за „прозу на француском и шпанском народном језику”.[1] Овај аутор је најближи истини када етимологију самог термина везује за романски језик, а не за поједина дела, њихове јунаке или топониме.[2] Већина италијанских поетичара сагласна је у ми-

---

[1] Сперо не Сперони, *О витешким спевовима* (Романзи), превео Мирослав Пантић, у *Поетика хуманизма и ренесансе*, I, Београд 1963, 238.

[2] Око етимологије речи *романзо* било је у то доба много дискусије. Ђиралди је изводи из грчке речи *rome*, којом се означава физичка и војничка снага и наводно указује на главну карактерну црту витезова. Пиња критикује ово тумачење, као и два друга, једнако погрешна: по једном, исходиште је у такође грчкој речи *romanci* — путници, ходочасници — што упућује на лутајуће витезове или певаче који опевају витешке подвиге; по другом, реч је о искривљавању речи *rimanzi*, изведној из *rima*. Он се, међутим, одлучује за једно ништа мање необично и погрешно објашњење, изведено искључиво по звучању: *remensi* — *remanzi* — *romanzi*. Тиме успоставља везу овог жанра са „реманским” народом, слављеним у провансалској поезији, ослањајући се на податак да је редактор *Повести о Карлу Великом и Ролану* (средина XII века) био Тирпен који се у *Песми о Ролану* појављује као надбискуп града Ремса. Пиња, додуше, успутно помиње решење најближе истини, али се на њему не задржава. За то решење, по којем се ради о *делу написаном на романском, народном језику*, за разлику од латинског, залаже се Сперони, а развија га Минтурно у својој *Arte poetica*,

шљењу да *романзо* води порекло из Француске, одакле се пренео најпре у Шпанију, а онда и у Италију, мењајући на том путу форму из прозне у стиховну.

*

Око витешког спева вођена је полемика која је трајала од средине до краја XVI века и имала две етапе, при чему је друга добила облик правог спора између „старих" и „модерних". На страни првих нашли су се хуманисти који заступају непроменљивост од давнина установљених књижевних облика и начела и за које ће *Ослобођени Јерусалим* (1581) Торквата Таса (Torquato Tasso) бити узорно епско остварење. *Романзо* је, по њима, тек несавршени еп и није легитиман жанр пошто се не заснива на Аристотеловим и Хорацијевим правилима, већ обједињује карактеристичне одлике разних традиционалних врста. Насупрот овоме, модерни тврде да се човекова природа, друштво, а са њима и књижевност, непрестано мењају, те да се свака епоха одликује новим околностима које изискују одговарајућа решења. Песништво стално мора да проналази нове путеве како би задовољило новонастале обичаје, нарави и укусе. Нема дефинитивног модела, ванвременских правила нити недостижних писаца, колико год генијални били. Ови заговорници историјског релативизма и еволуционизма у уметности подржавају новине које уводе Бојардо (Matteo Boiardo) и Ариосто (Ludovico Ariosto). Ариостов *Бесни Орландо*, започет 1502, објављиван у три верзије (1516, 1521, 1532), узорно је дело за све њих. У другој фази расправе оно је директно супротстављено *Ослобођеном Јерусалиму*, а поред њега предмет полемике заслужне за уобличавање поетике *романза* чине још свега три мање или више репрезентативна песничка остварења епског или витешког жанра: *Orlando innamorato* (1476—1494) Матеа Бојарда, *Italia liberata dai Goti* (1547—1548) Ђан Ђорђа Трисина (Gian Giorgio Trissino) и *Amadigi* (1560) Бернарда Таса (Bernardo Tasso).

Године 1554. Ђовамбатиста Ђиралди Чинцио својим *Discorso intorno al comporre de i Romanzi* учинио је први важан корак ка поетици витешког спева, јер га је разграничио од епа, дајући истовремено маха поменутој полемици. Исте године објављен је и спис *I Romanzi* Ђованија Батиста Пиње, у којем аутор развија сличне идеје, оптужујући истовремено Ђиралдија за плагијат. Околности спора остале су нејасне, али се Ђиралдијев спис показао важнијим и утицајнијим у каснијој расправи о овој теми.

Дефинишући витешки спев, Ђиралди каже како је реч о делима која стиховним говором обрађује један или више подвига једног или више витезова, „славних и изврсних људи". Она су „проткана галантношћу,

---

где као порекло термина *романзо* наводи најпре романски језик Провансе и Шпаније, потом списе на том језику, а напослетку италијанска дела о витезовима (в. Boilève-Guerlet, *Etymologies et origines du Romanzo*, Le genre romanesque: des théories de la Renaissance italienne aux réflexions du XVIIe siècle français, Santiago de Compostela, 1993, 65 et passim).

играма и необичним авантурама”.[3] Подражавање је прикладно и пријатно, а догађаји су измишљени. Последња тврдња поткрепљује се позивањем на Аристотелов став да су измишљене приче много пријатније баш зато што нису познате.[4] Већ овим одређењем *романзо* је одељен како од историје, која говори о истинитим збивањима, тако и од епа, у којем је радња сконцентрисана око једног дела једног главног јунака. То се и експлицира у даљем тексту, када се каже да „предмет и материја витешких спевова *нису* онакви какви су били код Хомера и Вергилија”.[5] Што се античког декора тиче, Ђиралди је флексибилан. Он се, у већини својих трагедија, користио савременим темама, али не пребацује писцима који грађу проналазе у антици.

Отвореност према обема могућностима представља основ за поделу витешког спева на два типа, што аутор и чини у другом делу списа. На једној страни су спевови какве су писали Бојардо и Ариосто. Њихов предмет је у потпуности измишљен, .што песнику оставља одрешене руке у погледу његове обраде. У овом типу *романза* „он није спутан никаквим ограничењем [...] него је све препуштено његовом духу и мишљењу”.[6] Нема никакве сумње да Ђиралди даје предност оваквом поступку, јер измишљање и фабулирање оцењује суштински важнима за поезију. По својој природи човек је несавршен, а таква су и његова дела, па се само преко уметничке фикције можемо приближити представи савршенства која је један од циљева песништва. Инвенција је, према томе, срж песничког стварања. Штавише, онај ко „преузме готове ствари, а не измишља нове, губи име песника”;[7] песник се не постаје само умећем састављања стихова већ пре свега способношћу да се измисли предмет прикладан за поезију.

Писци који се одлуче за другу врсту спева, ону чија је грађа преузета из антике, ограничени су утврђеним чињеницама: именима, догађајима, познатим особинама, мотивима итд. Ипак, и ту постоји простор слободе за инвентивног ствараоца. Као пример наведено је Вергилијево увођење Лаокоона у опис пропасти Троје. Али пред писцем *романза* који посегне за античким наслеђем стоји један још важнији императив: он се мора прилагодити законитостима новог жанра, различитим од оних које су важиле за еп. За витешке спевове, дакле, важе нека нова, њима иманентна правила, а њих нису утврдиле античке претече већ они писци који су у том жанру достигли највиши домет. На једном месту дословце се каже да би „грешио писац витешких спевова [...] кад се не би придр-

---

[3] Ђамбатиста Ђиралди Чинцио, *О витешким спевовима*, превео Албин Вилхар, у *Поетика хуманизма и ренесансе*, I, Београд 1963, 240.

[4] Ауторово тумачење Аристотела овде није баш сасвим прецизно, што није редак случај у италијанској ренесансној поетици. Код овога, наиме, стоји: „Зато и не треба да песник по сваку цену тежи да се везује за утврђене приче које се у трагедијама редовно обделавају. Та то би било и смешно: и познате приче само су некима познате, па ипак се свима свиђају” (Аристотел, *О песничкој уметности*, превео др Милош Н. Ђурић, Београд 1990, 60).

[5] Ђиралди, *op. cit.*, 241. Курзив наш.

[6] *Ibid.*, 246.

[7] *Ibid.*, 248.

жавао оних који су у том роду постали велики и цењени".[8] Ово Ђиралдијево сазнање представља велики корак у развоју поетике жанра. Иако се, као и његови савременици, често позива на Аристотела и Хорација, он увиђа да „закони које је дао Аристотел важе само за песме које приказују једну једину радњу; према томе, песнички састави који садрже више дела већег броја хероја *нису затворени у границе које је Аристотел одредио* творцима песама које приказују један једини догађај".[9]

Развијајући идеју о разгранатијој фабули витешког спева, аутор се залаже за радњу са више епизода и дигресија, јер су по њему оне „зачин уживања". Ипак, у уношењу дигресија ваља бити обазрив и водити рачуна да буду чврсто повезане с главним током радње, као и да остављају утисак вероватности. При том, вероватним или, како на другом месту каже, веродостојним он не сматра „само оно што се по вероватноћи може догодити, него и све што су песници у својој пракси као веродостојно прихватили".[10] Раздвајајући тако животно од књижевно вероватног, он допушта и чудесне појаве у *романзу*, „будући да чудесност није у ономе што се дешава често и на природан начин, него је заиста у ономе што изгледа немогуће, а ипак се схвата како да се догодило, *ако не и уистину, али бар према фикцији*".[11]

Захтев за вероватношћу преузеће у XVII веку француски класицисти, начинивши од њега неприкосновено правило.[12] Ипак, Ђиралди песнику даје далеко већу слободу у избору тема и мотива, помно набрајајући десетине разнородних елемената који улазе у састав витешког спева.[13] „Јер, нема ниједне ствари ни изнад ни испод капе небеске, па ни у самим дубинама амбиса", вели он, „која није у целини на располагању и у делокругу разборитог песника, и којом он не би, као украсом, могао да улепша структуру свога састава и да му дâ облик не само леп, него и љубак, додајући уз то свим деловима потребну дужину и приличне украсе,

---

[8] *Ibid.*, 246.

[9] *Ibid.*, 243. Курзив наш.

[10] *Ibid.*, 247.

[11] *Ibid.* Курзив наш.

[12] Cf. Scudéry, *Ibrahim. Préface* (1641); Guérin de Bouscal, *L'Antiope. Préface* (1644); Sorel, *Polyandre, Advertissement* (1648), *De la Conoissance des Bons Livres* (1671); Segrais, *Les Nouvelles françaises. Prologue* (1657); Aubignac, *Macarise. Observations* (1664); Valincour, *Lettres à Mme la Marquise* (1678); Charnes, *Conversations sur la critique de la Princesse de Clèves* (1679); Du Plaisir, *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire* (1683). Последња три текста најчитo су значајна, јер чине главни део дебате око *Принцезе де Клев* (1678) гђе де Лафајет, која је сва врти око вероватности.

[13] „Љубави, мржње, плачеви, смејања, игре, озбиљне ствари, неслоге, мир, ругобе, лепоте; описи места, времена, лица; приче које је сам измислио и приче које је узео од старих писаца; пловидбе, лутања, чудовишта; неочекивана збивања, умирања, сахране, туговања, препознавања, ствари страшне и достојне сажаљења, свадбе, рађања, победе, тријумфи, појединачне битке, турнири, витешке игре, каталози, наређења и друге сличне ствари /.../". Овоме се, мало потом, додају и „љубави, неочекивана збивања, удварања, правда, неправда, дарежљивост, пороци, врлине, увреде, одбрана, сплетке, завере, верност, оданост, храброст, неспособност, нада, страховање, корист, штета и друге сличне епизоде и дигресије" (Ђиралди, *op. cit.*, 243—244). Занимљиво је, а не мора бити случајно што оба ова дуга низања почињу истим појмом — љубав.

тако да са тим складом испадне једно правилно и лепо сложено тело".[14] Ако је та слобода била допуштена старим писцима историјâ у прози, зашто не би била допуштена и „нашим песницима који пишу у стиху, придржавајући се много строжих песничких закона",[15] пита се он реторски. Колико му је стало до права песника на креативност види се и из мишљења да ови не би требало да буду спутани оквирима одраније утврђених поступака; они се морају усудити да „ставе ногу изван стопа" својих претходника, ма колико велики био њихов ауторитет. У писму Пињи из године 1548. Ђиралди у том смислу хвали лиричаре на народном језику, а пре свих Петрарку, који се у свом *Канцонијеру* није одлучио за хорацијевски или пиндарски стих, већ за ону врсту коју су увели песници његовог доба.

Похвала писању на народном језику такође улази у видокруг Ђиралдијевог залагања за новину и слободу стварања. Коментатори то чак сматрају једним од ауторових најважнијих доприноса. Дела створена на тосканском нису, по њему, ништа мање вредна од оних насталих некада на грчком или латинском језику. „[...] Наш језик такође има своје песничке форме које су у тој мери специфично његове да не припадају ниједном језику или нацији, у првом реду Грцима и Латинима", наводи аутор и закључује: „Зато тосканski песник [...] не треба да остаје у оним границама у којима су били стешњени Грци и Латини, него мора да иде оним путевима које су му означили најбољи песници овог нашег језика, с онаквим истим ауторитетом какав су уживали Грци и Римљани у својим језицима."[16] Важно је запазити теоријску доследност са којом се исти метод који је заговаран на плану наративне структуре жанра сада заговара и на плану језика. *Романзо* је, за аутора, национална књижевна врста, писана на народном језику, по италијанском моделу. Тај модел установио је Бојардо, али га је Ариостов геније учинио популарним и познатим и изван граница њихове домовине.

Најзад, Ђиралди не пропушта да истакне ни моралну функцију витешког спева и песништва уопште. За разлику од историчара, који је принуђен на верност истини, а самим тим и на подједнако приказивање порока и врлине, па дакле и на наношење штете читаоцу, песник ствари представља на прикладан начин, „онаквима какве оне треба да буду" и тиме „чисти наше душе од сличних страсти и подстиче нас на врлину".[17] Његова дужност је, према томе, да путем сажаљења и страха велича врлину а осуди порок и учини нам га мрским. То се, међутим, не може постићи само озбиљним начином, јер би тиме своје дело „направио одвратним", већ је неопходно зачинити га пријатностима. С друге стране, чисто забавна штива још мање постижу морално дејство, па је најбоље одабрати „средњи пут [...] удружујући корисно и часно са пријатном забавом".[18] Овај хорацијевски приступ чини поезију кориснијом од фи-

---

[14] Ђиралди, *op. cit.*, 244.
[15] *Ibid.*
[16] *Ibid.*, 245.
[17] *Ibid.*, 250.
[18] *Ibid.*

лозофије. И о томе, као и о односу историје и романа, у Француској ће се надугачко распредати и пре и после, а нарочито за време класицизма.

*

Ђиралдијев текст имао је великог утицаја на његове савременике. Тако је, на пример, Бернардо Тасо, отац познатијег и успешнијег Торквата, свој спев *Amadigi* најпре написао у форми класичног епа, да би га, пошто није изазвао одушевљење публике, прерадио у складу с Ариостовим моделом и Ђиралдијевим препорукама, начинивши у коначној редакцији *романзо* с мноштвом заплета и јунака. Око 1560, дакле, модел витешког спева био је популарнији од епског. Двадесетак година касније појава *Ослобођеног Јерусалима* вратиће тај однос у равнотежу. У међувремену, расправа међу писцима и теоретичарима не престаје да се води. Она је, у извесном смислу, отворена и пре Ђиралдијевог текста *Discorso* још крајем четрдесетих. У посвети свог епа *Italia liberata dal Goti* Ђан Ђорђо Трисино критикује све песме „у нечистој форми", међу њима и витешке спевове, које нарушавају суштаствено правило јединства радње. Годину дана касније, 1549, Симоне Форнани (Simone Fornani) фактички отпочиње полемику објављући своју одбрану Ариоста у *Spositione sopra l'Orlando furioso*, где одбацује читав низ примедаба на рачун овог песника. Но спор се распламсава тек пет година касније, појавом текстова Ђиралдија и Пиње.

Ђовани Пиња тврдио је како је реч о мешовитој врсти која је наследила поједине квалитете сваке од три старије врсте: комедије, трагедије и епа. Од прве је преузела коришћење измишљених или мало познатих предмета, од друге племенитост карактера јунака, а од треће ширину предмета. Иако износи још многе аргументе у прилог витешког спева, он неће ућуткати његове критичаре. Девет година касније Антонио Минтурно (Antonio Minturno) потпуно га одбацује у својој дијалошкој *Arte poetica* (1563), иако се диви Ариостовом стилу. „Ја више ценим један Петраркин сонет него све витешке спевове!",[19] узвикује његово драматизовано ја. Циљајући на Ђиралдија, аутор каже како разуме склоност неуке публике за *романзо*, али не може да се начуди ученима. Све оно што је Ђиралди хвалио као добродошлу новину њему је неприхватљиво, а највише то што се не поштују Аристотелова и Хорацијева правила. Посебно га иритира огрешење о јединство како радње тако и главног јунака, њеног носиоца. Слично мисли и Филипо Сасети (Filippo Sassetti), који у свом спису *Discorso contra l'Ariosto* (1575/76) захтева придржавање античких правила. За њега је витешки спев само лоше организовани еп и у том погледу ни песник *Бесног Орланда* није поштеђен. У својој капиталној *Историји књижевне критике у италијанској ренесанси*[20] Бернард

---

[19] Антонио Минтурно, *Песничка вештина*, „/Епска поезија/", превео Албин Вилхар, *Поетика хуманизма и ренесансе*, II, Београд 1963, 39.

[20] Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in Italian Renaissance*, Chicago 1961 (1974). Вајнберг је у овој студији потанко изложио еволуцију поетике витешког спева кроз расправу која је око њега вођена, па га и ми у овом тексту делимично следимо на том путу.

Вајнберг (Bernard Weinberg) указао је на Сасетијево специфично читање Аристотела, по којем и еп и витешки спев, баш као и трагедија, треба да изазову прочишћење. А тога код Ариоста нема, јер Орландо у стању махнитости чини дела која су за осуду, па никако не могу изазвати ни сажаљење ни страх. Године 1580. Франческо Кабурачи (Francesco Caburacci), међутим, полази од истих Аристотелових начела када брани Ариоста. Разлика је у томе што он у овоме види творца новог жарна, а не епа.

Друга етапа полемике започела је објављивањем Тасовог *Ослобођеног Јерусалима* (1581). Сада кад је Ариосту супротстављен ривал достојне уметничке снаге, дискусија се заоштрава до усијања. Предмет спора, међутим, има општији значај од сучељавања два песничка дела, две личности, па чак и два модела певања. Ствар постаје начелна: за или против мешовитих жанрова. Расправу потпирује Камило Пелегрино (Camillo Pellegrino) списом *Il Carrafa, o vero della epica poesia* (1584), у којем о Бојарду говори с презиром, а о Бернарду Тасу и Ариосту с подозрењем. Ова двојица, по њему, јесу епски песници, зато што подражавају, и то стихом, али несавршени, јер уместо хармоничног дела стварају чудовишта са више глава и мноштвом удова. *Бесни Орландо* је *романзо*, дело несавршене песничке форме, намењено искључиво публици која не познаје класична правила. У томе лежи предност Торквата Таса, јер се он обраћа ученим читаоцима који траже не само забаву него и поуку. Руководећи се Аристотеловим нормама, он је свог супарника надмашио у фабули и карактерима, али га је, признаје аутор, овај надвисио на плану идеје и песничког израза, заслужујући тиме чак епитет „божански". На крају, Пелегрино оцењује да Ариосто, упркос свом генију, није био у стању да савлада „универзална" правила, па је одабрао лакши пут, бивајући радије први у витешком спеву него осредњи у епу.

Одговор Пелегрину стиже следеће године, вероватно из пера Лионарда Салвијатија (Lionardo Salviati), који наступа испред фирентинске *Accademia della Crusca*, основане 1582. Колико одбрана Ариоста, његов трактат је и напад на Таса, оптуженог да је, употребљавајући историјске предмете, „градио на старим рушевинама". Занимљиво је да, бранећи Ариоста, аутор заправо опонира Ђиралдију када тврди да између епа и витешког спева нема битне разлике, те да постоје само добра и лоша поезија. Таso узвраћа исте, 1585. године. Он најпре устаје у заштиту угледа свог оца Бернарда, тврдећи да *Amadigi* јесте еп, али са сопственим специфичностима које га чине супериорнијим у односу на *Бесног Орланда*. Витешки спев је, по њему, једна од варијанти епа, а разлике које постоје само су случајне. У томе је он сагласан са својим критичарем. А што се тиче позајмљивања тема, он каже да пише за образовану публику која тако нешто и тражи.

Те године, на страни старих, укључује се и Николо дељи Оди (Nicollo degli Oddi). По њему је Ариостов спев *романзо*, који, за разлику од већине истомишљеника, сматра засебном врстом, али *per se* нижеразредном у односу на еп, пре свега због одсуства вероватности, сликања порока и вулгарности. Нарочито му смета приказ суманутог главног ју-

нака, сасвим у нескладу с његовим светачким историјским портретом. Нису му по вољи ни описи многих неморалних ликова који, као и код Хомера, за публику представљају „отровне примере". Што се, пак, универзалности *Бесног Орланда* тиче, њу види само у томе што је намењена непросвећеној гомили. Насупрот свему овоме стоји, по њему, *Ослобођени Јерусалим*, веран Аристотеловим правилима, једини прави еп на италијанском језику.

Најзад, отприлике из истог доба потичу и два фрагмента Сперонe Сперонија, *De' Romanzi* и *Della Poesia*, ситуирана, по речима Боалев-Герлеове, изван овог дијалога глувих. Сперони је, додуше, конзервативан у односу на античка правила, јер сматра да их ниједан спев написан на италијанском не може заобићи. Пажњу, међутим, привлачи став о излишности читавог спора — *романзо* је, по њему, прозни жанр, наслеђен од Француза и Шпанаца и нема везе са епом. Према томе, ни Бојардо ни Ариосто нису његови творци, чим су се одлучили за стих. Но кад је већ тако, морају се придржавати правила епа, па остају генерални приговори на њихов рачун.

Паралелно са овом полемиком, у једном периоду вођена је расправа око трагикомедије и пасторалне драме, чији су актери били Батиста Гварини (Battista Guarini), аутор драме *Pastor fido* (1583), и Ђасон Денорес (Giason Denores). Гварини је уопштио дебату у правцу изјашњавање *pro* или *contra* мешовитих, некласичних врста, у које спада и *романзо*. Он се већ својим делом изјаснио њима у прилог, док је Денорес у тексту *Discorso* (1586) заступао дијаметрално супротно мишљење. Витешки спев је један од „чудовишних" мешовитих жанрова, јер у себе укључује одлике трију различитих врста: историје, биографије и епске песме. Одбацивање оваквих мешавина поткрепљено је цитатом из Платонове *Државе*,[21] као и констатацијом да их ни Аристотел не узима у обзир. Гварини му у свом тексту *Il Verato* (1588) узвраћа да је овај говорио само о врстама које су постојале у његово доба, док промена укуса публике узрокује појаву нових жанрова. Занимљиво је да, иако упориште тражи у Аристотелу, Денорес очигледно не разуме његову дистинкцију између историографије и песништва, односно уметничке и неуметничке књижевности. Пињино схватање *романза* као комбинације комедије, трагедије и епа било је, у том смислу, много исправније. Слични примери неразумевања свеприсутног хеленског узора чести су и у француским поетикама XVII века.

Са теоријског становишта најзрелији међу полемичарима био је, уз Ђиралдија, Малатеста Порта (Malatesta Porta). Враћајући се, у спису *Il Rossi* (1589), дебати око Ариоста и Таса, он као да настоји да помири завађене и покаже да је спор, заправо, беспредметан. Иако ову идеју не експлицира као Сперони, он је разрађује детаљније, аргументима махом употребљеним већ код Ђиралдија. По њему, реч је о делима која припа-

---

[21] „Човек није способан да подражава многе ствари као што би то могао урадити са једном /.../ једни и исти људи, као песници на пример, не могу добро савладати ни два облика те уметности подражавања — комедију и трагедију /.../ мени се чини да је способност човекова још мања, тако да он и није у стању да лепо подражава многе ствари /.../" (Платон, *Држава*, III, 395a, превео Албин Вилхар, Београд 1969, 85).

дају различитим жанровима, од којих сваки поштује сопствене законитости, па нема потребе третирати их као ривале нити нападати једно ако се брани друго. Неке црте су им заједничке, као на пример предмет или подражавање у стиху кроз уста приповедача или неког од ликова, а кључна разлика је у томе што за витешки спев не важи јединство радње. Као поборник новине, Порта то не сматра слабошћу већ хотимичним плодом Ариостовог песничког трагања. *Романзо*, такође, није дужан да поштује ни Аристотелову четворну схему трагичких карактера: племенитост, приличност, сличност и доследност. Ово га приближава комедији, једнако као и профил његове публике, којој се допада разноврсност радње. Најзад, за комедију и масовну публику везује га и језик, који је у витешком спеву слободнији и мање кодификован него у епу.

Јединство радње за предрасуду држи и Ђозепе Малатеста (Gioseppe Malatesta), најрадикалнији међу модернима. Његово виђење изложено је у два текста: *Della nuova poesia* (1589) и *Della poesia romanzesca* (1596). Он не само да не тражи прилагођавање античким правилима, већ је за њихово потпуно одбацивање у име слободе, разума и самопоуздања неопходног писцима. Волео би, наводно, да се заборави чак и име Аристотелово, како ови не би више грешили у жељи да га следе. Исправно је поступио Ариосто што је свог *Орланда* створио не марећи за његова правила нити за традиционални епски модел, већ се прилагодио обичајима савремене, романескне поезије. Он није настојао да један још увек сиромашни језик потчини законитостима јуначког епа, јер би у њему тај језик деловао хладно и неспретно. Стога је одабрао мање озбиљан жанр, у којем се језички недостаци дају надоместити личним доприносима. Две главне Малатестине идеје јесу оправданост полицентричне фабуле и задовољство као крајњи циљ песништва. А задовољство је тим веће што је прича — један од најважнијих елемената спева — разноврснија. Једноличност производи само досаду. Поврх тога, укуси се временом мењају, па и песници морају пратити савремене токове, уместо да подражавају класични еп, који нема ничега заједничког са XVI столећем. Они су дужни да стално проналазе нове начине да задовоље читаоце, а то се, постиже и увођењем жанрова који у антици нису постојали, као што је *романзо*.

*

Аргументи наведени у прилог витешком спеву нису били довољни да бисмо могли говорити о коначној победи модерних, како би се то можда могло очекивати из књижевноисторијске перспективе. Штавише, пре би се рекло да су, барем привремено, били поражени, будући да се публика у наредном столећу поново окреће класичном епу. У свом тексту *Discorsi poetici* (1600), којим се завршава полувековна полемика око *романза*, Фаустино Сумо (Faustino Summo) враћа се идејама Торквата Таса, а одбацује разлоге у прилог витешког спева. Контроверзе око овога ни на почетку XVII века нису, дакле, разрешене. Док га стари третирају било као несавршени еп било као наказну комбинацију жанрова наслеђених из антике, модерни у њему виде нову, можда и хибридну, али

свеједно легитимну врсту са специфичним законитостима. У основи, и једни и други уочавају те специфичности, но док их први априорно одбацују, други их дочекују с благонаклоношћу, па и са одушевљењем. Оваква поларизација и иначе је карактеристична за тренутке промене хоризонта очекивања. Конзервативни део публике, нарочито оне учене, не схвата неминовност промене и опире јој се, чиме је осуђен на пораз, чак и када он, као у приказаном случају, не уследи моментално.

За све учеснике у спору неспорно је, ипак, да *романзо* задржава неке кључне одлике епа: опширан предмет и славне јунаке; тежњу ка уверљивости приказаних догађаја и карактерној кохерентности ликова; почетак *in medias res*, мада се песници каткад одлучују и за „природан" или „историјски" след збивања; јединство дела, али кроз разноврсност ликова и догађаја, што је, запазили смо, најчешће наилазило на оспоравања; поделу на певања, са организацијом која се ипак разликује од оне у епу и представља посебност; узвишен, озбиљан стил и римовани стих. Ово последње је генерално прихваћено, тако да ни заобилазна приближавања прози, попут Трисиновог покушаја са бланкверсом, не наилазе на одобравање. Изузетак је једино Сперони, али само зато што термин *романзо* уопште не примењује на витешки спев, већ на француски и шпански средњовековни роман. С друге стране, витешки спев разликује се од епа у неколико битних ствари: он обрађује више одвојених радњи које врше различити јунаци; средишњи ток приповести прекида се епизодама чији је циљ изазивање напетости и подстицање читаочеве знатижеље; уплитање чудесног и магијског повезано је с хришћанским елементима, што такође изазива многе реакције и истовремено усмерава развој барокног романа.

По речима Аник Боалев-Герле, подељеност мишљења око витешког спева, као и око других мешовитих жанрова, показује да „теорија и пракса воде сталну борбу и да препреке између традиционалних песничких врста могу бити и да ће бити пребројене".[22] Слична борба водиће се током читавог седамнаестог столећа у Француској, чији ће барокни писци у новим италијанским моделима из претходног века пронаћи снажан извор подстицаја. Витешки спев се тако „указује као мост успостављен између епа и онога што ће постати роман у Француској XVII века".[23] Имајући у виду начелно одбацивање прозе, како код противника тако и код присталица *романза*, ауторка указује на његову тек индиректну сродност с романом, „посредством њиховог заједничког претка, *варварског* романа".[24] О директном континуитету се, међутим, без устезања може говорити када је реч о италијанској теорији витешког спева и француској теорији романа. На низ питања која поводом *романза* отварају италијански теоретичари XVI века — природа новог жанра и његов однос према епу, поштовање правила наслеђених из антике, нужност вероватности и удео чудесног, однос историје и фикције, поучног и за-

---

[22] Boilève-Guerlet, *op. cit.*, 100.
[23] *Ibid.*
[24] *Ibid.*, 101.

бавног, морална функција дела итд. — с једнаком упорношћу и страшћу настојаће да, у дебатама око романа, одговоре њихови француски следбеници у наредном столећу: Скидери, Сорел, Иje, Шарн, Ди Плезир и други. Изнад свега, идентификовање витешког спева као врсте независне од епа показаће се као важан корак на путу осамостаљивања романа као жанра, а тиме и као допринос његовој историјској поетици.

Jovan Popov

QUERELLE SUR *ROMANZO*

Un apport à l'histoire poétique du roman

Résumé

Bien que les Italiens n'aient pas pris une part capitale à l'histoire ancienne du roman européen, une querelle poétique sur le *romanzo*, tenue au XVIe siècle en Italie, a influencé considérablement les théoriciens français du roman au siècle suivant. Alors que les „anciens" traitent le *romanzo* soit en épopée imparfaite soit en mixture monstrueuse des genres connus, les „modernes" y voient un genre particulier, peut-être hybride, mais avec ses propres lois. Incontestable pour tous est qu'entre le *romanzo* et l'épopée il y a de similitudes et de différences. Parmi les premières sont le début in *médias res*, l'étendue du sujet, les personnages illustres, le style élevé et l'emploi de vers réguliers; parmi les dernières — la pluralité des héros et des actions, la nouvelle fonction des épisodes interrompants l'action principale, l'intervention du merveilleux et du magique, en relation aux éléments chrétiens. En principe, s'appercevant de ces spécificités, les anciens les stigmatises et les modernes les saluent.

Giraldi, Pigna, Porta et autres participants de la querelle ont posé donc la plupart des questions auxquelles leurs successeurs en France tendirent à repondre: la nature du nouveau genre et son rapport à la poème épique, le respect des règles héritées de l'antiquité, l'impératif de la vraissemblance et le rôle du merveilleux, la relation entre l'histoire et la fiction, entre l'éducation et le divertissement, la fonction morale de l'oeuvre etc. L'identification du *romanzo* en tant qu'un genre différent de l'histoire de même que de l'épopée s'avérera ainsi une démarche importante vers l'indépendance du genre romanesque, et par conséquent un apport de sa poétique historique.

UDC 886.1.09-13:398
886.1-95

НЕМАЊИЋИ ГРАДИТЕЉИ ЗАДУЖБИНА У ВИЂЕЊУ ВУКОВИХ ПЕВАЧА ИЛИ ПРИЧА О СВЕТОМ ЗАЈЕДНИШТВУ (ЕТИКА И ПОЕТИКА)

Зоја Карановић

САЖЕТАК: Немањићи су, како је познато, били оснивачи прве српске краљевске династије и највећи средњовековни градитељи. И то је, свакако, била основа на којој почива њихово везивање за усмену традицију о градњама — у низу епских песама Вукове збирке (*Свети Саво, Опет свети Саво, Свети Саво, Зидање Раванице, Опет зидање Раванице, Милош у Латинима*, да поменем само најпознатије записе) они су песмама неимари различитих грађевина, пре свега храмова. Али градитељски подухвати у нашој епици, без обзира на то што им се основа често налази у реминисценцијама на стварне градње или, барем, на постојеће грађевине и њихове градитеље, модел својих прича налазе у космогонији, односно у прастарим митовима, који описују макрокозам у облику приповедања о пореклу и опстанку света (или барем у митском поимању света, које се преплиће с историјским). Механизми по којима долази до ове сакрализације света испитују се у овом раду.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Вукови певачи, Немањићи, градња задужбина, храм, космогонија, првопредак, све́то, заједница, мит, историја, поезија, етика, поетика.

Немањићи, који су иначе стварни оснивачи српске феудалне династије и највећи средњовековни градитељи, помињу се као неимари храмова у низу епских песама, као што су *Свети Саво* (певач слепа Степанија), *Опет свети Саво* (певач Филип Вишњић), *Зидање Раванице* (певач старац Рашко), *Опет зидање Раванице* (певач сељак из Рудничке нахије).[1]

У прве две, дијалошке песме, које се обликују на структури прастаре загонетке, на почетку, на сабору *око бијеле цркве Грачанице*, неименована господа *ришћанска* у неодређеном времену, које је у односу на Немањиће потоње, разговара се о њиховом несталом благу. Тада им се ниот-

[1] Све ове песме налазе се у другој књизи песама Вука Стефановића Караџића (СНП II), оним редом којим су набројане у основном тексту, под бројевима 23, 24, 35 и 36.

куда, ex mahina, јавља Саво Немањић, који одговара на постављено питање, казујући да *бабо* није *расковао* благо:

На нацаке и на буздоване
И добријем коњма на ратове

(СНП II, бр. 24),

већ је оно потрошено на подизање манастира, на градњу ћуприја и путева, и подељено сиротињи (у другој песми).

У наставку Саво набраја и описује поменуте грађевине.

У првој песми (СНП II, бр. 23) централно место међу храмовима заузима Немањина стварна задужбина, *бјел Вилиндар насред горе свете*. Вилиндар је, уз то, још и *вјечна кућа* коју Немања подиже, да би му се, како песма каже, у њему певала *литурђија*. Студеница на *Влаху староме*, чији помен следи, подигнута је с истом намером, Немањиној мајци. А Миљешевка *на Херцеговини* саздана је за Саву.

И у другој песми каталог манастира започиње стварним немањићким храмовима. Прво је ту *Вилиндар*, са Светом гором, коју је, како се такође каже, *подигао* Немања. Следе *високи* Дечани и *два стуба светитеља Ђурђа* (*вищ* Новог Пазара); Студеница (на Влаху Староме), па црква код Требиња и Миљешевка *на Херцеговини*. Затим се набрајају храмови које Немањићи, иначе, нису градили, а песма их њима приписује: Довоља близу Црне горе; Тројица украј воде Ћеотине; Папраћа близу Борогова; Вазућа крај воде Криваје; *Озрен црква насред Босне славне, Гомеља на граници сувој; Моштаница на Крајини лутој*.[2]

Издвајањем белог *Вилиндара насред горе свете*, у уводном делу обе песме, наговештена је прастара митска представа о храму као *центру*, који је у пре-модерном поимању света један од услова стварања уопште.[3] Ту идеју, *центра* око којег се концентрише стварање, даље „подупире" Света гора. И она овде, ако се посматра као axis mundi у свом митском значењу,[4] не мора неопходно бити идентична с Атосом.

У прилог претпоставци о овде присутној гори/планини која је у митском схватању већ по својој структури *света*, пошто симболички повезује небо и земљу,[5] казује чињеница што су локалитети на којима се налазе и други кључни храмови, према песми, такође узвишења: Студеница и Миљешевка (*на* Херцеговини). А митску вертикалу осе света у песми асоцирају и остали атрибути: *високи* уз Дечане, те *два стуба светитеља Ђурђа*, који симболишу подупираче, што, заједно са свецем (Ђурђем), „држе" небо[6] (у другој песми).

---

[2] О томе које су грађевине из песама Немањићи градили, а које од њих им се само приписују в. *Белешке и објашњења*, уз песме, СНП II, 1963.

[3] О митској представи *храма* као *центра* света в. Елиаде, 1980, 27—28.

[4] О гори као *axis mundi* в. Елиаде, 1980, 713—718; Елијаде I, 1991, 48 и 117.

[5] О митској представи *осе света* која повезује небо и земљу в. Елиаде, 1980, 713—718; Елијаде I, 1991, 48 и 117.

[6] О *стубовима* који у митском поимању света држе небо в. Елиаде, 1980, 712—718.

На овај начин, фокусирањем пажње на немањићке храмове над храмовима — који на различите начине еманирају присуство светог (просторне атрибуције везане за центар,[7] Вилиндар; *узвишење*,[8] Студеница *на Влаху стараме* и Милешевка *на Херцеговини*; атрибуције боје, *бијела*,[9] која је атрибут и саборног храма Грачанице) — „оформљен" је универзални митски модел света по вертикали. Јер управо на вертикалној структури грађевине и горе, на којој се она налази, храм се вишеструко указује као *imago mundi*, односно открива се његов космички симболизам. Преко храма је, дакле, овде успостављена не само хришћанска већ и прастара архајска веза међу небом и земљом.

А да се управо о тој вези ради, показује даље повезивање неба и земље с подземним царством.[11] Поменути митски симболизам овде открива прича из Степанијине песме, која говори о Немањиној намери да подигне цркве себи, својој мајци и Сави, да им оне буду вечне куће *на ономе свијету*, да се њима *поје литурђија*

Оног *свијета као и* овога

(СНП II, бр. 23).

С датом симболиком, како се из стихова види, у вези је и време које се овде манифестује као литургијско, свето време молитве.[12]

Тако се овде, на „онтолошком плану", описује и вишеструко варира[13] прелаз из једног начина бивања у други.

Али црква овде није само слика која понавља космогонију већ је она и место састанка: код *бијеле цркве Грачанице*, а управо састанак (света саборност) гаранција је и знак опстојавања. Другим речима, показује се како свет, који је, градњом храма, једном заснован, наставља да постоји и након физичке смрти његових градитеља Немањића, односно овим се указује на то да је *свет*, захваљујући цркви (Грачаници, Студеници, Милешеви), виђеној, овога пута, и у митском и у хришћанском кључу, „заштићен од сваког земаљског квара".[14]

У другој песми (СНП II, бр. 24) певач Филип Вишњић, песник у крви угушене буне, на матрицу поменутих „основних" храмова (у којој се, иначе, указује на немањићке историјске задужбине), наслања каталог мноштва цркава које Немањићи нису градили. Он тако помиње *Озрен цркву насред Босне славне, Гомељу на граници сувој* и *Моштаницу у Крајини љутој*. А следи их и каталог храмова просторно атрибуираних водом, *(у)крај воде*: Тројица украј воде Ћеотине; Вазуђа крај воде Криваје. По-

---

[7] О *центру* као еманацији светог в. исто.

[8] О узвишењу као еманацији светог в. исто.

[9] О митском схватању *беле боје* код словенских народа в. Иванов и Топоров, 1965, 138—140.

[10] О космичком симболизму храма в. Елиаде, 1980, 713—718.

[11] О митској повезаности неба и земље са подземним светом в. исто.

[12] О светом, литургијском времену у митском поимању в. Елиаде, 1980, 727—736.

[13] О потреби понављања приликом преласка из једног начина бивања на други онтолошки план в. Елиаде, 1980, 727—746.

[14] О начинима заштите света у митском поимању в. Елиаде, 1980.

менуте космогонијске градње из Степанијине и, донекле, Вишњићеве песме, у другом делу, дакле, „допуњене" су и радњама које се тичу стварања и учвршћивања заједнице — јер Немањићи ту подижу мноштво манастира који се распростиру по *целој* српској земљи, по хоризонтали.

Истовремено песник овде, асоцирањем мноштва храмова, показује и како се његов *свет* сакрализује.[15] А поступком набрајања и нагомилавања он, такође, вишеструко рекапитулира стварање, јер управо стварање у архајском поимању подразумева преобиље *стварности*, односно „провалу светог у свет".[16] И на овај начин се, ономе што се овде описује, придаје смисао вечности.

Аналогним поступком, постављањем храма (Озрен цркве) *насред Босне славне*, песник *свој* свет ситуира у сами центар *збивања*.[17] А смештањем осталих цркава у граничне просторе тог света (*граница сува, Крајина љута*) он одређује и његове *координате* како у митском тако и у реалном значењу речи. Другим речима, песник уз помоћ сакралних објеката описује границе савременог реалног физичког простора свог народа и уједно оцртава границе његовог духовног простора. Тако он, на специфичан начин, алудира и на устаничку атмосферу, и у оквиру ње, на тежњу за уједињавањем свих српских простора, о чему директно и казује у стиховима:

Вако Ђорђе Дрини говорио:
„Дрино водо, племенита међо,
Између' Босне и између' Србије!
Наскоро ће и то време доћи,
Када ћу ја и тебека прећи
И честиту Босну полазити!"

(СНП IV, бр. 24).

Али песник овим уједно визионарски проблематизује и однос својих сународника, у будућности, према сопственом физичком и духовном бићу. Он управо у датим координатама наговештава трагичност нама савременог тренутка, у којем је и наш опстанак доведен у питање.

Поменуту конструктивну природу датих акција, односно својеврсно култивисање простора, у Вишњићевој песми, још непосредније потврђују други градитељски подухвати и дела која Немањићи у њој предузимају: зидање *по калу калдрма*, градња *по водам' ћуприја* и давање милостиње *кљасту и слијепу* (СНП II, 24). И на овај начин, такође, даље се варира основна идеја, на којој почива други део Вишњићеве песме, неопходност грађења и обликовање властитог света, на хоризонталној равни.

Тако се показује да у епској причи о зидању манастира, у песмама *Свети Саво* и *Опет свети Саво*, постоји нераскидива веза између митске

---

[15] О томе како се у митском поимању света, градњом храма, сакрализује свет в. Елиаде, 1980, 713—718.

[16] Колико се стварање у митском кључу поима као „провала светог у свет" в. исто, 717.

[17] О *храму* као *центру* збивања в. исто, 713—726.

стваралачке подлоге и немањићке историјске мисије заснивања државе (заједнице). И у оквирима стварања те државе инсистира се на важности учвршћивања хришћанске вере, која је у средњем веку била њен ослонац; без вере је, уосталом, државност у поменуто доба била незамислива.[18] У песми се, дакле, митско, религијско и историјско међусобно условљавају.

А све то, већ на почетку, фокусирано је у једној тачки, у састанку *код бијеле цркве Грачанице*. Управо ту се показује колико је храм и сабор око њега, као институција кроз коју се манифестује опште јединство, заправо рефлексија државних сабора у доба Немањића.[19] А саборност схваћена шире, као манифестација општег јединства, неопходан је услов опстанка заједнице. Управо на тој димензији саборности непрестано се инсистира у нашој епици, у кризним тренуцима идентитета, на шта се овом приликом указује, с разлогом.

И у песмама *Зидање Раванице* (СНП II, бр. 35), старца Рашка, и *Опет зидање Раванице* (СНП II, бр. 36), сељака из Рудничке нахије, такође на симболичком плану, „рекапитулира" се аналогна улога митских и историјских Немањића, с тим што градитељске функције Немањића овде прелазе на њиховог наследника, на кнеза Лазара.

Градња Лазареве задужбине цркве Раванице (коју је овај српски средњовековни владар заиста и подигао) у песми је мотивисана речима прекора које Лазару упућује *госпођа* Милица (стварни потомак Немањића), у другој песми слуга Божидар, и то у тренутку службе (о крсном имену, на светог Амосија) или, у другом примеру, о *савету*.

Позивајући се на Немањиће (*старе*), поменути јунаци, аналогно претходним песмама, прво набрајају немањићке храмове (стварне и фикцијске): високе Дечане, *Пећарщицу више Пећи равне, у Дреници бијела Девича*, затим Петрову цркву, Ђурђеве Ступове, Сопоћане, Тројицу, Јању, Павлицу, Студеницу, Жичу, Свету Петку у Призрену, Грачаницу на Косову.[20] И тиме они, на симболичком плану, као и у претходним примерима, реактуализују митско време стварања, које, по свему, припада прецима — оснивачима заједнице и света.[21] Те особине Немањићи у нашој традицији овде задобијају.

---

[18] Световна власт у средњем веку била је условљена црквеном потпором. А власти су цркви пружале материјалну сигурност и помоћ у деловању, тако да су се ова два типа власти међусобно условљавала, што је, иначе, било карактеристично за византијски културни простор, у којем није постојао изражен конфликт између духовне и световне власти (в. Ц. Билингтон, *Икона и секира*, Београд 1988; Ђ. Слијепчевић, *Историја српске православне цркве*, I, Београд 1991, 188—196; Г. Острогорски, *Историја Византије*, Београд 1993, 67—68). Колико је духовна и световна власт међусобно била условљена на овим просторима, све до формирања модерне српске државе, показује и Карађорђев пример. Знајући колики је ауторитет цркве у народу, он је намеравао да у манастиру Боговађи његово миропомазање изврши митрополит Антим, пошто би тиме његова позиција као вожда била учвршћена (в. Прота Матија Ненадовић, *Меморари*, прир. Т. Петровић, Београд — Нови Сад 1969, 211).

[19] Сабор је био државна институција на византијском простору. На државним саборима, у немањићко доба, били су присутни и представници цркве. О државним саборима и државној управи в. М. Благојевић, *Србија у доба Немањића*, Београд 1989.

[20] О томе ко су били градитељи поменутих храмова в. *Белешке и објашњења*, уз песме, СНП II, 1963.

[21] О *прецима* као оснивачима заједнице и *света* в. Елиаде, 1980.

Миличине речи, у наставку прве песме, потичу кнеза Лазара да зида цркву — од сребра, злата бисера, драгог камена и олова — дакле цркву као небески храм, који је, по свему, земљаска слика трансценденталног модела поменутог објекта. И на тај начин Лазару се омогућава да продужи славна дела предака.

Али пошто, како песма каже, долази другачије, *посљедње* време, кад ће *Турци царство преузети*, оборити *задужбине*, ископати темељ од олова и салити у *тоње ћулове*, цркву треба градити од камена, а не од сребра и злата. О свему томе кнеза обавештава Милош Обилић, који се позива на *књиге царостављне*. И кнез се, на крају, одлучује за Милошев предлог, како би своју задужбину спасао и сачувао је од харања и рушења. Тако би његова црква, онда, могла служити *од вијека до суда Божјега*.

На овај начин, као митско и историјско зло, истовремено, у српску епику уведени су Турци, у стиховима:

Хоће Турци царство преузети,
[...]
Обориће наше задужбине,
Обориће наше намастире

(СНП II, бр. 35).

А Лазару је, као градитељу цркве која ће опстојавати, већ у овој песми „додељена" улога митског чувара поретка и, истовремено, хришћанског браниоца вере.

Друга песма о градњи Раванице, коју је Вук Караџић записао од сељака из Рудничке нахије (СНП II, бр. 36), међутим, овде се не завршава, већ се наставља епизодом о грешним Југовићима. Они су у овој песми *настојници* градње и *ашчије* на грађевини. И ови јунаци, док се црква гради, закидају мајсторима на храни, пићу и надници, али не поштују ни божанске законе, јер не светкују, како је, иначе, наложено, *Петку и Недељу, Илију и Марију*. И тиме Југовићи, ако се њихово деловање посматра у контексту прастарих митских и религијских схватања, подривају *свет* изнутра.[22]

О понашању Југовића, али тек по завршетку градње храма, *цара* обавештава Раде неимар. А цар, онда, наређује Милошу Обилићу да, за казну, обеси девет Југовића и да умори Југ-Богдана, и то тако што ће му извадити очи, језик расећи на четири дела и обесити га на *четири гране*. Милош, ипак, не послуша цара, већ, уместо тога, своје сужње шаље Рељи Крилатици да их *поји вином и ракијом*. А кад госпођа Милица чује шта је цар наредио и, затим, процвили за браћом, он се, због своје сурове наредбе, покаје. Тада му Милош саопштава како је поштедео Југовиће, па цар, задовољан, исплати мајсторе и оде да види цркву.

Пред светлошћу цркве коњу засене очи, он поскочи под царем и збаци га и, како песма каже:

---

[22] О нарушавању *закона* као узрока подривања *света* у митском схватању в. Елијаде I, 1991, 143—147.

Ту се зове царево бупило
Како тадај, тако и данаске

(СНП II, бр. 36).

Светлост је, иначе, прва епифанија неке стварности и она симболише отпочињање новог постојања,[23] које се, опет, последњим стихом „овековечује".

Немањићи и Лазар су, значи, причом о храмовима које су подигли и у овим песмама представљени као културни хероји и оснивачи заједнице.

Лазару је, у потоњој песми, истом причом, могла припасти и улога митског првоврача, који жртвује Југовиће.[24] На градбену жртву овде упућује и врста казне која им је намењена — вешање девет људи у току девет ноћи, черечење жртве и разбацивање њеног тела на четири стране света налази се још у основи индоевропског митско-обредног сценарија.[25] Али избегавање убиства овде асоцира и на могућност укидања жртве. Па је тако и Лазар, од првосвештеника, трансформисан у врховног судију, али је у оба случаја „омогућио" реактуализацију почетака стварања. Дакле, у Лазару су се, у овој тачки, „стекле" митска, владарска и свештеничка, а уједно и божанска функција владара. И у складу с овим кнез/цар је у песми представљен као чувар *свеша* и поретка у њему. И у том смислу може се сагледавати његова обавеза из песме да гради, да жртвује, али и да заштити цркву од рушења.

Колико опстојавање храма заиста представља услов опстанка заједнице, и опстанка уопште, показују и стихови:

Да ѓрадимо цркву од камена,
И Турци ће царсшво ūреузеши
И наше ће задужбине служиш,
Од вијека до суда божјеѓа.

У овим стиховима време се, наравно, поима као време које траје захваљујући светом поретку, који је, у овом случају, заснован на грађевини. Али се у тим стиховима помаљају и назнаке историјског осећања времена — у песми се говори о опасности од доласка стварних непријатеља, у будућности. И на овај начин се, заједно са историјским, помаљају назнаке херојског осећања времена. Тако се овде живот заједнице, који је условљен митским и религијским осећањем света, заправо, збива у херојском времену, али у херојском схваћеном на посебан начин.

Јер у контексту песме Немањићи, противно свакој јуначкој етици, не кују оружје и не јашу коње, већ своје благо троше на подухвате градње, и тако успостављају и граде *свеш*.[26] И ту нема трага никаквом раза-

---

[23] О *свешлосши* као првој епифанији неке стварности, односно показатељу присуства божанског в. Елијаде I, 1991, 54 и 122.

[24] О обнављајућој моћи жртве в. Елиаде, 1980, 721—726.

[25] В. Елијаде I, 1991, 188—189.

[26] О градњи као космогонијском чину у митском поимању света в. Елиаде, 1980, 707—726.

рању. Турци су, међутим, представљени као освајачи, против којих се треба борити искључиво стварањем, а подизање храма је један од видова испољавања стварања *par excellence*. Немањићко време, према песми, дакле, на одређени начин претходи херојском добу, епске борбе против Турака. И то је неопходно имати на уму.

Тако се у овој тачки, у којој се у песми укрштају различите перспективе времена, показује како се епоха ране историјске српске државности „уписује" у време првостварања, односно како славна национална прошлост свој образац налази у митској, нехеројској подструктури. И даље, у наговештају доласка Турака, у песми постаје видљиво како у митско почиње да „цури" историјско и херојско осећање света.

У потоњој песми, истовремено, видљиво је и то како креативна дела предака почињу да подривају потомци, у овом случају Југовићи, дакле како се *свет* „квари" изнутра. У преступима и гресима који се приписују Југовићима, међутим, не налазе се само корени митског поимања греха, као огрешења о обредну норму, већ и потоњег, религијски, па и епски схваћеног греха — као моралног преступа. Управо грех, виђен као религијска и епска, па и општељудска морална категорија, учи ће у основу песничког тумачења историјске пропасти немањићке државе. И постаће широко распрострањена митема наше епике уопште. Али о томе неком другом приликом.

Може се, дакле, рећи да градитељски подухвати, који представљају једну од омиљених тема епске поезије код Срба, модел имају у митским градњама. На поменуте матрице, у чијој су основи космогонијске градње, у епици се често наслањају приче које описују стварна збивања, односно те приче захватају у историјске или квазиисторијске догађаје. И у тој динамици преплитања, митског и историјског, у којој, чини се, постаје и опстаје епика уопште,[27] требало би трагати и за узорима наше епике.

СПИСАК СКРАЋЕНИЦА

Елиаде — М. Елиаде, *Свето и профано*, прев. Ж. Стојановић, „Замак културе", Врњачка Бања 1980.

Елијаде I — М. Елијаде, *Историја веровања и религијских идеја*, I, прев. Б. Лукић, Београд 1991.

СНП II — *Српске народне пјесме*, II, 1845, према *Сабрана дела Вука Караџића*, V, прир. Р. Пешић, Просвета, Београд 1988.

СНП II, 1963 — *Српске народне пјесме*, скупио и на свијет издао Вук Ст. Караџић, II, у којој су пјесме јуначке најстарије, прир. Р. Алексић, бел. и објашњена, С. Матић, Просвета, Београд 1963.

---

[27] О томе в. Е. Мелетински, *Поетика мита*, Београд б. г.

Zoja Karanović

THE NEMANJIĆ DYNASTY, BUILDER OF ENDOWMENTS, AS VIEWED BY VUK'S POETRY-TELLERS OR THE STORY ABOUT THE HOLY UNITY (ETHICS AND POETICS)

Summary

This paper investigates the meaning and function of building efforts, particularly those related to sacral buildings, which, according to the Serbian poetic tradition, were undertaken by the members of the Nemanjić Dynasty. It appeared that this epic construction work had the mythological cosmogonic endeavours as its model. Then, there appeared further relations to the stories describing real occurrences, that is the narration implied historical or quasi-historical events. Thus, one should search for the poetic and ethic models of our epic poetry within the dynamics created by the intersection of mythical and historical, in which, it seems, epic poetry originates and exists — which the research carried out in this paper partly showed.

раву. Турци су, међутим, представљени као освајачи, против
треба борити искључиво оружјем. Борбеност Србије ће, дакле, на
Турке. И то је неопходно имати на уму.

Таво се у овој тачки, у којој се укрштају мотиви с перспек-
тиве времена, показује како се епоха рано историјске епике
у основу песничког тумачења историјске прошлости неминовно
ме неком другом принципом.

Може се, дакле, рећи да традиционалну епику, коју представљају
једну од омиљених тема српске поезије код Срба, можемо пратити у митским
односно те праве захватају у историјске или квазиисторијске догађаје. И у
тој динамици преплитања митског и историјског, у којој, чини се, по-
стаје и опстаје епика уопште, требало би тражити и за уврнима наше
епике.

СПИСАК СКРАЋЕНИЦА

Елиаде — М. Елиаде, *Свето и профано*, прев. Ж. Стефановић, „Зимак култура",
Врњачка Бања 1980.

Елиаде I — М. Елиаде, *Историја веровања и религиозних идеја*, I, прев. Б. Лукић,
Београд 1991.

СНП II — *Српске народне пјесме*, II, 1845, прир. Сабрана дела Вука Караџића, V,
прир. Р. Пешић, Просвета, Београд 1988.

СНП III — *Српске народне пјесме*, III, 1846, прир. Сабрана дела Вука Караџића, VI,
прир. Р. Пешић, Просвета, Београд 1963.

---

[1] О томе в. Е. Мелетинский, *Поэтика мифа*, Москва и др.

UDC 886.1.081-14:398
886.1.09 Zima
886.1-95

СПЛЕТОВИ ФИГУРА — У НИЗОВИМА И ПОЈЕДИНАЧНО

УЗ СТИЛИСТИЧКА ИСТРАЖИВАЊА ЛУКЕ ЗИМЕ

Војислав Јелић

САЖЕТАК: Рад је посвећен једном занимљивом проблему у стилистици коме је дужну пажњу посветио руски полихистор Михаил Васиљевич Ломоносов у своме реторском приручнику. Реч је о разграничењу фигура које најчешће могу испреплетане да се јављају у оквиру једнога *периода* или у више *периода* који се нижу један за другим. Истраживања су ослоњена на теоријске поставке Ломоносова и нашег аутора Луке Зиме.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: реторика, стилистика, фигуре, Ломоносов, Лука Зима, периоди, народна песма.

У новије време, у свету а и код нас, интересовање за античку реторику не јењава. Појачано занимање за ову у антици неговану вештину данас показују многе научне дисциплине, пре свих лингвистика. Она посвећује, као што је свима познато, нарочиту пажњу проблему тропа и фигура.[1] Као плод поновног интересовања за реторику код нас су у скорије време објављени приручници из исте области аутора готово већ заборављених у нашој средини. Такав је, на пример, и приручник под насловом *Figure u našem narodnom pjesništvu* који је саставио Лука Зима.[2] У овој прилици, међутим, његов приручник је само повод за расправу о једном, по нашем мишљењу, занимљивом стилистичком питању. Али, с друге стране, као што ћемо у даљем излагању видети, приручник нашег аутора сачувао је неке трагове који јасно указују на проблем који смо назначили у наслову нашег саопштења.

Желимо, дакле, да у овој прилици кажемо нешто о једној појави везаној за распоред тропа и фигура и да то илуструјемо примерима из народне поезије, онако како је то чинио и Лука Зима. Реч је о скупини

---

[1] Овде бисмо могли додати још и то да се и друге научне дисциплине, оне у области психологије или маркетинга, на пример, занимају, свака из свога угла, за онај широки круг проблема којима се античка реторика вековима бавила.

[2] Лука Зима је био дугогодишњи професор вараждинске, потом Карловачке гимназије и напокон професор на Великој школи у Београду. Његов приручник објављен је први пут у Загребу године 1880, а други пут, након 108 година, такође у Загребу 1988.

фигура којој, колико нам је познато, само Ломоносов у својој *Ритторици* посвећује једно засебно поглавље под насловом *О соединении и смешении фигур*.[3] Управо са тих разлога у овоме осврту морамо да пођемо од Ломоносова и његових дефиниција за поменуте скупине фигура. Да бисмо указали на поступак преплитања фигура у низу периода или преплитања фигура у једноме периоду на примерима из народне поезије, морамо најпре да утврдимо које и какве све скупине фигура Ломоносов бележи у горепоменутом поглављу свога приручника за реторику. Поступак преплитања фигура у различитим периодима који се нижу један за другим према Ломоносову има следеће скупине: 1. *вопрошение* коме следи *ответствование* и *повторение* или *усугубление*; 2. *вопрошение* коме следи *заимословие*; 3. *вопрошение* коме следи *напряжение* с *повторением*; 4. *вопрошение* коме следи *возвышение*; 5. *восклицание* коме следи *вопрошение* с *напряжением* и *повторением* и напокон 6. *определение* с *восхищением* коме следи *напряжение* и *изображение*. У сплетовима фигура који се јављају у низовима периода примећујемо да је *вопрошение*, дакле *реторско питање*, најучесталије, а потом следе *повторение* и *гомилање* (*напряжение*). Погледајмо сада које сплетове фигура, који се обједињују у једноме периоду, наводи Ломоносов у своме приручнику за реторику. Обележићемо их, ради лакшег поређења, на исти начин као и горенаведену скупину: 1. *напряжение с повторением*; 2. *вопрошение с напряжением и единознаменованием*; 3. *обращение, восклицание, повторение, вопрошение* и *напряжение*; 4. *заимословие* са *усугублением, повторением* и *восклицанием*; 5. *определение, восклицание* и *вопрошение*.[4] И у овоме низу, дакле, као и у претходном, *вопрошение*, односно *реторско питање, повторение* и *гомилање*, тј. *напряжение*, по учесталости стоје испред осталих фигура.

Пре него што укажемо на илустративне примере из народне поезије, морамо још једном изблиза да осмотримо нека места у приручнику нашег аутора. Наиме, Лука Зима, у одељку о фигурама, понекад наводи илустративне примере из народне поезије који показују како се фигуре обједињују у оквиру једнога периода. Он, додуше, не бележи такве појаве систематски и у засебном поглављу као Ломоносов. Стога смо и морали у нашој расправи да пођемо од руског аутора и његовог приручника за реторику. Навешћемо сада неколико примера из приручника Луке Зиме који, по нашем суду, указују да је и наш аутор знао за истоветне или сличне класификације фигура каквима се служио Ломоносов у своме приручнику за реторику. Тако Лука Зима у поглављу под насловом *Фигуре које се оснивају на замјени обичнога облика у казивању мисли* наво-

---

[3] М. В. Ломоносов, *Краткое руководство къ красноречию*, Труды по филологии, том 7, Санктпетербург 1748. Ево како руски аутор одређује појмове *преплитање фигура у низовима периода* или *преплитање фигура у једном периоду*: „Чрез смешение разумеется стеснение периодов или членов, фигурами изображенных, а соединение состоит в том, когда в одном кратком периоде или в одном члене содержится многие фигуры" (287). А период је, као што је познато, по своме одређењу складно обликована реченична целина. У поезији, наравно, ову целину чине стихови.

[4] *Ломоносов*, 291—292.

ди пример из народне песме у коме се преплићу „питање” и „одговор”. Како ћемо одмах видети, реч је о „словенској антитези”:

Мили боже чуда великоѓа
Или ѓрми ил’ се земља тресе
Ил’ удара море у брегове?
Нити ѓрми нит’ се земља тресе
Нит’ удара море у брегове
Већ дијеле благо свеититељи!

Наведени стихови су из добро познате народне песме *Свеци благо дијеле.*[5] У словенској антитези, као што је свима познато, однос *питања* и *одговора*, као стилских фигура, одређен је сасвим прецизно. Наиме, на постављена питања дају се најпре негативни одговори, а потом следи и потврдни. Указујемо на ову појаву и стога што Лука Зима наводи и један пример из народне песме у коме су *питања* и *одговори* дати у другачијем односу.

Који оно добар јунак бјеше,
Што један пут бритком сабљом мане,
Бритком сабљом и десницом руком,
Пак двадесет одсијече ѓлава?
Оно јесте Бановић Страхиња.
Који оно добар јунак бјеше,
Што два и два на коље набија,
Преко себе у Ситницу тура?
Оно јесте Срђа Злопоѓлеђа.
Који оно добар јунак бјеше
На алату коњу великоме
Са крстацем у руци барјаком
Што саѓони Турке у буљуке
И наѓони на воду Ситницу?
Оно јесте Бошко Јуѓовићу.[6]

У овоме случају, као што видимо, на постављена питања дају се одмах позитивни одговори. А питања су, као што видимо, срочена у форми симплоке.

Погледајмо сада које још скупине фигура Лука Зима помиње у своме приручнику и које илустративне примере из народне поезије уз њих даје. Он у одељку под насловом *Фонетичне фиѓуре* говори о „регресији” и „симплоки” и наводи овакав пример:

Ја тавновах за седам ѓодина,
Нит’ ја знадох кад ми љето дође,

---

[5] Вук Караџић, *Српске народне пјесме*, 2, 1; *Сабрана дела Вука Караџића*, Просвета, Београд 1988; Luka Zima, *Figure u našem narodnom pjesništvu s njihovom teorijom*, Zagreb 1880, 85. Ове стихове Зима наводи као пример за *словенску антитезу*, али као такав који се јавља међу многобројним примерима за стилску фигуру *поређење*, или, како каже Зима, *присподобу*.

[6] Вук Караџић, *нав. д.*, 2, 50; L. Zima, *нав. д.*, 296.

Ништ' ја знадох кад ми зима дође,
Осим једно моја стара мајко:
Зими би се грудвале ђевојке,
Пробаце ми по груду снијега,
По том знадем, да је дошла зима;
Љети баце стручак босиока,
По том знадем, да је љето, мајко.[7]

У истој скупини фигура, дакле фонетичних, Зима здружује „регресију", „градацију" и „симплоку" и наводи овај пример:

Синоћ сам ти чудан санак снио,
Да је трава по авлији никла,
И по трави чудна роса пала,
И по роси стр'јеле попануле.
Драга драгом тихо одговара:
Не бој ми се моје мило драго!
Што је трава по авлији никла,
То су јади и моји и твоји,
Твоји за мном, а моји за тобом;
Што је роса по трави попала,
То су сузе и моје и твоје,
Твоје за мном, а моје за тобом;
Што су стр'јеле по роси попале,
То су косе и твоје и моје,
Твоје за мном, а моје за тобом.[8]

Сада ћемо покушати да на текстовима неких других песама из народне поезије покажемо да ли су овакви или слични низови фигура у њима препознатљиви. Узмимо, на пример, свима добро познату песму *Бој на Мишару*. Песма почиње низом реторских питања која гаврановима упућује ка́да Кулин-капетанова. Она им се обраћа овим речима:

Ја два врана, два по богу брата
Јесте л' скоро од доње крајине
од Мишара поља широкога
а од Шапца града бијелога?[9]

Ови стихови представљају заправо само почетак реторског питања које тек следи. Наиме, цела песма, посматрана као целина, могла би се поделити на *питање* и *одговор*. Стога ћемо у наставку показати још неке занимљиве одељке из првог дела песме. Ево како се даље развијају реторска питања:

---

[7] Вук Караџић, *нав. д.*, 2, 64; L. Zima, *нав. д.*, 212—213. Стихови су из песме *Марко Краљевић и кћи краља Арапскога*.

[8] Вук Караџић, *нав. д.*, 1, 640; L. Zima, *нав. д.*, 310.

[9] Стихове народне песме *Боја на Мишару* наводим према књизи Војислава Ђурића *Антологија народних јуначких песама*, СКЗ (9. издање), Београд 1983.

Је ли Ђорђа цару оправио?
Је л' Јакова на колац набио?
Је ли Луку жива огулио?
Је л' Цинцара на ватри испек'о?
Је л' Чупића сабљом посјекао?
Је л' Милоша с коњма истргао?
Је л' Србију земљу умирио?

У овим стиховима препознајемо, дакле, реторска питања која се анафорски понављају. При томе је цео исказ дат у знаку градације. Ево још једног занимљивог примера који показује како се реторско питање јавља у форми *анадиплосе*, односно понављања којим се један стих завршава, а други њиме почиње:

Каж'те мене кад ће Кулин доћи
Кад ће доћи да се њему надам?

Одговор је народни певач срочио овако:

Нити иде Кулин-капетане
Нити иде, нити ће ти доћи
Нит' се надај, нити га погледај
Рани сина, пак шаљи на војску:
Србија се умирит не може!

Одговор је срочен у анафорском понављању и, као и у горњем примеру, код реторског питања, цео исказ дат је у знаку градације.

Напокон, изузетно леп пример, прегледан и јасан у свим елементима који га чине подесним за овакву анализу, јесте здравица кнеза Лазара у песми *Кнежева вечера*:[10]

Коме ћ' ову чашу наздравити?
Ако ћу је напит по старјешству,
напићу је старом Југ-Богдану;
ако ћу је напит по господству
напићу је Вуку Бранковићу;
ако ћу је напит по милости,
напићу је мојим девет шура,
девет шура, девет Југовића;
ако ћу је напит по љепоти,
напићу је Косанчић Ивану;
ако ћу је напит по висини,
напићу је Топлици Милану;
ако ћу је напит по јунашству,
напићу је војводи Милошу.

Ако наведени пример осмотримо још једном, лако и са сигурношћу препознајемо следеће фигуре у једноме периоду обједињене: *реторско пита-*

---

[10] В. напомену 34.

ње, издвојено на самоме почетку, затим *понављања* на размаку од по једнога стиха, онда *поређења* веома жива и сликовита и напокон *градацију* која даје посебну боју и тон целоме исказу.

Навешћемо сада и нешто другачије примере из песме *Женидба краља Вукашина*. Реч је о примерима који представљају *опис*, и то такав који нам описивани предмет живо представља као да га гледамо својим очима — ὑπ' ὄψιν ἄγων τὸ δηλούμενον — sub oculos subiectio, како су то означавали антички ретори.[11] Навешћемо два кратка описа — један се односи на град Пирлитор, а други на Скадар на Бојани. Да подсетимо, краљ Вукашин пише Момчиловој љуби Видосави како би је приволео да напусти Момчила и дође к њему у приморје равно, бијеломе Скадру на Бојани. Ево најпре описа града Пирлитора, где борави љуба Момчилова:

Видосава, Момчилова љубо,
Шта ћеш у том леду и снијегу?
Кад погледаш с града изнад себе,
ништа немаш лијепо видјети,
већ бијело брдо Дурмитора,
окићено ледом и снијегом
усред љета као усред зиме;
кад погледаш стрмо испод града,
мутна тече Тара валовита,
она ваља дрвље и камење,
на њој нема брода ни ћуприје,
а око ње борје и мраморје.

У овоме примеру, након обраћања у облику реторског питања, следи опис који има снагу изображенија, односно живописног казивања.[12] Ево сада и другог примера, описа Скадра на Бојани:

А какав је Скадар на Бојани!
Кад погледаш брду изнад града
све порасле смокве и маслине
и још они грозни виногради
кад погледаш стрмо испод града
ал' узрасла шеница бјелица
а око ње зелена ливада
кроз њу тече зелена Бојана
по њој плива риба свакојака
кад год хоћеш, да је тазе једеш.

Овај, пак, пример започиње *усхићењем*, а цео опис, као и у горњем примеру, дат је у знаку *изображенија*, ὑποτύπωσις (hypotyposis).

Пре него што закључимо, поновимо још једном: у овој расправи о занимљивој појави преплитања фигура у периодима који се нижу или пак само у једноме периоду ослањали смо се првенствено на теоријске

---

[11] Herm. *prog.* 10; Cic. *De or.* 3, 53, 202.

[12] Античка реторика овакав начин казивања обележавала је неколиким грчким и латинским терминима: ὑποτύπωσις (hypotyposis), ἐνάργεια (enargeia), evidentia, imaginatio.

исказе Ломоносова и његову класификацију поменутих скупина фигура. У приручнику Луке Зиме, видели смо, има довољно примера који могу да посведоче да је и наш аутор свакако знао за овакве појаве преплитања фигура. Додајмо на крају још и то да Ломоносов за поменуте сплетове фигура даје илустративне примере из античких прозних писаца — Демостена и Цицерона. Ово помињемо стога што и наш Стерија, у својој *Реторици*, напоредо уз многобројне примере у стиху, било из народне песме или појединих песника, наводи и неке илустративне примере у прози. У дефиницији за interrogatio (*питање*) Стерија каже: „Јоште снажнія постае ова фигура, кадъ се заедно са повтореніемъ стиче". И потом даје пример из Доситеја који је, према Стерији, био најбољи стилиста међу српским писцима. Ево тог примера: „Кадъ су свађе и процесси? О светковинама; кадъ су пиянства и безчинія? о светковинама; кад братъ на брата ноже трза, главе разбіяю, и убиства чине? праздницы и светковинама."[13] Стерија ову фигуру броји у скупину фигура за узбуђење. Горња Стеријина напомена у дефиницији за фигуру питање и њему придодато *повторение* указују, макар и посредно, да је и Стерија, попут Луке Зиме, могао знати за Ломоносовљеву поделу фигура у којој посебно место припада оним фигурама које се јављају, како смо већ рекли, испреплетане по појединим периодима или пак у једноме периоду обједињене. Ово потоње је и занимљивије јер је обједињавање фигура у једноме периоду, дакле мањој текстуалној целини, претпоставка за њихове сплетове, односно наизменичну појаву у периодима који се нижу један за другим. Напокон, указујемо и на предговор који је за *Антологију народних јуначких песама* саставио Војислав Ђурић.[14] У анализи појединих песама, односно краћих одломака — периода — Ђурић је указао на појаву обједињавања, односно преплитања фигура у њима, не наводећи, додуше, неке теоријске исказе о таквим поступцима. У сваком случају ово је, чини нам се, још једна потврда да у анализи текста, прозног или поетског, а са становишта античке реторике и њених правила за тропе и фигуре, која су нашла своје место и у нововековним приручницима, морамо узети у обзир овај поступак преплитања фигура. Заслуга Луке Зиме за даља проучавања овога занимљивог проблема свакако премаша оно што је он скромно у предговору за свој приручник рекао — да је другима пут прокрчио и грађу сакупио.

---

[13] Јован Стерија Поповић, *Реторика*, ркп., 115: Иванка В. Веселинов, *„Реторика" Јована Стерије Поповића*, Зборник историје књижевности САНУ, књ. 9, Београд 1974, 584.

[14] Војислав Ђурић, *Антологија народних јуначких песама*, СКЗ (9. издање), Београд 1983. В. и посебно ауторов чланак у *Антологији* под насловом *Лепота израза у нашој епској поезији*, 102—131.

Vojislav Jelić

INDIVIDUAL AND ARRAYED CLUSTERS OF FIGURES

Stylistic research of Luka Zima

S u m m a r y

The relation between tropes and figures in ancient rhetoric and later in stylistics has never been precisely or consistently defined nor applied in practice. Hence the question of their boundaries has intrigued researches over and over again. In this paper the author touches yet another stylistic problem. It relates to an attempt to group stylistic figures in a dualistic manner. On the one hand the author analyses groups of figures that interwine within a given period, while on the other he traces certain groups of figures through a number of periods in a sequence. In both cases it is about figures that might form the above-mentioned clusters. There appears a frequent occurrence of, say, rhetoric question, answer, and gradation. The illustrative examples for these groups of figures are taken from folk poetry. The Russian rhetor M. V. Lomonosov, and our Luka Zima, are the only scientists who wrote about these issues in their rhetoric manuals. Lomonosov is the only one, as far as we know, who, in his manual, dedicated a whole chapter to clusters of figures.

UDC 82.09-14
886.1-95

ПРОЛЕГОМЕНА ЗА ЈЕДНУ ПОЕТСКУ ГНОСЕОЛОГИЈУ, ЕСТЕТИКУ И КРИТИКУ

Миодраг Лома

САЖЕТАК: Геније као харизма: веровање и виђење у визијама уобразиље; песничко виђење и његов песничко-уметнички израз; песничка праслика; поетска иконографија и њена мултиперспективност; мултиперспективни поступак у читању палимпсеста; време као генетичка категорија уметничког дела; митологија као метафизички извор фантастичних представа и слика; поезија као митопоијетичка делатност инспирисане фантазије; простор и време маште: истовременост свих временских перспектива и сходно томе узајамно прожимање свих просторних перспектива; естетика функције.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: поетска гносеологија, естетика, критика, геније, визија, уобразиља, израз, песничка праслика, простор, време, функција, палимпсест, полиперспективност.

Геније као харизма: веровање и виђење у визијама уобразиље

Право песничко надахнуће је оно сасвим различито, напросто другачије, онострано, ванповесно, божански духовно што тајанствено продире у људску душу и у њој разноврсно обитава на бескрајно много личних и особених начина. Већ је у самом божанском и светом духовном утицају на песникову уобразиљу — искорачење из пуке повести људског духа, те успон на безвремено, ванповесно религиозно становиште. Одатле се гледа очима вере, које су само зенице за очи уобразиље. Утолико се оно религиозно и оно егзистенцијално узајамно одређују што вера даје жижу, а особена машта само сагледавање у свој његовој очигледности.

Према томе, оно што песник види својим унутрашњим погледом, очима своје душе, свето је и духовночулно делотворно на себи једино примерен начин у драми лепоте, у једном потпуном доживљају, у коме човек хармонично учествује свим својим бићем, свим својим духовнодушевним спознајним моћима. Утолико нас духовно, религиозно, харизматско становиште, становиште духовних дарова — доводи на оно естетско, осећајно и чулно. Онај духовночулни доживљај божански духов-

не истине напросто као бића јесте доживљај лепоте. Лепота је то индивидуално доживљено уображење и уобличење божанске духовности у духовночулним образима/облицима/ликовима наше уобразиље/маште/фантазије.

Баш лепоту у себе прима виделац песник као дар, али не само лични него и општи, универзално усмерен кроз видеочеву личност, па стога и задатак, јер захтева да буде објављен, испољен, изражен, изречен како би изнутра захватио собом што ширу заједницу, како би био приман и прихватан. Тако је видеочев задатак да буде пророк, да својим личним доживљајем лепоте отвори лепо унутрашњи поглед својих ближњих ка светом, божански духовном. Стога виделац мора да изрази дато му лепо виђење, мора да доживљајни језик лепог божанског дела на себи преведе примерено том светом језику на људима приступачан језик. Мора пророковати, али тако да изречено буде достојно светиње и лепоте виђеног, значи — мора да пева. Једино песма својом духовночулном лепотом сведочи и јамчи постојање оне доживљене лепоте и светиње чији је израз. На врхунцу виделаштва човек постаје истински пророк и песник.

Песничко виђење и његов песничко-уметнички израз

Виђење и његово изражавање се егзистенцијално и аксиолошки узајамно осведочавају. Наиме, тек преко његовог израза можемо допрети до виђења, па га лично, што значи слободно — чак и у односу на извесне субјективне изражајне недостатке видеоца — можемо доживљавати особеном уобразиљом као божански надахнуто и стваралачко, поијетичко, поетско-естетско, као лепо, што је духовночулно откровење ностране стваралачке божанске духовности, или пак као непоетско, ружно, сумњивог надахнућа, чак и поред његовог уметничког изражајног савршенства. И повратно сâм израз можемо процењивати управо на основу његове примерености поетској визији коју изражава као песничко-уметнички израз или пак као непеснички и штавише уопште неуметнички израз. Оно поетско се показује у језичко-уметничкој конкретности израза, која га чини прозирним за визију у песниковој машти. И то је једино поетско критичко мерило које можемо естетски засновати. Недовољна прозирност језика према уобразиљи сведочи о помањкању песничке изражајне уметности, као што и сам уметнички језик може бити транспарентан за непоетичност уобразиље, односно њене визије.

Песничка праслика

Песма језички изнутра израста из једне инспиративне зачетне духовночулне слике, из једне за њу изворне повезаности представа/образа/ликова у стваралачки надахнутој представној моћи, у нашој уобразиљи. Та иницијално креативна повезаност ликова у слику јесте песничка праслика и она је и у ужем смислу речи песничка, односно песнич-

ко-уметничка уколико је језичко-уметнички изражљива. Песничка праслика је она за песму изворна и претходна слика у чијем су језичком изразу уметнички већ антиципирани сви ликови и све њихове црте у једној начелној повезаности која води довршењу те почетне слике у савршену слику. Ова поетска праслика најпре је индивидуална, персонална и субјективна као слика једне самосвесне поетске персоналности, индивидуалности и субјективности и она тек кроз своје језичко-уметничко остваривање апелује на интерсубјективност публике. То значи да је она оригинална и субјективно поијетички, песничко-стваралачки и језичко-уметнички свесна слика, тако да није сасвим сводљива на Јунгов психоаналитички архетип, који је колективно подсвестан, а осим тога је и крајње упрошћене иконографије, што не мора бити случај са поетском прасликом. Исто тако ову иницијалну песничку слику, која је важна за генезу једне песме, не треба бркати са архетипом у типологији као науци о узајамном односу поетских слика довршених на нивоу различитих појединачних књижевноуметничких форми.

Поетска иконографија и њена мултиперспективност

На становишту песничког виделаштва и његове иконографије јесте упадљива аналогија са ликовном уметношћу. Наиме, песма из своје зачетне песничке слике најчешће расте кроз њене различите визије и за њих изражајне језичко-уметничке верзије, које треба да сведоче о постепеном креативном продубљивању и проширивању перспективе виђења и певања до њиховог крајњег домета и савршенства у надахнутом смислу и њиме одређеном смеру језичких представа. Ове нове визије су не само визуелно него и уопштс доживљајно, као нови потпуни унутрашњи доживљаји — наношене на претходне у свим чулним димензијама, на шта често указује и сам текст нових верзија које су интерлинеарно уклопљене у текст претходних. Зато се тешко може говорити о поништавању старе верзије новом. Пре би требало говорити о старим верзијама као о естетски конструктивним и функционалним елементима нових. То само сведочи о зрелом уметничком поступку. Посреди је наношење различитих перспектива визије једних преко других и њихово узајамно преламање, што представља перспективно продубљивање — те досезање мултиперспективности, али тако да свака од тих перспектива задржава при томе своју изворну иконографију, а истовремено учествује у стварању једног сложеног и целовитог виђења које је примерено крајњем домету виђења у том смеру представа и у том њиховом духовном смислу.

Мултиперспективни поступак у читању палимпсеста

Права песничка језичка способност открива се управо у преламању једних кроз друге различитих језичко-уметнички изражајних верзија ових разноликих визија једне зачетне поетске праслике. При томе формална

недовршеност сваке од тих преломних верзија постаје неважна пред њиховом савршеном узајамном комплементарношћу у довршеном делу. У том смислу оно показује само цизелиран, својствено обрушен горњи, површински и прозиран слој, који у себи — кроз властиту жижу — прелама све претходне изражајне слојеве, односно — све претходне верзије, те их чини опет видљивим у себи, у својој својственој перспективи. Ова довршена верзија има чврстину и естетску убедљивост савршене спољашње, језичко-уметничке форме, али њоме никако не поништава унутар себе динамику претходних, споља недовољно савршених верзија, која је у самој ствари динамика њене унутрашње форме, оног нарастања изворне поетске визије. Утолико песници често не уништавају раније верзије када начине коначну. Оне не морају бити приказане публици, која не мора имати разумевања за њихово појединачно уметничко несавршенство, али треба да постоје пре свега за песника као фундамент коначне верзије. Једноставно, она би без њих остала без утемељења у песниковом уметничком искуству. Појавила би се као пука уметничка илузија, а не као органско нарастање језичког израза једне истинске и саме динамичне визије.

Управо зато је неопходно на песништво применити њему прилагођен метод читања палимпсеста. Дакле, баш једног таквог палимпсеста који својим рукописним слојевима сведочи о настајању једне језичко-уметничке творевине. Наиме, песницима је често уметнички преко потребно да сачувају читав развој израза примерен виђењу које се постепено отварало њиховом унутрашњем погледу. Једино тако могу да сачувају, барем за себе, своје језичко-уметничко дело као органски целовиту стварност која израста из корена који су учвршћени у оностраности виђења. Важно је нагласити не само просторну целовитост света песничког уметничког дела него и временску: у том смислу да је то сложен духовночулни простор, који настаје кроз време у много планова и њима иманентних перспектива и који се тако развија до својих крајњих органских димензија.

Време као генетичка категорија уметничког дела

Време је пре свега генетичка категорија уметничког дела, насупрот претпоставци Бориса Успенског о превасходној важности различитих временских становишта тек у довршеном приказу у делу.[1] За право и потпуно вредновање уметничког дела веома је важно да се, тамо где о томе постоје књижевна сведочанства, у потпуности упозна то време настајања, та генеза, како би се у целини схватила егзистенцијална логичност и естетичност тог дела, осетна смисленост његовог постојања, али и његова онтолошка вредност, његова истина, уколико инспиративно допире до ње и песничко-уметнички је остварује као осетну лепоту. То

---

[1] Уп. Борис Успенски, *Поетика композиције* (¹1970), *Семиотика иконе* (¹1971), Београд 1979, 83—116.

значи да су временске, развојне фазе уметничког дела — логички и естетски функционалне за његову органску целину, која у својој егзистенцијалној повезаности са бићем може бити ванвремена, вечна вредност. Дакле, најпре морамо имати у виду логичност и естетичност тих фаза, смисаоност и лепу конкретност њиховог постојања, ако желимо да судимо о њиховом коначном продукту — артефакту. Овај захтев је у самој ствари супротстављен оном Крочеовом за репродуковањем читавог уметничког стваралачког процеса, те и свега онога што је током њега одбачено као естетски нефункционално, да би се могло показати крајње, чисто естетско постигнуће створеног уметничког дела.[2]

Митологија као метафизички извор фантастичних представа и слика; поезија као митопоијетичка делатност инспирисане фантазије

Инспиративно укорењивање поетске визије у духовној оностраности подразумева метафизичку димензију као облигаторну онтолошку вредност дела лепе уметности, насупрот Ингарденовом схватању феномена књижевноуметничког дела,[3] где је остављена отвореном могућност да се ова димензија интерпретира као факултативна за то дело.[4] Ова Ингарденова несигурност потиче из ограничености његовог феноменолошког поступка, који у самој ствари искључује праву метафизичку перспективу, а наместо ње поставља „метафизичке квалитете". Они су само утолико метафизички што су оностране самим предметним појавама, а јављају се тек у њиховим међуодносима које доживљавамо као „оно узвишено, трагично, ужасно, потресно, непојмљиво, демонско, свето, грешно, тужно", као „неописиву светост среће", али и као „оно гротескно, дражесно, лако, мир".[5] Наиме, то су саме „дубине и праосноове бића", али не с оне стране људског света него баш у њему као „врхунци бића у настајању", те тако и „душевно-духовног суштаства које смо ми". Одмах затим се Ингарден изричито одриче праве метафизике као религиозно-митолошких представа, о којима у ствари не може имати никаква феноменална сазнања.[6]

Ингарденов „слој метафизичких квалитета" у ствари је само слој најважнијих релација хумане егзистенције, па је релационо апстрактан и предметно деконкретизован, те један предметно празан слој. То је свет човекових овоземаљских апстрактних доживљаја, чија је метафизичка конкретност потрта, тако што су испражњени од метафизичких представа, тако што су из њих избачене религиозно-митолошке представе, које их конкретизују као духовне доживљаје предметно и релационо својстве-

---

[2] Бенедето Кроче, *Естетика*, Београд 1934, 197—198.

[3] Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, 2. verbesserte und erweiterte Auflage, Tübingen 1960, [1]1931, 307—310.

[4] Rene Wellek—Austin Warren, *Theory of Literature*, Third Edition, reissued in Peregrine Books, Penguin Books, Harmondsworth 1985, [1]1949, 151—152.

[5] Roman Ingarden, *нав. д.*, 310—311.

[6] *Исто*, 312.

ног оностраног духовног света. У Ингарденовом „слоју метафизичких квалитета" само су апстраховане те изворно метафизичке релације и тако обеспредмећене пренете у овостраност као апстрактно магловите дубине бића, које су као такве песнички, митопоијетички неупотребљиве. Не види се могућност њихове песничке конкретизације, коју захтева Ингарден,[7] будући да су сасвим демитологизоване.

Насупрот томе, за нас је најважнија виделачка, имагинативна перспектива песништва, која кроз надахнуће превазилази саму себе и продире до заиста метафизичких духовних представа, до митолошких визија. Али да пођемо од готовог језичко-уметничког дела као духовночулно опредмећеног мита, те од његовог пријема, на чијем врхунцу се досеже инспиративни почетак поетске креације. У том рецептивном току, који тече обрнуто од креативног — мит је пре свега прича. А прича је језички израз наше имагинације као наше представне моћи. Али прича је и њен уметнички параболичан израз. Прича је не само оно што се прича, што се језички непосредно саопштава. Прича није само директан превод фантазијских представа и слика на адекватне језичке него је она и оно што је посредовано, пренесено, испричано, изражено, притакнуто, оно што је дотакнуто параболичном поетском синтаксом језичких представа која је само језички превод поијетичке композиције представа у одређеној слици наше маште, прича је, дакле, оно чега се песничко-уметнички израз у својој целини тиче, а то је самосвојна оностранa духовна стварност коју чине у својим узајамним односима сасвим конкретна духовна бића, то је читава једна метафизичка митологија. Прича својом параболичном инспирацијом подстиче примаочеву имагинацију, која оперише пре свега физичким представама (духовночулним представама физичког света у нашој машти), да превазиђе саму себе и уводи је у метафизички свет спиритуалних визија. Оностране духовне представе су пак представљиве као духовночулне представе наше маште и чулнодуховне представе нашег језика само кроз метафизички инспирисану имагинативну креацију, која параболично повезује физичке представе наше имагинације да би тако своје оностранo надахнуће изразила у њима. Управо машта изражајно посредује својим духовночулним сликама као унутрашњим изразом духовне оностраности између ове и њеног спољашњег језичког израза, који је чулнодухован, физички спиритуалан. Тај метафизички и митопоијетички спиритуални свет извориште је инспирације за имагинативну и језичко-уметничку креацију, односно за врхунску поезију. Управо такве оностране духовне истине утемељује поезија у језичком постојању као митски конкретизоване и реализоване. У том смислу, по Хелдерлиновим речима на крају његове песме *Сйомен*, „оно што остаје утемељују песници".[8]

Утолико је Хајдегер могао тврдити да је поезија „утемељење бића речима",[9] што значи да је језички егзистенцијално утемељење истине

---

[7] *Исйо*, 314.

[8] Friedrich, Beißner, Hrsg., Hölderlin, *Sämtliche Werke*, Bd 1, 1 Stuttgart 1946 (*Grosse Stuttgarter Ausgabe: StA*), 2, 1, 189, 59.

[9] Martin Heidegger, *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*, [1]1937, у *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Frankfurt/M [2]1951, 38.

као језичко откровење бића,[10] односно — као језичко „разоткривање" „праоснова бића", у Ингарденовој употреби Хајдегерових појмова.[11] Међутим, Хајдегерови егзистенцијални појмови су прикраћени за своју метафизичку димензију, те су тако духовно скраћени, метафизички испражњени, па стога неприкладни за испитивање света поезије у његовом митолошком изворишту и језгру. Они могу само вербално, и то релативно и апстрактно, да укажу на појављивање оностраног бића у овостраном постојању, али при том демитологизују то биће тако што остављају по страни његову духовну конкретност, сматрајући је непредстављивом.

Ни динамички органски слојеви у настајању поетског дела, о којима је претходно било речи, немају никакве везе са Ингарденовим статички аналитичким раслојавањем дела поезије. Његова анализа је позитивистичко-феноменолошка, и као таква занемарује динамику настајања књижевноуметничког дела у којој се једино у потпуности показује његова естетска функционалност, те се усредсређује само на утврђивање слојева у попречном пресеку већ довршеног дела. При томе цепа његову органски израслу целину на њене звучне, значењске, имагинативно предметне и идејне аспекте који су нераздвојни једни од других и који се не могу засебно посматрати, будући да имају смисла једино у узајамној естетској функционалности, те су схватљиви једино стицањем увида у настајање томе делу својствене поетске функције.

Фазе генезе књижевноуметничког дела углавном можемо репродуковати, и у случају да нам нису писмено сачуване, на основу довршеног дела и у њему присутне поступности његовог органског развоја, што значи да најпре утврђујемо његово метафизичко спиритуално језгро које је митски имагинативно конкретно и очигледно, дакле његову изворну митску слику, односно митотворну праслику, из које и око које се све фантазијски и језички развија у органској стваралачкој експанзији. Тако се одмах усредсређујемо преко карактеристичних поетско-еволутивних знакова/година на њихов митопоијетички архетип.

Простор и време маште: истовременост свих временских перспектива и сходно томе узајамно прожимање свих просторних перспектива

Будући да песништво није само уметност која се одвија у времену, како је то тврдио Лесинг у своме *Лаокону* (1766), него и у једном својственом простору наше уобразиље, како је овоме на то одговарао Хердер у својој првој *Критичкој шумици* (1769), значи да је она у стању да на себи својствен начин слика. Песничка слика не само да испуњава специфични простор људске маште него то испуњавање протиче управо у времену које је сопствено време маште. За разлику од статичности времена које је као „оковано" у својим издвојеним фазама у сликарству, ово време маште у песништву заиста тече, тако да је његове фазе немогуће пре-

---

[10] Alessandro Pellegrini, *Friedrich Hölderlin, Sein Bild in der Forschung*, Berlin 1965, 208.
[11] Roman Ingarden, *нав. д.*, 312.

цизно издвојити, јер се оне непрестано сустичу и преклапају, Дакле, говорећи језиком савременог „узајамног осветљавања уметности”[12] — у песништву је немогуће „чисто кадрирање” појединачних временских секвенција.

Додуше, као и на филму, песничке слике су покретне, или тачније речено — покренуте, и то управо индивидуалном маштом читаоца, којој песникова машта даје неопходне представне, просторно-временске координате. Док у филму гледамо туђим видом и чујемо туђим слухом, очима и ушима сниматеља, монтажера и редитеља, у песништву се служимо не само властитим унутрашњим погледом и слухом него свим чулима наше сопствене маште у једном тоталном унутрашњем доживљају, који управо својим понутрењем укида сваку дистанцирану контемплацију, поништавајући сваку дистанцију између примаоца и предмета естетског пријема, будући да наша духовнодушевна нутрина, наша машта, наша моћ естетског представљања и опредмећивања непосредно у себе прима, односно у себи репродукује, те има сам естески предмет. На тај начин смо, баш као и песник инспирацијом, изнутра захваћени естетским доживљајем, што значи да смо унутра увучени у њега, без посредовања спољашњих чула и без принуде њихових специфичних поступака разликовања у пријему, те њихове нужде дистанцирања од самог предмета који се естетски прима. Утолико је песништву далеко више потребан талентован читалац неголи филму један такав гледалац. У тој мери је и Хердер био у праву када је тврдио да је поезија једина уметност која делује непосредно на душу, односно на машту.

Преламање кадрова једних кроз друге, што је у филму само једна издвојена техника, у погледу времена маште у песништву јесте правило. Управо то песничко време — с обзиром како на природу поетске маште тако и на природу поетског језика као органа њеног непосредног испољавања/изражавања — тече истовремено и у прошлост, и у будућност, и кроз садашњост. Свака песничка реч, као основна јединица, монада песничког израза, односно свака језичко-уметничка представа — креће се синхронијски у свим овим трима димензијама времена, па их чак и пробија тим тоталним покретом, те залази у домен како прапочетне тако и есхатолошке откровењске безвремености и вечности. Баш зато што опажамо сопственим унутрашњим чулима, такав наш доживљај се слободно креће у себи адекватним естетским асоцијацијама кроз све димензије времена и ван њих. А у филму је наш поглед фиксиран туђим, једнозначно одређеним, те ограниченим перспективама.

Оригинална поетско-естетска функција дела, његов самосвојни откровењски угао представљања, који текст дела у целини и појединачно сваку важну реч тог текста легитимише као песничке и који се потпуно отвара кроз органски раст тог текста, баш примерено тим различитим фазама свог текстуалног нарастања/отварања различито отвара у њима и сваку своју важну реч, коју понавља у њиховом развојно променљивим

---

[12] Уп. Oskar Walzel, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Berlin — Neubabelsberg 1923, 265–281.

контекстима — ка једној мултиперспективној контекстуалности, најпре ка контекстуалној перспективи дотичне еволутивне фазе текста, затим ка контекстуалним перспективама свих осталих еволутивних фаза, па ка оној закључној за само довршење дела, и напокон ка оној читавог песниковог опуса, али — за неопходну разлику од ових поетски спецификованих, примарних контекстуалних перспектива — и ка секундарним контекстуалним перспективама, као што је пре других она језичког система песниковог времена, а потом она читавог значењског спектра употребљене речи за савременог читаоца, те напокон и она њеног претповесног коренског значења, у коме су изворно сливене и из којег истичу све повесне значењске потенције, да би указале на чисто, коначно, есхатолошко значење те речи. Тако једна те иста поетска реч, као једна поред других истих таквих основних изражајних јединица једног поетског дела, може бити двоструко мултиперспективна: примарно контекстуално — к ауторски примарним контекстима, ка текстуалним верзијама самог дела у којима учествује и у крајњој линији ка једном целом песничком опусу као једном ауторском тексту, те секундарно контекстуално — ка различито раширеној лепези неауторских секундарних контекста у различитим фазама генезе текста датог дела. Напротив, неки филмски предмет нам значи само онако и онолико како и колико нам је у датом тренутку режијски предочен. Управо је, захваљујући овој својој обухватној и развојној мултиперспективности, поезија универзална и прогресивна уметност, како је то већ тврдио Фридрих Шлегел у свом чувеном *Фрагменту број 116* из Атенеума (1798).

У том смислу песничко време, ова истовременост свих времена у песништву — диктира песнички простор, тј. песничку слику. Оно што естетски перципирамо у временској сукцесији као речи и приче у привидно различитим временима, у ствари је, по окончању тог процеса, синхроно у нашој машти, и то у свим својим временским и просторним димензијама, као што је и у машти песника на крају стваралачког процеса. Тако је песничка слика у самој ствари један целовит духовни свет, дат у свим својим просторно-временским димензијама и у свој својој осетности, у који се може ући путем поетско-имагинативног садејства свих наших духовнодушевних сазнајних моћи, те учествовати у његовој целовитости као у једном поетски тоталном доживљају, који не треба бркати са Дилтајевим на крају интелектуално усмереним доживљавањем, које је сводљиво на један апстрактно одредљив поглед на свет,[13] нити пак, с друге стране, са Крочеовом песничком интуицијом која је идентична са својом специфичном уметничком експресијом, односно изражајном формом, будући да поетски тотални доживљај може, али и не мора да буде сасвим језичко-уметнички изражен, односно оформљен, што управо даје поетско-уметничко критичко мерило.[14] Наиме, једно дело се самоодређује као поетско баш својим језичко-уметнички формалним указивањем на један такав поетски тоталан доживљај, а мера про-

---

[13] Уп. Rene Wellek, *Geschichte der Literaturkritik*, Bd. 3, Berlin — New York 1977, 301, 306; в. д. R. Wellek—A. Warren, *Theory of Literature*, 117, нап. 24 на стр. 290.

[14] Уп. Б. Кроче, *Естетика*, 72—73, 76.

зирности, јасноће и потпуности тог формалног показивања јесте мера његове поетско-уметничке успешности. За разлику од сличног Де Санктисовог дуализма садржаја и форме, чија је перспектива пројектована из спољашње предметне стварности у обликотворну уметничку унутрашњост,[15] ми метафизички преокрећемо перспективу и видимо потпуно аутономну духовнодушевну стварност у унутрашњем песничком доживљају, у коме се сасвим слободно открива оностранa духовност, на тај начин што себи сходно формира песничку душевност имагинативно се опредмећујући у њој. Тако новостворену фантазијску стварност посматрамо као један нови свет, који је егзистенцијално равноправан са свим створеним стварностима, са свим створеним световима, а који се језичко-уметнички може мање или више успешно изразити, испољити и утемељити.

Истовременост, те узајамно преклапање и прожимање фантазијских слика непрестано имамо у виду када читамо, преживљавамо, наново доживљавамо, схватамо, те тим репродукованим и схваћеним, свесно обухваћеним, освешћеним естетским доживљајем — тумачимо и вреднујемо неко песничко дело у његовој језичко-уметничкој реализацији. Ту нам није од помоћи пуко аналитичко читање, него органско, које је по сугестији Фридриха Шлегела у ствари изнутра организовано тако да појединачне деонице дотичног дела пажљиво ишчитава пре свега с обзиром на његову целину.[16] То значи да морамо читати више пута, најмање двапут, и да морамо тумачити сваки детаљ у контексту целине уметничког дела, чији је конститутивни и функционални елемент. Исто онолико колико он омогућава постојање и естетско функционисање датог дела толико и сâм добија лепи живот и егзистенцијални смисао једино из целине тог дела.

У том смислу песму, која постоји у више верзија, морамо ишчитавати почев од њене органски најцеловитије верзије сагледавајући управо у њеном контексту сваки довршени, започети, или тек овлаш скицирани детаљ из њој претходних или потоњих фаза органског нарастања песме. Баш у томе се и састоји наш метод читања палимпсеста: ми полазимо од песнички најцеловитије, те естетски најуочљивије верзије, да бисмо у њеном контексту тумачили све претходне и потоње уметничке интервенције, које су на својствен начин прекривене и покривене најцеловитијим текстом. У ствари су и све накнадне верзије испод једног таквог текста када су или као да су писане између његових редова. Уколико песничко дело није сачувано у свом нарастању кроз различите верзије, што је далеко чешћи случај, најпре се усредсређујемо на његову митопоијетичку праслику, да бисмо пратили њене развојне фазе у контексту довршене или донекле довршене песничке слике. Наш метод органског читања палимпсеста само је начелно сличан типолошком поступку библијске егзегезе, утолико што типове/ликове/представе и слике компоноване од њих посматра превасходно у унутрашњем синоптичком и

---

[15] Уп. R. Wellek, *Geschichte der Litteraturkritik*, Bd. 3, 96—99, 100—101.

[16] Уп. R. Wellek, *Geschichte der Literaturkritik*, Bd. 1, Berlin — New York 1978, 268.

синхронијском контексту као нанете једне преко других ради узајамне артикулације, али то чини пре свега у генези једне песничке форме, а тек накнадно у узајамном повезивању различитих поетских форми, као што је то случај у библијској херменеутици.

Естетика функције

Радни учинак метода читања палимпсеста се, свакако, мора разликовати од ефекта аналитички и механички сецирајућег читања, које распарчава и убија живу, органску целину уметничког дела, да би истражило до у појединости механику његових делова. Наиме, читање палимпсеста је, насупрот овоме, синтетичко и органско читање, које се користи духовночулно живим повезаностима поетско-уметничке организације, како би следећи те органске везе пропутовало кроз читав организам поетско-уметничке визије. Тим путевима зарањамо у поијетичке дубине живота песничко-уметничког дела, да бисмо увек наново израњали на површину облика његове животне целине, те се надахњивали духом целовите форме овог поетски особено оформљеног бића и изрођено благо схватали и тумачили у том духу. Управо у овом наизменичном урањању и израњању и састоји се наш поступак читања. При томе путокази могу бити разнолики. Битно је само да они указују на органско-функционалне везе које чине организам песничко-уметничког дела или пак на његове генетичко-функционалне везе са неким спољашњим родним и хранљивим тлом, из којег то дело црпе своју плодоносну, делотворну енергију. Наравно да ова спољашња основа не одређује особену обликотворну снагу самог дела — она јој само даје животну силу за њене личне потребе. У том смислу су за нас неки песников доживљај или неко за њега узорно дело духа важни једино уколико су естетски функционални за формалну целину његове поетске визије, односно естетски функционално уклопљени у њу, што значи да их ми као такве опажамо духовночулним погледом (αισθανομαι — αισθησις — αισθετικος). Тако је наше основно мерило естетска функција, то јест духовночулна обликотворност и повезаност у формалну целину песничке визије. Инспирација пак којој песник треба да служи може бити дата само за особено усредсређивање погледа надахнутих видовитих претходника, те тако његова поетска визија може бити само извесно сређивање и — у смислу новодобијеног поретка — одређено продубљивање њихових визија са једног особеног аспекта. Песников поглед је при том инспиративно оригиналан баш у тој мери у којој у своју жижу сабира оно што је код претходника расуто и посматрано са гледишта различитих од његовог. То особено усредсређивање песничког погледа израз је једног обликотворног духовног става и једног угла духовног гледања, што је песнички дар.

Miodrag Loma

PROLEGOMENA ZU EINER POETISCHEN GNOSEOLOGIE, ÄSTHETIK UND KRITIK

Zusammenfassung

Diese Arbeit hat Aufgabe, die einführenden Voraussetzungen für eine poetische Gnoseologie, Ästhetik und Kritik darzulegen. Die entscheidende Rolle spielt dabei eine metaphysische Auffassung von dichterischem Charisma als persönlicher schöpferischer Offenbarung, in dem das eigentümliche mithopoietische Sehen in ganzer ästhetischer Vorstellungskonkretion der Einbildungskraft gegenwärtig ist. Der spezifische Zeitsinn der schöpfenden Phantasie diktiert einen Synchronismus und gegenseitiges Durchdringen aller Entwicklungsphasen des dichterischen Sehens und Sprechens und demzufolge einen Multiperspektivismus im vollendeten dichterischen Werk. Die originale poetisch-ästhetische Funktion, der eigentümliche Offenbarungs- und Sehenswinkel der Dichtung, öffnet jedes in verschiedenen Entwicklungsphasen seines Offnens wiederholte Wort immer phasisch verschieden nach vielen Perspektiven der autorischen, primären und nichtautorischen, sekundären Kontexten. Dem poetischen Multiperspektivismus entsprechend bieten wir eine poetisch-kritische Lesemethode (Lesen von Palimpsesten), die imstande ist, den dichterischen Text in aller Entwiklungsphasen synoptisch zu lesen und in ihren verschiedenen Kontexten multiperspektiv zu deuten, als ob alle diese Texte übereinandergeschrieben und ihre dichterische Bilder übereinandergemalt wären.

UDC 82.01
886.1.09-32 Kočić
886.1.09-31 Crnjanski
886.1-95

ТЕОРИЈА КЊИЖЕВНИХ МОДЕЛА (ПОЕТИЧКО-МЕТОДОЛОШКЕ МОГУЋНОСТИ)

Младенко Сацак

САЖЕТАК: Теорија модела. Синхронија и дијахронија, статички и динамички пресјеци. Кочићева лирска проза. Романи М. Црњанског. Укрштање поетичких модела књижевних родова и врста, епоха, праваца и жанрова с наративним појединачним дјелима и опусима, односно с другим моделима свијета.

КЉУЧНЕ РИЈЕЧИ: теорија модела, поетички модели, наративни модели, моделативи, српска књижевност, Петар Кочић, Милош Црњански.

I. *Општи преглед и терминолошка одређења*

Сложена књижевноисторијска истраживања, као што су она која за своје предмете имају, на примјер, књижевне епохе, њихова прожимања и/или смјене, или појаве споредних, недоминантних, често веома разноврсних књижевних токова у одређеном времену, или поетичке различитости у опусима појединих писаца, и слично, претпостављају откривања одређених законитости, тј. захтијевају трагања за системима и успостављања књижевнотеоријских структура тих епоха, токова или поетика.

Свјесни те нужне узајамности књижевне историје и теорије књижевности, али и „комплексности историјског времена", тј. истовременог трајања промјењивих и разноликих (актуелних, прошлосних и будућносних) књижевних концепција у неком временском периоду/опусу/дјелу, представници новог историзма[1] заснивају свој приступ књижевности управо на томе да се синхронија и дијахронија доведу у узајамну везу те да се књижевни облици, дјела, правци или пак често „окамењене" структуре стилских формација (раздобља или епоха) посматрају као динамички и варијабилни семиотички системи. „Била би озбиљна грешка сматрати да су статика и синхронија синоними. Статички пресек је фикција. То је само помоћни научни поступак, а не посебан начин бивство-

[1] Светозар Петровић, *Нови и стари историзам у историји књижевности*, у књизи *Теорија историје књижевности*, Београд 1986.

вања”,[2] каже, позивајући се и на Романа Јакобсона, Јурij Лотман, заговорник тзв. метода динамичких модела.

У тим помјерањима од синхроније и статике ка дијахронији и динамици, као и у корелативном спајању књижевне теорије и историје, посебан значај може да има теорија књижевних модела.[3]

Шта су модели у науци о књижевности, како настају, које су њихове функције и које је њихово мјесто у општој теорији спознаје, сажето ће се изложити у овом раду.[4]

Научни модели у књижевности дефинишу се као слике, калупи или обрасци одређене аналошке групе чињеница — конкретних предмета проучавања (књижевних дјела, појединачних или у скуповима), и то ако се и када се у процесу апстраховања утврде сличности њихових суштинских састава или елемената — моделатива.

Фазе у процесу настајања — у моделогенези — научних модела јесу: проналажење и именовање циљева испитивања (нпр. модели књижевних епоха, модели приповиједања у одређеном времену или опусу, модели жанрова, и сл.); одређење гледишта (књижевнотеоријског приступа) са којег ће се извршити системско апстраховање заједничких састава аналошке групе чињеница; апстраховање генеративног језгра сличности, тј. инваријантних и интересних елемената (ако се наратолошким приступом, на примјер, описују одређени приповједни модели, онда у инваријантне елементе, између осталог, спадају и наративни поступци, особине наратора и фокализатора, тачке гледишта, читаоци, итд.); одабири и описи заједничких састава као и њихово преношење (пресликавање) са скупа оригинала на њихов јединствен модел биће могући једино ако су ти саставци хомологи, тј. када и ако се утврде истоветности њихових природа, положаја у систему и функција; иако свако од мноштва анализираних дјела може имати своје „специфично конкретно значење”, те иако „могу немати никакве међусобне везе”,[5] ипак се у њима могу тражити и откривати одређене заједничке појединости. Ако се оне утврде, онда постоји основа да се сличности између њих претворе у истоветности. У том процесу, процесу моделовања, истоветност ствара „један апстрактан тип чињеница” — модел.

Прије него што се укаже на значаје које модели могу да имају у науци о књижевности, и прије неколико примјера на којима ће се показа-

---

[2] Јурij М. Лотман, *Један динамички модел семиотичког система*, Трећи програм Радио Београда, лето 1979, 414.

[3] О књижевним моделима и теорији моделовања у српској науци о књижевности темељне радове дао је др Новица Петковић; у њима је он истицао значај, између осталих, и Михајла Петровића Аласа, математичара, који је остварио вриједне резултате бавећи се теоријом пресликавања скупова, проблемима феноменологије и математизацијом књижевних фигура. Велики допринос теорији књижевнонаучних и књижевноумјетничких модела, у ширим размјерама посматрано, дао је руски научник Јурij Михајлович Лотман, представник групе структуралиста и семиотичара из Тартуа.

[4] Шири приказ теорије модела у књижевности аутор овог рада дао је у књизи *Натуралистички наративни модели у српској прози (између реализма и модерне)*, Библиотека Serbica nova, Београд 2001.

[5] Михајло Петровић, *Метафоре и алегорије*, Београд 1967, 42.

ти њихово функционисање, потребно је истаћи још неколико чињеница. Прва од њих јесте: моделовање у књижевности само је дио општег моделовања у свијету, као што су и књижевни модели само један од скупова у хијерархијском низу модела свијета. У том низу, који обухвата све моделе, од примарног-природнојезичког па до глобалних модела свијета (религијских, митолошких, умјетничких, научних и др.),[6] од интереса за нас јесу књижевнонаучни и књижевноумјетнички модели. У ове прве спадају модели књижевних родова, врста, жанрова и облика (или форми), модели опште или националних књижевности, књижевних епоха, праваца и групација (фаза/типова, школа и књижевних утицаја), те модели књижевних опуса, низова (збирки или циклуса) и појединачних дјела одређених писаца. Сви ови модели налазе се у корелацији са конкретним, умјетничким моделима — књижевним дјелима, чије мноштво и чија разноликост, али и могућа типолошка систематизација, и омогућава њихово постојање. Једни без других немају ни мјесто у надређеним моделима, ни своје значење, ни смисао.

Дакле, књижевни модели, а у складу и са општом/епистемолошком теоријом модела, егзистирају двојако: као апстрактни, регулативни и генеративни модели, који припадају науци о књижевности (њихово терминолошко именовање јесте поетички модел), и као њихови конкретни корелативи, промјењиви генератриси, који су, у ствари, књижевноумјетничка остварења (њихово терминолошко именовање јесте наративни модел).[7]

Попут лингвистике (у којој су јасно диференцирани језик и говор, односно парадигматска и синтагматска раван), и теорија књижевних модела заснива се, с једне стране, на грађењу система, а с друге, на анализи конкретних, наративних дјела; обједињена, таква поетичка интересовања „представљају у исти мах и апстрактан и унутрашњи приступ књижевности":

„Предмет поетике", каже Цветан Тодоров, „није само књижевно дело: она испитује својства оне особене врсте дискурса коју представља

---

[6] Хијерархијски низ модела свијета заснива се на семиотичком одређењу „културе", која се налази, представљајући модел свих модела, на највишем, првом нивоу у том низу. Новица Петковић, наиме, у *Речнику књижевних термина* (Београд 1986) под одредницом *семиотика* каже: „Култура се одређује као скуп функционално зависних знаковних система, што значи и скуп функционално зависних језика на којима она говори. Према томе, полиглотизам је једна од њених основних одлика. Сви се језици, према функцији коју обављају у култури, деле на примарни или првостепени знаковни систем, а то је природни језик, и на накнадне или другостепене знаковне системе, а то су сви остали којима култура располаже: митологија, религија, све уметности, наука и сл. (...) Због тога се у данашњој семиотици култура може да одреди као неки глобални модел или слика света коју одређена људска заједница изграђује у своме вековном искуству."

[7] Иако између књижевноумјетничких и књижевнонаучних модела постоје извјесне разлике, видљиве у њиховим настајањима, у начинима пресликавања — апстраховања, у појединим њиховим особинама, те у функцијама које имају у друштву (в. М. Петровић, *Метафоре и алегорије*, Београд 1967. или Ј. М. Лотман, *Предавања из структуралне поетике*, Сарајево 1970), ипак и једни и други служе као аналогне замјене одређених објеката (предметне стварности, односно моделованих предмета), те тако, суштински истоветни, омогућавају и олакшавају саме процесе спознаје.

књижевни дискурс. Свако дело тада се посматра само као испољавање једне много општије структуре, чије је оно само једно могуће остварење... Циљ (поетичког) проучавања (је) да предложи теорију о структури и функционисању књижевног дела, теорију која би пружила такав преглед књижевних могућности у коме би се постојећа књижевна дела указала као посебне остварене могућности."[8]

Бивајући посредници умјесто самих чињеница, поетички модели примарно служе за стицање нових сазнања у проучавањима сложених научних проблема. Уз то, имајући изразиту регулативну моћ у току научних истраживања, па и у научним предвиђањима, они посједују и могућност за накнадне провјере и реконструкције проучаваних појава или процеса, као и оних појава или процеса који нису били предмети системских истраживања.

Примјена теорије модела у проучавању обимних, сложених или прелазних књижевних појава, какве су нпр. доминантне књижевноисторијске епохе, или споредни токови у одређеним књижевним раздобљима, или пак типологије појединих књижевних опуса, има своју вриједност и због омогућавања егзактних систематизација и семантизација великог броја чињеница — књижевних остварења, а потом и због, не мање значајне, отворене могућности провјеравања појединих хипотеза, открића и закључака.

Не треба, међутим, занемарити ни доприносе које теорија модела може да пружи у спознајама правила или процеса настајања, трајања и мијењања како стилско-изражајних средстава или приповједних поступака, тематско-мотивских комплекса или мотивацијских система тако и самих дјела, праваца или епоха.

Како се граде, шта садрже и које су могућности књижевних модела показаће се на два примјера; у првом ће се испитивати један од четири разликовна модела Кочићевих приповједака, а у другом ће се описати моделативне истоветности романа Црњанског.

Пошто се у овим примјерима ради о прозним остварењима, и моделативи који ће се издвојено посматрати теоријски произилазе из поетичког модела епског књижевног рода.[9] Њихова одређења заснивају се на семиолошком схватању по коме је књижевно дјело (правац или епоха) знак (или систем знакова) који се састоји од ознаке и означеног. То су,

---

[8] Цветан Тодоров, *Поетика*, Београд 1986, 11.

[9] Моделовање може бити потпуно или дјеломично, а то зависи од научниковог интереса, на основу којег приступа процесу моделовања. Ерих Ауербах је, на примјер, у свом познатом дјелу *Мимезис*, на основу мањег броја заједничких састављака, од којих је примаран био приказивање *стварности*, створио одређени — свевременски — модел (метод) реализма. Тај модел је шири од поетичког модела реализма с краја XIX вијека, тј. он може у својим материјалним корелативима — књижевноумјетничким текстовима — да се проналази и анализира у веома великом броју наративних модела који су настајали у скоро цијелом периоду историје књижевности.

Из овога је могуће успоставити сљедеће правило: уколико је у процесу моделовања успостављен већи број моделатива и уколико су они прецизније описани, утолико створени модел има мање конкретних корелатива, тј. утолико он има ужу примјењивост, и обратно.

у ствари, сфере израза и садржаја, или форме и супстанције, или, како наратолози кажу, сфере обраде приче и саме приче. Оне заједно чине текст дјела. Елементи текста, пак, нужно кореспондирају са многим елементима контекста и тек у њиховом јединству остварује се потпуна цјеловитост, значење и смисао књижевноумјетничког дјела.

На нивоу контекста могу се диференцирати сљедећи моделативи: узроци приповиједања, естетско-филозофске димензије у дјелу, интенције стваралаца, те циљеви писања/функције књижевних дјела. На нивоу текста разликују се моделативи на плану садржаја — предмети и теме, ликови и мотивације, и моделативи на плану израза — стил и приповиједни поступци. Као саставци који чине јединство текста и контекста издвајају се моделативи наратора и читалаца.

На крају, појављујући се као константни пратиоци сваког од тих разликовних моделатива, посебно мјесто и значај имају њихове специфичности. Оне, као изрази индивидуалних отклона од устаљених образаца, чинећи одступања од апстрактних, моделских норми, представљају поетичке варијације, неизоставно потребне да истински заживи било које конкретно дјело, правац или књижевност. Присутне на свим разинама, од плана израза или садржаја појединачног дјела до књижевне епохе, моделативне специфичности јесу управо оне појавности које и захтијевају и омогућавају да се књижевни модели, као и историје националних књижевности, „посматрају као динамички и варијабилни семиотички системи".

II. *Модел Кочићеве лирске прозе*

Објављујући своја прозна остварења 1901—1921. године, Кочић се, заједно са Ћипиком, Станковићем и другим „младим" и „модерним српским писцима",[10] временски али и поетички сврстава у књижевну епоху модерне. То раздобље карактеришу прожимања и смјењивања двију култура, патријархалне и грађанске; у том сукобу старог и новог, присутног у скоро свим сферама јавног и културног живота, по страни није могла остати ни књижевност. Реализам, као доминантна књижевна епоха у другој половини XIX вијека, на прелазу у XX вијек полако се, у многобројним трансформацијама, мијења у своју супротност. Као и његови савременици и књижевни истојезичници (а ту генерацију писаца Скерлић назива *лирским реалистима*, Душан Иванић *поетским реалистима*, Бранко Милановић *реалистима са цртама модерног импресионизма*[11] и сл.), и Кочић није могао избјећи општу појаву у тадашњој српској књижевности, појаву „стилских преплитања и поетичких амбивалентно-

---

[10] Јован Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Београд 1967, 433—434.

[11] Скерлић, *нав. д.*; Душан Иванић, *Ка поетици прозе у епоси српског реализма*, у зборнику *Поетика српске књижевности*, Београд 1988, 236; Бранко Милановић, *Кочићево мјесто у развојним токовима наше књижевности*, у *Зборник радова о Петру Кочићу*, Сарајево 1979, 147.

сти”.[12] И он је, наиме, као и поменути, али и многи други ранији писци, Матавуљ, Лазаревић, Вукићевић, да поменемо само неке, стварао дјела различитих поетичких оријентација.

У глобалним одређењима највећи дио Кочићеве прозе директно произилази из реализма. Један модел сачињавају његове приповијетке које су идеолошки активне и које би се могле уврстити у критички реализам; то су *Јаблан, Гроб слатке душе* и *Вуков гај*. Другу врсту чине приповијетке — *Мргуда* и *Мрачајски ироко* — које се поетички могу сврстати у својеврсну подврсту психолошког реализма или неонатурализма,[13] и то због физиолошко-биолошке мотивације ликова, те због снажне присутности теорије крви и наслијеђа. Трећи модел сачињавају сатиричне и пародијско-хумористичне приповијетке о Симеуну Ђаку које се приближавају, нарочито по ликовима приповједача, фолклорном типу реализма. Варијанта овог типа реализма, присутна у приповијеткама *Кроз мећаву* и *Змијање*, наслоњена је у Вучковићевим радовима као „хероизирање фолклорног наслијеђа”.[14]

Свим овим приповијеткама, међутим, потпуно се супротставља четврти модел Кочићевог стваралаштва, а који не само да не произилази из реализма него је и његово изразито негирање.

Приређивачи петих по реду сабраних дијела Петра Кочића (1986. године, а у издању *Гласа* из Бање Луке и *Свјетлости* из Сарајева) прозне текстове ове врсте (*Јелике и оморике, Молитва, Пјесма младости* и др.) сврстали су у средишњи циклус друге књиге, под насловом *Кроз маглу ка свјетлости*. Приступајући тим текстовима по истом принципу, на основу релевантних „унутрашњих веза”, напоминњемо да се питање терминолошких именовања ове прозе,[15] а које се такође намеће у савременим теоријским истраживањима, сада, због обима и природе овог рада, неће разматрати.

Четврти модел Кочићевих приповједака чине његове лирске прозе. На једној страни то су дефабуларизоване слике које разоткривају наратореву поетску/лирску осјећајност (*Јелике и оморике, У магли, Пјесма младости*), односно, у варијацији, које разоткривају наратореву васељенску бол због несрећних људи, због пропалог морала и отечества, те због непостојања слободе (*Тежак, Молитва, Кметови, Слободи, Јаје*). На другој страни, овима блиске по приповједним поступцима, по патетичном стилу па и по мотивацији, налазе се прозе *Кроз маглу* и *Кроз свјетлост*. Разликују се, пак, од претходних по дјеломично остваренојој фабули, те по удјелу еротског и психолошког у својим структурама. Засебну подгрупу ових лирских проза чине аутобиографске цртице *Тавновање* и *Жалобитна пјесма* у којима се наратор открива („издаје”) као стварни писац, Пе-

---

[12] Марко Недић, *Стилска прелитања у српској прози друге половине XIX и прве половине XX века*, у зборнику *Поетика српске књижевности (Типови приповедања у роману и приповеци)*, II, Београд 1989, 41—42.

[13] Радован Вучковић, *Модерна српска проза*, Просвета, Београд 1990.

[14] *Исто*, 341.

[15] А она се терминолошки крећу од лирских/поетских приповједака или пјесама у прози до лирско-прозних минијатура, цртица и/или новелета.

тар Кочић, и у којима се показује као истанчани импресиониста, те као познавалац човјекове и народне душе. Оба ова записа актуелизују и настанак пјесме, епске или лирске, као такве.

Сви ови наративни модели у највећем броју моделатива истоветни су или су врло блиски.

Узроци њиховог настанка свакако нису нити реалистичко захватање цјелине, нити страст за потпуном истином о стварности; оне изражавају људске немире и стријепње у овлашно назначеном свијету хаоса, а у којем су вриједности изокренуте.

Временске и моралне супротности (некад и сад, добро и лоше), присутне у већини ових наратива, али и за Кочића необично одсуство борбености (осим у *Слободи*), обиљежиће их песимизмом, па и резигнацијом, која на тренутке прераста у религијске плачеве (*Тежак, Молитва*).

Дефабуларизација, односно „уништење" ликова и догађаја, усклађује се са нејасним и непознатим темама, у свијету који није реалан, већ је симболичан, комплексан. Остаје нам загонетна болест („кад чељад повиче") у прози *Кроз маглу*, као што нам је нејасна и љубав у прози *Кроз свјетлост*.

Али и сам наратор је несигуран, немиран, па иако је често свезнајући (поготово у временско-историјском аспекту), ипак нам нити једна та проза није потпуно објашњена. Наратор није реалистички стваралац нити натуралистички научник, већ човјек умјетник, који се кроз необична и релативна времена идентификује са ликовима које ствара. Такво поистовјећење он захтијева и од читалаца, називајући их некад друговима, некад браћом, својим народом, да би се у прози *Кметови* толико сродио са својим сапатницима (читаоцима) да се у своје и њихово име обраћа свијету у првом лицу множине, у „ми-форми". У ствари, тим загонетностима (које се уз емоционални артизам чине основним фунцијама ових текстова) наратор активира читаоце; он као да не жели да они мирно и удобно уживају у комуникацији с њим, као што је то било у антропо-географским причањима цвијићевске инспирације (нпр. у *Змијању*) или у критичко-хумористичким прозама о Симеуну Ђаку.

Нараторева несигурност у одређењу самога себе (између сна и јаве) у *Пјесми младости*, симболични мрачни људи, те алегоријска представа младости у лику жене, исказаће ауторову намјеру да зачуди, а не да анализира, и исказаће, а то ће се показати у већини ових наративних модела, његову склоност ка детаљу, нијанси и импресији.

Па и пејзажи, тако чести код Кочића, овдје су нестварни и кроз детаље прерастају у персонификоване појаве — у дивове или „овце кад полегну на пландишту" (у прозама *Кроз маглу* и *Кроз свјетлост*). А скоро редовито, као код многих Кочићевих савременика (видјети нпр. збирке приповједака Милана Будисављевића *Биједни људи*, из 1899. и 1902. године, или збирку *Испод наших брда* Петра Петровића Пеције, објављену 1909), ти пејзажни описи дају се поступком коресподенције чула. Једна од функција повезивања различитих чула (вида, слуха, мириса, додира) у описима призора или ликова јесте поимање свијета као јединства, и у

супротности је према објективном, стварном свијету, који је хаотичан и раскомадан. Тако ће у прози *У магли* овај поступак измирити супротности он—она, живот—безнађе, магла—свјетлост, срећа—биједа:

„Много срећни и много, премного биједни, стајали смо нијеми, непомични, стезали се и грлили, а око нас је треперила магла и шумио студен вјетар, носећи собом неоклен из даљине освежаван мирис свелог цвијећа, јабука и крушака."[16]

Кочићева модернизација прозе биће употпуњена и ритмичном употребом лирских рефрена, као што су: „Срца пиште, нико их не чује; сузе теку, нико их не види" (у *Јеликама и оморикама*), или: „Робовао сам савјесно и беспријекорно" (у *Тавновању*), те честом импресионистичко-симболистичком техником. Ни епитети, наиме, ни боје, не постоје у својим основним облицима — све су то нијансе, сецесионистичке нијансе (типа „бледуњастосвијетли ваздух", „загаситоплавичасти облаци", итд.) и све може постати симбол — предмети (кочије, коњи, дрвеће), боје, називи мјеста (Понор, Кланац), вино, свијећа, ружа, итд.

Необичне и промјењиве тачке гледишта (нпр. у *Јеликама и оморикама* почетна тачка гледишта је на небу, а потом слиједи „силазак" наратора фокализатора на земљу, па улазак у његову нутрину), асоцијативности, психолошки и еротски мотиви иза којих се назире страст за сликањем људске подсвијести (у прози *Кроз маглу* неименовани лик вољену особу у тренуцима љубавног нагона „загризе снажно зубима, као бијесно пашче, у обло тијело, па од силне, опојне раздрагапости зајеца...")[17] указују на то да је Кочић једним дијелом свог стваралаштва — својом лирском прозом — у највећем броју моделатива одговарао на захтјеве поетичког модела модерне.

III. *Моделовања романа Црњанског*

Још једну методолошку особину модела, модела као хеуристичких средстава, треба поменути, а то је двосмјерна могућност њихове изградње и примјене. Наиме, у анализи одређене аналошке групе чињеница — књижевнонаучних дјела, а зависно од циљева истраживања, могу се тражити и успостављати модели суштинских истоветности између тих чињеница, као што се могу моделовати и њихове различитости. У примјерима који слиједе, у романима Црњанског, назначиће се, између осталог, и та два начина.

Сви главни ликови у романима Црњанског, у *Дневнику о Чарнојевићу* (1921), *Сеобама* (1929), *Другој књизи Сеоба* (1962) и у *Роману о Лондону* (1971),[18] теже нечему неиндивидуализованом, непредметном, неја-

---

[16] *Сабрана дјела Петра Кочића*, књига II, наведено издање, 141—142.

[17] *Исто*, 139.

[18] У табелама које слиједе, под редним бројевима од 1 до 4, подразумијеваће се ови романи, и то управо наведеним редослиједом.

Треба напоменути да се и многа друга дјела Црњанског (недовршени роман *Сузни крокодил*, драме, значајан дио пјесама и поема...) могу уврстити у овај процес стварања заједничког кода — модела; због природе и намјене овог рада, међутим, то неће бити случај.

сном, што у друштву или средини у којој су се обрели (и то најчешће не својом вољом) има за посљедицу да и они буду нејасни, нелогични и у најмању руку „чудаци". То *нешто* чему они стреме, те идеје другачијег, бољег, моралнијег живота, углавном су представљене као визије мјестâ, земаља или пејзажâ који су од њих веома удаљени, често и недостижни. Тај просторни отклон од њихове стварности надопуњује се и временским димензијама: небеса, звијезде, Росија или Набережњаја налазе се у будућности или у прошлости. Варијантно, у *Дневнику о Чарнојевићу* ти простори/природа/пејзажи улазе у четврту димензију свевремености, односно у *Другој књизи Сеоба*, када се Русија досегне, опет слиједи разочарење у садашњост и стварност, и опет се тежи нечем далеком, некој слободној Србији у прошлости или у будућности.

Споредни ликови у овим романима, пак, по својим егзистенцијалним тежњама, изразито су у супротности са главним ликовима. Њихове су жеље, интересовања или намјере редовито обиљежене материјализмом, тјелесном чулношћу или интересним моралом:

	Главни ликови споредни ликови	*Тежње*, жеље, намјере, страсти...
1	*Петар Рајић*, односно потомак Чарнојевића	*природа* (небеса, јесен, удаљена острва, Суматра, дрвеће...)
	женски ликови у дјелу (мајка, Марија...)	брак, син, блуд...
2	*Вук Исаковић* Дафина, Аранђел Исаковић	*звијезда*, као Русија или као симбол тјелесност, чулност, новац
3	*Павле Исаковић* и његови братенци Божичи, официри и службеници Аустроугарске монархије, жене	*Росија* Беч и Пешта, сјај и богатство велеграда, новац, тјелесна љубав
4	*Рјепнин* Нађа, остали женски ликови	прошлост, *Набережњаја*, смрт будућност, Америка, дијете (живот)

Главни ликови углавном не успостављају комуникацију са споредним ликовима из своје околине; иако имају шта да кажу о свијету у којем су — о људским заблудама у овом животу, о човјеку, о новим свјетовима и о „везама, дотад непосматраним" — они немушто трају, пролазе или одлазе из своје реалности. Међутим, иако не са људима, ипак и они комуницирају, и то са удаљеним предјелима, са сненим симболима и колоритима, са прошлошћу или будућношћу, са природом и пејзажима, и сл.

Надаље, на свом путу ка новом животу, а сви се они, у стварности или у намјерама, крећу, сви су у „сеобама", главни ликови наилазе на препреке. Оно *нешто* чему они теже и са чиме и комуницирају јесу њихови, могли бисмо их назвати, помагачи, док су им противници слиједећи:

	Главни ликови	Њихови противници, препреке
1	Петар Рајић Чарнојевић	конвенције; традиције; садашњост и реалност рата
2	Вук Исакович	властита тјелесност; патња због бесмислених ратних похода његовог „национа"; жена и дјеца
3	Павле Исакович	култура кроз коју путује; тзв. пријатељи, „мајке српског национа"; жене које га опсједају...
4	Рјепнин	Лондон као непомирљиви простор живљења, и године као исто такво вријеме; сународници, па и Нађа

Ванъски описи тих ликова, означени супротностима — виткост тијела, али и погрбљеност, љепота, али и чудан сјај у очима, озбиљност, али и презрив осмјех на лицу — одговарају њиховим унутрашњим описима: из свијета стварности, који им се нуди као успјех, каријера или благостање, они одлазе, носећи са собом скоро мономанску жељу за промјенама простора и/или времена. Те промјене неријетко у себи садрже и опште вредносно-моралне категорије, и могућа рјешења национално-религијских питања српског „национа", и историјско-политичке визије о њему, и слично.

У даљњем процесу апстраховања овим начином, у потрази за истоветностима, сљедећа хипотеза може да гласи: све наведене бинарне опозиције (главни и споредни ликови, њихови ванъски и унутрашњи описи, идеализам и материјализам, њихови помагачи и противници, остварене и неостварене комуникације, итд.) дијелови су једне општије опозиције, која, дакле, постоји на вишем нивоу, а чији су полови *ūрирода* и *цивилизација*. И колико год је елемент цивилизације у својој појавности промјењив и разнолик у романима Црњанског (па и у цијелом његовом опусу) толико се елемент природе доминантно и на исте начине, са истоветним функцијама, представља пејзажима.

Има много примјера да пејзажи, као релевантни дијелови великог броја моделатива (на скоро свим нивоима и плановима), чине и садржајну, и формотворну, и концепцијску константу у дјелима Милоша Црњанског. Манифестна поетика раног Црњанског, суматраизам, присутна и у каснијим дјелима, у ствари је само једна од варијанти општијих намјера писаца модерне — да се у књижевном преврату превреднују старе естетске и идејне вриједности и да се створе нове. Та поетика нема своју основу само у тематском истицању јарко обојених небеса и облака, светлог лишћа и далеких планина, а то су нове вриједности, већ и у намјери да та природа утиче и на сам израз: „Опет једном пуштамо да на нашу форму утичу форме космичких облика: облака, цветова, река, потока", каже се у *Објашњењу Сумашре*. Пејзажи су ти који функционално судјелују и у изградњи романескне композиције (нпр. у *Дневнику о Чарнојевићу* једино конструктивно начело које повезује антиструктуру овог антидневника, тј. контрасте, алогизме, разна времена и просторе итд. јесу пејзажи), у описима, мотивацијама и карактеризацијама ликова (довољно је само пратити развоје и промјене ликова у *Сеобама*), као и у симболизацији и лиризацији прозе или, пак, у стварању микроструктура стила. „Као брод, који таласи бацају по мору, на пучини, наш национ лута",

говори на једном мјесту наратор Црњанског, не могући а да сликама природе не моделује стварност, баш као што то чине и његови јунаци, у овом случају Павле Исаковић, из чије тачке гледишта најчешће и сâм говори.

У једној свестранијој анализи тумачење пејзажа у романима Милоша Црњанског нужно би захтијевало укључење и других модела свијета, нпр. метафизичко-филозофских. Навешћемо један примјер: Бранко У. Павловић у студији *Филозофија ūрироде* издваја три модела односа човјека и природе. Први је античко-грчки, и обиљежен је њиховим изразитим јединством; други је средњовјековно-хришћански, а од првог се разликује по схватању постања — оно није као код Хесиода или Парменида, из Хаоса или Ероса, већ од Бога, и то из ничега, те по „кретању природе": „Грчки физичари мисле идеју о настанку заједно са њеном супротношћу — идејом о пропадању, што надаље води поимању природног збивања као вечно кружног кретања", док се у средњовјековној метафизици од постанка свијета до апокалипсе види „један једини и неповратни ток".[19] Трећи модел јесте модерни или нововјеки, а по њему се природа схвата као нешто спољашње од човјека, односно као објект његове дјелатности, пространство које треба потчинити његовим законима. Увођењем ових или сличних модела, јер је више него извјесно да се пејзажи (и у књижевности као и у сликарству) не могу одвојено посматрати од схватања природе као такве, расправе, на пример, о ликовима у романима Црњанског (о разликама између главних и споредних ликова, о њиховим мотивацијама или поступцима), или о суматраизму/етеризму итд. свакако би добиле и на интензитету и на вриједности.

Међутим, као што смо већ рекли, постоји и други смјер књижевнонаучног моделовања, онај чији је циљ успостављање различитости у одређеној аналошкој групи чињеница. У случају Милоша Црњанског, послије, дакле, дефинисања истоветности, тежило би се, тако, откривању специфичности појединачних романа. Оне би, с једне стране, биле одраз различитих поетика праваца или епоха у оквирима којих настају његова поједина дјела (зависно од терминолошких именовања, може се говорити о поетичким моделима експресионизма, неореализма, егзистенцијализма и/или слично) и, с друге стране, поетичких модела књижевних жанрова (нпр. модела лирског романа, па и гротеске,[20] у *Дневнику о Чарнојевићу*, модела поетско-психолошког романа у *Сеобама*, модела романа ријеке и/или историјског романа у *Другој књизи Сеоба*, итд.).

Процеси са/противпостављања те мреже теоријских модела са наративним моделима Црњанског, тј. конкретним књижевним остварењима, као што се тек дјелимично назначило у примјеру Кочићевих лирских

---

19 Бранко У. Павловић, *Филозофија ūрироде*, Загреб 1978, 24.

20 Стварање гротеске било је сасвим у складу са антитрадиционализмом модерне, јер је „примарна функција гротеске у авангарди негирање разумности свијета и његово превредновање", каже Вишња Ристер у тексту *Гроūеска/роман*, у књизи *Појмовник руске авангарде* (уредили А. Флакер и Д. Угрешић, Загреб 1984, 33). О гротесци као жанру у загребачкој *Умјеūности ријечи* 1981. и 1982. године објављен је низ текстова, чији су аутори били М. Ђорђевић, Д. Новаковић, А. Валтер (A. Walter) и други.

проза, засигурно би представљали потврду начелне опредијељености за истовремени „*аистрактни* и *унутрашњи* приступ књижевности", за довођење у узајамну везу синхроније и дијахроније те за динамизам семиотичких модела.

Mladenko Sadžak

LITERARY MODELS THEORY

(Poetical-methodological possibilities)

S u m m a r y

The model theory as a methodological strict system of analysis in literature as well as in epistemology, unites in itself the existence of both poetic/theoretical/scientific models (which are abstract, non-material and unchangeable) and narrative models (which are concrete, material and changeable). Therefore, it links literary theory and history, synchrony and diachrony, static intersections and dynamic processes, that is, in linguistic terms, language and speech. With the examples from Kočić's lyrical prose and Crnjanski's novels, the paper shows how and in which ways poetic models of literary genres, kinds, epochs, trends or subgenres could be linked with the narrative, specific works and/or opera, that is with other models of the world, too.

UDC 886.1.09 Petrović
886.1-95

ТЕОРИЈСКО-МЕТОДОЛОШКЕ ПРЕТПОСТАВКЕ ИСТРАЖИВАЊА ЕВРОПСКОГ КОНТЕКСТА СТВАРАЛАШТВА РАСТКА ПЕТРОВИЋА

Бојан Јовић

САЖЕТАК: Сврха овога рада јесте да се на конкретном примеру разматрања методолошких претпоставки за истраживање поетичких начела једнога аутора — Растка Петровића — и њиховог односа према сличним, односно сродним појавама у европској авангарди покаже сва сложеност и обиље теоријско-методолошких проблема пред којима ће се наћи истраживач домаће и европске авангардне књижевности. При томе се, међутим, свесно одустало од увођења аспекта који је несумњиво битан за наведени проблем, но чије би увођење довело до додатног усложњавања методолошких захтева и у много чему преусмерило истраживачку пажњу. Реч је о стављању у заграде природног окружења српске, односно југословенске уметничке авангарде као „међуконтекста" за Петровићев однос према одговарајућим европским авангардним покретима. О овом проблему биће опширније расправљано на другом месту.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Растко Петровић, Француска, европски контекст, поетика, авангарда, футуризам, експресионизам, имажизам, кубизам, надреализам, конструктивизам, методологија, компаративна истраживања.

Обимом и разноврсношћу књижевног рада, такође и изванредном обавештеношћу о европским духовним и уметничким догађајима (претежно преко Француске, но без ограничења на француску уметничку сцену), односно истанчаном осетљивошћу за актуелни духовни тренутак, Растко Петровић је постигао да његово стваралаштво буде органски укључено не само у развој српске и југословенских књижевности после Првог светског рата већ, равноправно, и у истовремена европска литерарна збивања.[1]

---

[1] Према сведочењу Црњанског, од наших књижевника у послератном Паризу, ношених одушевљењем да уђу у књижевност Француске, „која се онда сматрала као наша друга отаџбина, због заједничких успомена из рата", највише је успеха имао управо Растко Петровић (Милош Црњански, *Коментар уз* Посланицу, у *Поезија*, сабрана дела Милоша Црњанског. Књига четврта, Београд 1966, 222—223).

Раздобље од 1916. до 1922. године — доба од осамнаесте до двадесет и четврте године, веома важно за формирање духовнога профила једнога писца, Петровић је провео у Француској, прву годину у Ници а остале у Паризу, у самом средишту културних збивања која су у великој мери утицала на уметнички живот широм света. Будући да је имао прилику да се из прве руке упозна са деловањем најзначајнијих стваралаца епохе, добио је непосредни увид у основне тенденције развитка уметности и других духовних делатности у јединственом европском културном простору, те у своје текстове пренео неке од идеја са којима је долазио у додир и применио их како на критичко-есејистичком тако и на чисто књижевном плану. Оновремена актуелност Петровићевог дела, његова усађеност у најважнија књижевноуметничка кретања епохе није остала незапажена у нашој критици и науци о књижевности. При подробнијем разматрању Петровићевих поетичких одлика и њиховог европског контекста, међутим, по многим питањима није дошло до сагласности. Већ и сама чињеница да се Петровићево књижевно дело доводило у везу са практично свим правцима западноевропске авангарде, од кубизма и експресионизма преко дадаизма до надреализма, говори колико о сложености тог дела толико и о различитим — парцијалним — истраживачким приступима који условљавају често неспојиве резултате.[2] Неће, стога, бити погрешно закључити да су многа питања везана за проучавање Петровићевог стваралаштва увек отворена, што се пре свега односи на по-

етички и компаративни вид изучавања, поготово ако се на уму има чињеница да се на пољу историје и теорије књижевности јављају нова са-

---

[2] Марко Ристић истиче Петровићеву блискост са Жакобом, Салмоном, француским дадаистима (Елијар, Супо, Цара), писцима и сликарима око часописа *Action* (Marko Ristić, *Tri mrtva pesnika*, Rad JAZU, Zagreb 1955). Идући Ристићевим трагом, Јасмина Мусабеговић заступа став да су, премда Р. Петровић не припада нити једној књижевној школи, на образовање његових литерарних обзора одлучујући утицај имали париски авангардни часописи *Sic, Action* и, посебно, часопис Пјера Ревердија *Nord-Sud*. Аутори окупљени око ових публикација (Реверди, Дерме, Супо, Жакоб, Салмон, Сандрар, Арагон и, пре свих, Аполинер) такође су утицали и на Петровићеве ликовне погледе (Jasmina Musabegović, *Rastko Petrović i njegovo djelo*, Slovo Ljubve, Beograd 1976). Радован Вучковић сматра да је Петровића „тешко уврстити у било који авангардни смер". По годинама, неким квалитетима лирске слике, те по сарадњи са београдским преднадреалистичким часописима Петровић је (до 1924. године) сродан надреалистима. У есејистици је био близак кубистичко-експресионистичком конструктивизму осталих теоретичара прве српске авангардне генерације иза 1922 (Винавер, Младеновић). *Бурлеска...* и *Откровење* су, међутим, по Вучковићевом мишљењу, израсли на темељу другачије поетике и филозофије која је у суштини дадаистичка (Radovan Vučković, *Poetika hrvatskog i srpskog ekspresionizma*, Svjetlost, Sarajevo 1979). Петровићев поступак у песмама *Откровења* најближи је дадаистичко-експресионистичком колажу. Зоран Чановић (*Уметност Растка Петровића*, Јединство, Приштина 1985) ставља стваралаштво Р. Петровића у контекст експресионизма у југословенској књижевности (Крлежа, Црњански, Цесарец, Полић Камов, Шимић, Донадини, Селишкар, Драинац, Винавер...) и разматра његове карактеристике у светлу општих одлика немачке експресионистичке књижевности (космизам, космички и језички динамизам, наглашавање телесности, чулности и еротизма, тежња ка праизворности, побуна против машинизације, дехуманизације и отуђења савремене цивилизације, осуда бесмислености и страхота рата). Радомир Батуран пак сматра да су подстицајни правци за поетику Растка Петровића били кубизам и надреализам, док динамика немачког експресионизма није наишла на одговарајући одјек (Радомир Батуран, *Откровење Растка Петровића*, Научна књига, Београд 1993).

знања која унапређују познавање књижевних појава везаних за нашу међуратну књижевност, односно за авангарду уопште.[3]

У складу с тим, нужно се намеће потреба за истраживањима у којима би се издвојиле главне особености Петровићеве књижевне поетике као целине и где би се, у поређењу са одговарајућим појавама у европској авангардној књижевности, испитало колико су оне биле истоветне, сличне — или можда ипак самосвојне. У истраживању овакве врсте такође би било важно утврдити да ли је током времена дошло до развитка и промена у Петровићевим погледима, и, ако јесте, да ли се то, и како, одразило на његово књижевно стварање.

Два кључна појма у истраживању авангардног контекста Петровићеве поетике — „поетика" и „авангарда" — у науци о књижевности немају репутацију једнозначних и непроблематичних термина, те им се, како би се избегли евентуални каснији неспоразуми и недоумице, свакако мора посветити извесна аналитичка пажња. Такође, нужно би било одредити се према питањима везаним за корпус Петровићевог књижевног дела који ће бити обухваћен разматрањима, за организацију истраживања, те за начин излагања резултата.

Одређење појмова поетика *и* авангарда

Ако се по страни оставе терминолошка, односно епистемолошка разматрања, и пређе се са проблема описивања употребе неког појма (то јест, дефинисања предмета једне научне дисциплине)[4] на конкретно изучавање поетике некога аутора, постаће јасно да није лако занемарити нити један од могућих аспеката, па тако ни теоријске исказе који нису строго поетичке природе. Примера ради, када Петар Милосављевић размишља о питањима везаним за истраживање поетике Момчила Настасијевића,[5] он сматра да је избор између поетике формулисаних ставова и

---

[3] Види зборнике београдског Института за књижевност и уметност посвећене поетици и књижевном делу (прози, односно поезији) С. Винавера, М. Настасијевића, М. Црњанског и Р. Петровића, објављене у последњој деценији (*Књижевно дело Станислава Винавера*, ур. Гојко Тешић, Београд — Пожаревац 1990; *Поетика Момчила Настасијевића*, ур. Новица Петковић, Београд — Горњи Милановац 1994; *Седам лирских кругова Момчила Настасијевића*, ур. Новица Петковић, Београд — Горњи Милановац 1994; *Милош Црњански*, зборник радова, ур. Милосав Шутић, Београд 1996; *Песник Растко Петровић*, зборник радова, ур. Новица Петковић, Београд 1999), потом *Српска авангарда у периодици* (ур. Видосава Голубовић, Станиша Тутњевић, Београд 1996), односно библиотеку „Појмовник" (издање „Народне књиге") Гојка Тешића, у којој су се, између осталих, појавиле студије Биргера, Мариноа, Саболчија итд., посвећене проблематици авангарде.

[4] У разматрањима различитих теоретичара заједничко је различито комбиновање или наглашавање чланова три појмовна пара неопходна за теоријско одређивање онога што зовемо (књижевном) поетиком: имплицитно/експлицитно; појединачно/колективно; дескриптивно/нормативно. У вези с тим видети, на пример, одређења Дикроа и Тодорова (*Поетика*, у Освалд Дикро—Цветан Тодоров, *Енциклопедијски речник наука о језику*, књига 1, XX век, књига 65/1, Просвета, Београд 1987, 139), односно Новице Петковића (*Проучавање иманентне поетике: предмет и сврха*, у *Поетика српске књижевности*, зборник радова, ур. Новица Петковић, Институт за књижевност и уметност, Београд 1988).

[5] Петар Милосављевић, *Поетика Момчила Настасијевића*, Матица српска, Нови Сад 1978.

погледа („експлицитне поетике”) и поетике самих уметничких литерарних дела („иманентне поетике”, како је он назива, што би одговарало Петковићевој „имплицитној поетици”), односно поетике неког посебног жанра, арбитраран, самим тим и лажан.[6] Да би схватио неко појединачно дело или идеју једног аутора, истраживач мора практично да има у виду целокупно његово дело, тј. да уочи везе, подударности и сличности између текстова различите жанровске природе, па и оних уметничких и есејистичких. Истраживач, такође, код аутора не може ни да игнорише његове „идеје онтолошког, епистемолошког, естетичког карактера иако га интересује његова поетика, јер ће открити да између тих идеја и оних књижевно-теоријских постоје везе које се не могу игнорисати”.[7]

Наведена размишљања управо нас уводе у срж нашег истраживања. У датоме наслову рада, наиме, синтагма „поетичка начела Растка Петровића” односи се на експлицитне теоријско-поетичке ставове изражене у пишчевим програмским текстовима, али исто тако и у есејима, књижевним и ликовним критикама, па и у уметничким текстовима, затим и на најизразитије карактеристике Петровићевог књижевног поступка. Дакле — најпре на експлицитну, потом и на имплицитну поетику.

На овом се месту, међутим, одмах може приметити да, прво, поетичко-критички књижевни ставови изражени у уметничким текстовима немају исту функцију као у програмско-критичким текстовима, и да је врло вероватно погрешно третирати их на исти начин; друго, да теоријска начела у текстовима из области књижевне и ликовне критике не морају нужно да имају везе с ауторовим строго поетичким схватањима, односно стваралачким начелима; треће, да се поставља проблем односа експлицитне и имплицитне поетике, пошто се оно што аутор разрађује у програмско-манифестно-есејистичким текстовима може у знатном степену разликовати од онога што спроводи у својим делима.

Одговори на ове примедбе уједно значе и даље одређење наше теме — увођење проблема авангарде као књижевноисторијске појаве. Ма колико, наиме, прва два приговора била начелно оправдана, изгледа да нам природа стваралачког поступка својственог авангарди омогућава да, уз потребну дозу опрезности, повезивање поетичких исказа из разнородних текстова заснујемо методолошки легитимније него што би то био случај да је реч о некој другој књижевној појави или периоду.

Овде се првенствено мисли на чињеницу да се у авангардној књижевности по правилу занемарују разлике између књижевних родова и врста, књижевности и других уметности, односно уметности и неуметности;[8] тако су, с једне стране, манифести и програми авангардних пи-

---

[6] Поетичка истраживања, према Милосављевићу, односе се на дело схваћено као „конкретни тоталитет” (што значи дијалектичко јединство димензије текста, писца и читаоца), односно на „укупну стваралачку праксу која доводи до егзистенције дела као конкретног тоталитета”. Предмет поетике тако би био одређивање бйти те стваралачке праксе, онога што дело чини уметничким, писца стваралоцем, а читаоца креативним примаоцем (*нав. д.*, 24).

[7] *Исто*, 12.

[8] Ове особине спадају у тзв. негативне, односно „нијечне” карактеристике авангарде, о којима на југословенским просторима у разним приликама највише говори Александар

саца „настали као мешане творевине, са двостраним преласцима из имплицитне у експлицитну своју — и само своју — поетику”,[9] а с друге, укидање естетских забрана везаних за чисто уметничка остварења сама је та остварења у једном од аспеката усмерило и ка програмско-манифестној функцији. Тако:

> Исказе авангардиста, укључујући и оне у манифестима и програмима, не можемо, према томе, читати на референцијалној разини, нити их наводити као поуздана књижевноповијесна свједочанства, него их треба интерпретирати унутар цјеловитога текста посебне намене и функције, па и с обзиром на контекст, књижевни и општекултурни, у којему су настали као корелат других текстова, често с наглашеном метатекстуалном функцијом.[10]

Одређивање таквог контекста у овом ће нам раду управо и бити намера.

Уколико је пак реч о трећој примедби, не постоји аутор — па чак ни најстроже класицистички — чија би књижевна остварења била дословно и доследно реализовање његових сопствених или колективних књижевних правила. Поетички искази и норме су једно; конкретна књижевна дела их самим својим настајањем модификују, а објављивањем почињу независан живот и ступају у најразличитије односе са другим делима — како са савременим и будућим тако и са оним из прошлих епоха — и контекстима, и тиме добијају сасвим нову, често потпуно непланирану и неочекивану димензију смисла. Однос експлицитне и имплицитне поетике, тако, ствар је пажљиве интерпретације и тананих анализа, при чему разликовање теорије и праксе само усложњава а никако не онемогућава истраживачки задатак.[11]

С друге стране, када год се у радовима посвећеним историји или теорији књижевности разматра проблем авангарде, готово се увек долази

Флакер (у даљем тексту ће о њима још бити речи). Оне пружају одговор на питање — ако је поље нашег истраживања проширено и на друге уметности поред књижевности, такође и на опште естетичке ставове — зашто кажемо „поетика” и „поетичка начела” а не „естетика” односно „естетичка начела Р. Петровића”. Прво, зато што је теоријско и практично бављење другим уметностима једна од битних одлика књижевне авангарде; друго, зато што нас Петровићево занимање за друге уметности овде не интересује само по себи, већ превасходно са гледишта како је оно одређено углом посматрања (авангардног) писца, како утиче на његове погледе на књижевност, односно како је функционално повезано са његовим књижевним стварањем.

[9] Н. Петковић, *Проучавање имманентне поетике: предмет и сврха*, Поетика српске књижевности, 9.

[10] Aleksandar Flaker, *Poetika osporavanja*, Školska knjiga, Zagreb 1984, 21. Повезивање различитих особина, тј. структура текста са разноврсним контекстима (прагматски, психолошки, социјално-културни; такође и историјски и социјално-економски) неке теорије књижевности постулирају као темељно методолошко начело, дакле без обзира на припадност текста одређеном раздобљу, правцу или поетици. В. *Le texte: structures et functions. Introduction élémentaire à la science du texte*, par Teun A. van Dijk. у *Théorie de la littérature*, Ouvrage collectif présenté par A. Kibédi Varga/Picard, Paris 1981, 66.

[11] Као што поводом поетике Момчила Настасијевића истиче и Петар Милосављевић (*Поетика Момчила Настасијевића*, 12), питање метода истраживања, односно организовања материјала, намеће се као примарно, поготову што је поетику (њену експлицитну, то јест имплицитну страну) нужно приказати и у временској димензији — дакле у развоју и промени. О овим проблемима биће више речи у одељку посвећеном организацији истраживања и излагања резултата.

до закључка да, упркос безбројним истраживањима и одређењима овога појма и појаве, не постоји једна прецизна, општеприхваћена дефиниција.[12] Покушаји карактерисања авангарде обично се крећу у оквиру појмова књижевних покрета, струја, тенденција, стила, са различитим наглашавањем — у зависности од интересовања, односно духовног усмерења истраживача — поетичко-естетичког, социолошког, или пак идеолошког аспекта. Како постоји и конкурентски термин *модернизам* (*модерна*, *modernité*), који се, од прилике до прилике, никако, делимично или потпуно подудара са термином *авангарда*,[13] проблем се даље компликује. Потом се о авангарди понекад говори и као о надисторијском, ванвременом феномену, који је у европској уметности у периоду 1910—1930. имао само једну од својих манифестација. Такође се помињу и *прото-* и *нео-* авангарде,[14] итд.

Опет, без обзира на све разлике у гледањима, у одређењима авангарде изгледа да ипак постоји неки најмањи заједнички именилац који омогућава да расправа о њој не буде збир монолога на различитим научним језицима где не постоји никаква могућност дијалошког сусрета, односно који допушта да стручњаци за ту појаву барем разумеју око чега се слажу односно не слажу.

Разматрање конкретних одређења пружа основ за уочавање сличности и разлика у приступу и схватањима проблема авангарде. Оно што, прво, код разних аутора није спорно јесте употреба самога појма[15] и избегавање његовог мешања са појмом *модернизам*;[16] потом, просторно-временски оквири и улога авангарде: чињеница да је авангарда историјски феномен, који се везује за период између 1910. и 1930. године, те за одређени број (претежно европских) уметничких покрета (футуризам, експресионизам, имажизам, кубизам, дадаизам, надреализам, конструктивизам...) који су били активни у том раздобљу; такође, да авангарда својим деловањем доводи у питање уврежени поредак, колико уметнички толико и морални, политички, друштвени, и жели да, акцијама у распону од чисте деструктивности до израђених утопијских визија новога устројства, превазиђе ограничења наметнута традицијом и епохом; потом, схватање да авангардно књижевноуметничко дело тежи отвореним, недовршеним, „монтираним" структурама, које нарушавају органски тоталитет дела и захтевају потпуно измењену перцепцију; на крају, свест о

---

[12] Нпр. Laszlo Illes, *Aktuelle Probleme bei der Betrachtung und Wertung der literarischen Avantgarde*, у *Künstlerische Avantgarde. Annäherung an ein unabgeschlossenes Kapitel*, Akademie-Verlag, Berlin 1979, 55.

[13] В. одреднице *модерна, модернизам, модерно* у *Rečniku književnih termina* (480—484), као и студију Адријана Мариноа *Модерно, модернизам, модерност* (Народна књига, Београд 1997).

[14] Уп. Миклош Саболчи, *Авангарда & неоавангарда*, Народна књига, Београд 1997.

[15] Вајсжербе, премда свестан да се о авангарди може говорити као о јединственој појави која лежи у основи многоструких манифестација заједничке природе, радије барата множином него једнином термина. Употребљавањем именице у множини, сматра он, чува се посебност конкретних испољавања, нарочито на плану израза. Било како било, Вајсжербе поред множине понекад употребљава и једнину термина.

[16] Тиме, разуме се, питање односа ових термина никако није разрешено већ радије пренебрегнуто.

томе да је појам авангарде конструисан, да у великој мери зависи од интерпретације и да се може употребљавати само условно, увек уз прецизирање онога што под њим подразумевамо.

Управо тада када је нужно одредити саму срж појаве, јављају се битне разлике: Александар Флакер, на пример, одбацује изједначавање авангарде са збиром наведених књижевних покрета[17] и види њену природу у оквиру појма стилске формације, која означава комплексна стилско-епохална обележја (тј. истовремено се односи и на стил и на период). Вајсжербе, иако сматра да је авангарда потпуно различита од стила у строгом смислу, ипак до краја не пориче могућност размишљања о њеним стилским карактеристикама; с друге стране, опет, потпуно искључује проширивање појма авангарде на раздобље, те сматра да је она карактерисана управо низом наведених покрета.[18] Такође, једно поглавље у зборнику посвећује феномену неоавангарде. Петер Биргер пак води расправу у аналитичком оквиру марксистичке теорије, те говори о стадијумима друштва и уметности, и тврди да авангарда не само да није стил него да је управо она и укинула могућност епохалног стила, јер је у истом тренутку актуализовала и тиме изједначила сва стилска средства ранијих раздобља; при том потпуно одбацује сувислост разговора о неоавангарди.[19] Премда сâм не дефинише авангарду, Биргер непрестано наглашава функцију историјских покрета авангарде, дајући тако тим покретима средишњу улогу у историјској појави (односно стадијуму развитка уметности у грађанском друштву) коју разматра.

Истраживачи о којима је реч баве се, судећи по наведеним расправама, истоветним проблемима — наиме питањима покрета, периода, стила итд. — али долазе до коренито различитих резултата. Упркос томе, на основу предочених заједничких карактеристика чини се да је оправдано рећи да поље истраживања које се тиче (европске) авангарде има мање-више чврсто оцртане контуре; у њиховом ћемо се оквиру управо и кретати када у овоме раду будемо желели да испитамо утицај који је претрпела поетика Растка Петровића. У тренутку у коме будемо контекстуално разматрали конкретна Петровићева поетичка начела, схваћена онако како је назначено, свакако да ћемо се сусретати са општим проблемима феномена авангарде, колективним или индивидуалним идејама, односно поступцима ширег значаја, тако да ће се размишљање о Петро-

---

17 Aleksandar Flaker, *Ruska avangarda*, SNL/Globus, Zagreb 1984, 15.

18 *Les avant-gardes littéraires au XX siècle*. 1. Histoire. 2. Théorie. (Dir. Jean Weisgerber), Bruxelles — Budapest 1984. В. и Weisgerber Jean, *Les avant-gardes littéraires*, у *Letteratura Francese*, Vol. I, Roma 1982, 14; *Les avant-gardes littéraires: essai de classification*, у *Komparatistik. Theoretische Überlegungen und Sudeuropaische Wechselseitigkeit*. Festschrift für Zoran Konstantinović. Heidelberg 1981, 55—62. У нашој литератури постоји неслагање око транскрипције имена овог истраживача: Зоран Константиновић у књизи *Увод у упоредно проучавање књижевности* (Београд 1984) употребљава транскрипцију Вајсжербе, док Славица Милетић у зборнику *Авангарда. Теорија и историја појма 1* (приредио Гојко Тешић, Народна књига, Београд 1997) употребљава транскрипцију Вајсгербер.

19 Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974. Ова књига је покренула многобројне расправе и допринела да се појаве неколике студије и зборници који полемишу са тезама изнесеним у њој или их разрађују.

вићевом месту у њима нужно и стално преплитати са одређивањем књижевноисторијског значења авангарде.

Припремна питања, организација истраживања и излагање резултата

Следеће питање са којим се, током нашега истраживања, морамо суочити јесте одређење корпуса књижевних дела на основу којих ћемо приступити разматрању Петровићевих поетичких начела, односно питање организовања истраживања, начина излагања и систематизације резултата. Растко Петровић је иза себе оставио обимно и разноврсно књижевно дело, неколико стотина објављених радова који обухватају поезију, прозу, критику, есејистику и публицистику. Главнина његовога опуса настала је у годинама у којима европска авангарда доживљава свој зенит и усмерава се према преображајима или нестанку, дакле негде између 1920. и 1930.[20] Стога је разумљиво да ће се наше истраживање углавном усмерити колико на Петровићева остварења из двадесетих година овога века толико, зарад разјашњавања појединих питања, и на целокупно његово дело. Књижевни корпус који ће послужити као основ за израду предметнога поља тако је временски оцртан, након чега се суочавамо са новим припремним проблемима.

За основне циљеве нашег рада — први, да се дође до описа Петровићеве поетике, тј. поетичких схватања и њиховог односа према основним карактеристикама Петровићевог књижевног дела, и други, да се одреди место и значење тих начела и поступака у контексту европске авангарде — везане су и многе методолошке недоумице. Пред нас се, наиме, поставља проблем процедуре истраживања: да ли приликом анализе истовремено обухватити све аспекте — особине експлицитне и имплицитне поетике, затим и њиховог авангардног контекста (као што то у свом раду о Настасијевићевој поетици чини Милосављевић) — или их пак раздвојити, разматрати их најпре изоловано, потом и у међусобној повезаности? Примера ради, опредељење за прву могућност — истовремено захватање свих аспеката — могло би да значи да подразумевамо да је Петровићево стваралаштво (односно стваралачки процес) јединствено, да у њему не постоји двојство између теоријских ставова и књижевних остварења.[21] Огледи, то јест експлицитни искази и идеје, осветљавали би

---

[20] Будући да Петровићево дело обухвата и значајну количину рукописне грађе настале након наведеног периода, обухваћене романом *Дан шести*, путописном прозом *Сицилија и други путописи*, драмом *Сабињанке*, те песничким циклусима насловљеним *Кад падне бурма златна* (*Поноћни делија*), *Вук, После откровења*, није нетачно рећи да године појављивања *Бурлеске...* и *Људи говоре* (1921. и 1931) уоквирују време у коме он највише објављује, али да од почетка до краја свог стваралачког века (1917—1949) он пише заправо несмањеним интензитетом.

[21] Како то Милосављевић у свом раду вели: „Мислилац Настасијевић неодвојив је од Настасијевића стваралаца. Они су се развијали у истом стваралачком процесу: његови есеји су комплементарни са његовим уметничким текстовима. У тим текстовима он је реализовао своје идеје, као што је у есејима на апстрактан начин изражавао своју уметничку праксу. И једни и други текстови добијају пуно значење тек у његовом делу као целини. Њего-

тако конкретна књижевна дела, структуре и поступке, напоредо са њиховим настанком или можда са малим временским одступањем, па би се тако одмах могло говорити и о раздобљима у Петровићевом књижевном стваралаштву.[22]

Одговор на наведена питања умногоме је одређен особинама самог Петровићевог опуса. Када је, тако, реч о претпостављеној експлицитној страни Петровићеве поетике, у текстовима нашега писца присутни су — премда не и систематски изложени — многобројни искази који се односе на већину суштинских проблема песништва и уметности. Они се, понекад и сасвим спорадично, јављају у радовима најразличитије жанровске обележености: од уметничких проза, преко огледа и ликовно- и књижевнокритичких списа па све до студија писаних са готово научним претензијама, у којима Петровићева мисао добија најорганизованији облик. Различите групе типичних исказа се, затим, не везују строго за одређено раздобље, већ се међусобно увелико преплићу, јављају променљивим интензитетом, каткад ишчезавајући, да би се касније опет појавиле. Потом, већ на основу првих конкретних анализа види се да се код Петровића неке идеје јављају далеко пре њима „одговарајућих" дела или група дела, друге опет сазревају знатно после њих, тако да је за утврђивање међусобне повезаности потребан немали интерпретативни напор.

Истоветни проблеми јављају се и када је реч о имплицитној страни Петровићеве поетике — теме, симболи, поступци и структуре карактеристични за Петровићево стваралаштво у целини нису на једнак начин присутни у појединачним остварењима овога писца — нити по обиму нити по интензитету. Као и код експлицитне поетике, и овде се може говорити о различитим етапама у стваралаштву нашега писца, које се, међутим, често преклапају и нису довољно јасно одељене. Посебан проблем представља питање како усагласити представљање хронологије, односно динамике, експлицитне и имплицитне Петровићеве поетике.

Методолошка недоумица односи се у првом реду на избор између два основна композициона принципа, те проблем разрешења њиховог односа: да ли повезивање поетичких начела — експлицитних или имплицитних — извршити према (тематској) сродности или према времену настанка.[23] Осим тога, када размишљамо о томе како да групишемо Пе-

---

ве идеје нису све формулисане у есејима; има их и у причама, драмама, песмама. Форме његових есеја, с друге стране, у основи су исте као и форме уметничких текстова. Стварно значење Настасијевићеве мисли је само у целини његовог дела" (*Поетика Момчила Настасијевића*, 378).

[22] Основни принцип организације Милосављевићевог истраживања Настасијевићеве поетике тако је подела на два општа периода, где се у другом од њих разликују још и три фазе.

[23] Другим речима, у тренутној фази истраживања намеће се размишљање у оквиру појмовних парова неопходних за опис књижевне поетике, донекле модификованих постављеним задатком: описом поетичких начела једнога писца. У таквој ситуацији парови појединачно/колективно, односно дескриптивно/нормативно неће се јавити као релевантни, док ће се, међутим, експлицитност/имплицитност, праћени новом алтернативом — истовремност/разновременост, наметнути као веома битни. Ево шта у вези с проблемом односа сродности и хронолошког реда начела каже Ван Тигем, онда када говори о начину излагања компаратистичког материјала: „Прави историчар ће ове резултате задржати према

тровићева поетичка начела, пред нас се поставља нови низ питања — да ли сасвим занемарити ниво текстова те издвојити основне исказе, то јест теме, симболе, поступке и структуре, па их потом тематски груписати или пак ићи од текста до текста, појединачно представљати њихов садржај, те потом систематизовати начела по темама? Да ли груписање вршити према формалним (нпр. критика/есејистика/поезија/проза/драма), то јест садржинским (мисао о поезији, сликарству, позоришту...) критеријумима (када је реч о имплицитном аспекту, ту је разврставање на поступке у поезији/прози/драми/есејистици, односно лирици/епици/драми...), тј. за сваки род (врсту) или одмах уочавати опште заступљене ставове, односно проблемске групе? Да ли приликом излагања материјала нагласак ставити на тематску блискост начела без обзира на то у ком се тренутку она јављају код Петровића или првенствено настојати да се верно пренесе редослед настанка и њихове заступљености у Петровићевом делу итд.?

Имајући у виду изнесене напомене о особеностима Петровићевог стваралаштва, за практично спровођење нашег истраживања изгледа да је упутније да раздвојимо експлицитну од имплицитне поетике. Намера нам је да овде, почев од основних ставова, оних који говоре о природи и устројству уметничког — односно посебно: књижевног, ликовног, итд. — дела, најпре издвојимо неке најкарактеристичније, тј. најзаступљеније, те да их, имајући на уму и резултате ранијих битних истраживања, тематски групишемо, интерпретирамо и прокоментаришемо.[24] Потом ћемо настојати да утврдимо постоји ли између претпостављених тематских група довољна повезаност и сагласност да би се могло говорити о целовитој Петровићевој експлицитној поетици. Пошто би се на овај начин добила слика синхроне целине, приступило би се разматрању промена кроз које су, у раздобљу које је предмет истраживања, прошла Петровићева поетичка размишљања: утврдило би се шта су константне теме а шта спорадична интересовања, да ли се и шта се мења, шта пак остаје исто итд.

њиховој стварној сродности. Тако, на пример, ако испитује моралне идеје, здружиће два текста који показују исти начин реаговања на једну Русовљеву или Ничеову идеју; ако се бави утицајима у погледу форме, изнеће упоредо два примера прецизног или сентименталног стила, без обзира на језик којим су се писци служили. Повезивање мора бити тесно; треба ставити једно крај другог оно што је слично, затим тако састављене групе спојити према њиховој сличности без обзира на разлике међу књижевностима код којих су те појаве уочене. Пошто се тако постави ово начело, треба што је могуће непосредније пратити хронолошки ред чињеница. (...) Приликом утврђивања размере између сродности и хронолошког реда понекад се појављују тешкоће које се могу савладати једино осетљивим смислом за меру" (Пол Ван Тигем, *Упоредна књижевност*, Београд 1955, 166—167).

[24] Одређена врста интерпретације, разуме се, садржана је већ у самом издвајању и тематском повезивању појединих поетичких начела. Лапшин, настојећи да изради једну естетику Достојевског, објашњава тај проблем на следећи начин: „Свако разрешавање једног оваквог задатка крије у себи опасност претеране рационализације уметникових идеја, односно, коментатор може тим идејама дати систематичност коју уметник није имао на уму а да притом не стави до знања да управо он, тј. коментатор, обједињује разбацане мада, можда, међусобно потпуно хармонизирајуће идеје. Ако је неко у једном тренутку рекао *а* је једнако *б*, а у другом: *ц* је једнако *а* онда закључак који ја дајем: *ц* је једнако *б* — већ припада мени и ја сам дужан да на ту чињеницу укажем" (И. И. Лапшин, *Естетика Достојевског*, Слово Љубве, Београд 37—38).

Затим би се прешло и на анализу имплицитне поетике, где би нам, у суочавању са Петровићевим књижевним стваралаштвом, основни циљ био да утврдимо постоји ли — и какав је — утицај Петровићевих експлицитних идеја на обликовање његових уметничких дела; такође, настојали бисмо да издвојимо најкарактеристичније особине и поступке који би евентуално били независни од експлицитних поетичких ставова.

Уопштено говорећи, ову фазу истраживања могуће је спровести на два начина. Први, да проучавање утемељимо на уобичајеном, ма колико стицајем околности релативизованом начину разврставања књижевних остварења — тј. за сваки род и врсту понаособ; потом да, опет засебно, видимо да ли су и кроз које су промене прошле основне претпоставке Петровићевог стваралаштва, те да затим упоредимо генолошки одвојене резултате, утврдимо сличности и разлике, и на крају да добијемо једну општу и динамичну слику Петровићеве имплицитне поетике.[25] Други би пак начин организовања рада, методолошки занемарујући како жанровске разлике текстова тако и њихову датираност у границама раздобља које се разматра, у средиште пажње поставио заједничке теме, поступке и структуре. Ту би се најпре ишло на уочавање општих поетичких принципа, па потом на генолошке специфичности и истицање општих фаза у Петровићевом стварању — уколико је оправдано говорити о њима. Тако би се добиле етапне опште слике (са истакнутим најбитнијим појединостима) из којих би се, поређењем, извела идеја о Петровићевим књижевнопоетичким интересовањима кроз време, мотивима, темама и поступцима који се јављу у неким раздобљима а другим не, односно о онима који су стално присутни, било да су подложни преображајима или пак непроменљиви.

Оба ова организациона поступка јесу легитимна и опредељење за један или други зависиће од намере истраживача да у крајњем резултату добије овај или онај тип предметне слике. У првом се случају нагласак ставља на генолошке облике, и од њих се, уз истицање особених принципа и поступака, касније иде ка једном обухватнијем одређењу поетике; у другом пак одмах на опште теме, поступке и структуре уз потоње истицање битних појединости везаних за фазе или књижевне врсте. Када је пак реч о разматрању остварености Петровићевих експлицитних поетичких начела у његовом књижевном делу, односно о анализи имплицитне поетике, изгледа да овој теми ипак више одговара други тип организације, чини се да за њега има оправдања и у самом Петровићевом делу, те да је, коначно, прикладнији за поређење Петровићевих поетичких начела са сродним појавама у европском контексту.[26]

---

[25] На овај је начин Јасмина Мусабеговић у великој мери конципирала своју књигу *Растко Петровић и његово дјело*. Уз био-библиографски есеј, ту су још и текстови о поетичко-естетичким начелима Петровићевим, његовим ликовним погледима, поезији, приповеткама, путописној прози, романима *Са силама немерљивим* и *Дан шести*, те прозама *Бурлеска Господина Перуна, Бога Грома* и *Људи говоре*.

[26] Било како било, два наведена типа организације нису потпуно различита, односно одвојена један од другог. Стога се може претпоставити да ће се током истраживања, у већој или у мањој мери, наћи и примесе првог поступка.

У вези с проблемом одређења Петровићеве поетике, задатак ће нам коначно бити и да установимо да ли су (претпостављене) промене Петровићевих поетичких погледа праћене и одговарајућим променама у начину грађења његових књижевних остварења, односно да утврдимо какав је општи однос експлицитне и имплицитне поетике и да ли се, коначно, може говорити о јединственој Петровићевој поетици.

На крају, потребно је да се одредимо и према компаративној димензији истраживања. Да ли да, наиме, при анализи основних Петровићевих поетичких поступака и начела истовремено приступимо и утврђивању, појединачно или групно, њиховог европског контекста или пак да прво утврдимо језгро Петровићевих поетичких схватања и видимо поседују ли она неку системску црту, те да тек потом проширимо хоризонт и потражимо еквивалентне појаве у европској авангарди?

Прва могућност пружила би тренутни увид у авангардни контекст Петровићевих исказа, поступака и принципа, органски повезала његово стварање с актуелним авангардним стремљењима; мана оваквог поступка била би у томе што се (претпостављена) повезаност и целовитост Петровићевих начела вероватно не би истицала довољно јасно и разговетно.[27] Потоња би могућност, пак, успела да прикаже Петровићеву поетику у њеном тоталитету, истовремено истичући и појединости, но опет би помало шаблонски раздвојила тај ужи предмет истраживања од припадајућег му окружења и можда удвојила процедуру тиме што би иста начела стављала прво у иманентни, потом и у компаративни оквир. Потом би се поставио проблем (ре)конструкције авангардног контекста — наиме, да ли за посебну групу односно врсту Петровићевих начела издвајати посебан контекст или се пак одлучити за јединствени контекст који би обухватао и авангардну теорију и праксу.[28] Чини се, опет, да је друга могућност ипак примеренија нашем циљу, односно да ју је лакше усагласити са опредељењем у вези са претходним чиниоцима. Стога ће се и овде поћи од (претпостављене) целовите Петровићеве поетике — у распону од њених основних и општих ставова до посебнијих, те појединачних питања — бирајући и групишући кључна начела и проблеме тако да се на најбољи начин истакне њихов однос према особеностима европске авангарде.[29]

---

[27] Управо се то дешава приликом Милосављевићевих анализа Настасијевићеве уметности: резултати добијени применом модификоване методе „конкретног тоталитета" обухватају најшири могући контекст чињеница, у којима, међутим, унутрашње контуре и битни разноврсни аспекти Настасијевићеве поетике нису наглашени на одговарајући начин, те се тако расплињавају и тешко су уочљиви у недовољно издиференцираној целини.

[28] Овај аспект проблема повезан је са претходним: као што се не може очекивати потпуно подударање експлицитне и имплицитне поетике, тако се, с друге стране, ни контекст европске авангарде неће моћи обликовати само по потреби расветљавања појединих Петровићевих теза него и према сопственим специфичностима. Уколико је брисање границе између праксе и теорије, односно између књижевности и некњижевности, битна одлика авангарде, можемо очекивати јединствен компаратистички оквир који ће, међутим, у неким случајевима излазити из граница строго књижевних анализа.

[29] Као што је раније већ речено, разматрање „међуконтекста" домаће уметничке авангарде свесно је изостављено. Увођење српских, односно југословенских авангардних праваца, односно аутора, у припремна разматрања довело би до новог, веома опсежног

Bojan Jović

THEORETICAL-METHODOLOGICAL ASSUMPTIONS FOR THE STUDY OF EUROPEAN CONTEXT IN RASTKO PETROVIĆ'S OPUS

Summary

Starting from the discussion on methodological assumptions relevant for the study of Rastko Petrović's poetic principles and their comparison with the principles of similar, that is related figures in European avant-garde, the author is trying to show all complexity and abundance of theoretical-methodological problems the researcher of domestic and European avant-garde literature is facing. The paper discusses the determination of the notions *poetics*, that is *avant-garde*, relevant for the research, as well as the preparatory issues, the problems of reasearch organization and presentation of results.

круга питања. Примера ради, отворио би се проблем посредовања између изворних европских авангардних појава и Петровићевог сазнања о њима (да ли су Петровићеви увиди у руска авангардна збивања непосредни или пак посредовани, на пример, Винаверовим искуствима, односно да ли су „чисти" или пак „контаминирани", да ли и колико припадност домаћим авангардним покретима, тј. збивањима нужно мења оптику којом се посматрају европске авангарде; да ли однос српска/југословенска авангарда има сличан утицај, итд.).

UDC 82.09-2
886.1-95

ФАРСА

ПОКУШАЈ ОДРЕЂЕЊА ОСНОВНИХ ОДЛИКА ЖАНРА

Драгана Бесара

САЖЕТАК: Покушај одређења основних одлика фарсе мотивисан је осетним недостатком литературе о овој старој и популарној драмској форми. И поред своје дуге традиције, фарса је остала прилично непривлачна за теоријску мисао о драми — што је проузроковало недоумице, непознанице и огрешења — мада је такву занемареност надокнађивала упадљивом привлачношћу за драмску праксу, па чак и за драматургију двадесетог века. Фарса се третира пре свега као комички жанр, или као формализација принципа виталности, који се узима као основни образац комедије. Овај образац подразумева уочавање животног континуитета који се остварује кроз материјално-телесну, природну основу људског бића, и значи способност прилагођавања, обнављања и препорода. „Спуштање" у материјално разлог је за омаловажавајуће доживљавање фарсе као „ниске" комедије, али се при том занемарује позитивни потенцијал који се у том ирационалном и нагонском изналази. Позитивни, оптимистички аспект фарсе, међутим, не успева до краја да потисне негативну компоненту, која се понајпре испољава кроз наговештавање ограничења што их материјално собом носи. Фарса се стога указује као дубоко амбивалентна форма, која обједињује сучељене силе: на једној страни је живи и витални јунак, сведен на једну доминантну особину, подређен захтевима свога тела, и нужно аморалан, а на другој низ ненаклоњених механизама, као што су механизми тела или механизами радње. Супротстављени елементи у фарси помирени су управо надређеним квалитетом који подразумева способност преживљавања: јунак не савлађује непријатељски механизам, већ му измиче, користећи се свим средствима које нуди материјално-телесна основа људског бића. Исти везивни елемент објашњава и коегзистирање привидно неспојивих појмова, али и начин на који одлике фарсе, као што су насилност, грубост и претеривање, треба разумети. Најзад, означена је и крајња граница фарсе иза које се могу назрети обриси неког другог жанра (евентуално „трагифарсе"), али се на то подручје не залази, јер је циљ овог рада

оцртавање довољно широке области која припада фарси као комичком жанру.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: фарса, жанр, комедија, драма, „трагифарса”, смех, принцип виталности, ритуал, телесно, фаблиои, апсурд, фантазија, игра.

1. *Проблем фарсе*

Реч *йокушај* из поднаслова открива намеру да се одређењу фарсе приступи са неопходном мером опрезности. Фарса је незахвалан предмет изучавања из више разлога, од којих је први изразита занемареност[1] овог драмског жанра, што се, када је у питању класична нормативна поетика, готово подразумева, али се тај тренд „запостављања” унеколико наставио и у савременим тумачењима драме. Библиографија радова о фарси је, дакле, релативно кратка, што се може доживети и као својеврсни подстицај, чиме би проблем фарсе заправо био укинут, да занемареност у овом случају нема само фактографску тежину, већ собом носи и имплицитан вредносни суд — фарса је толико бесмислена да о њој не вреди ни говорити. Такво стање у историји драмских теорија још увек не би било сигнал дискрепанције која заслужује проверу, да драмска пракса, па и она двадесетовековна, није потврдила популарност и привлачност фарсе.

Трајност и неугасивост драмске праксе која се одређује као традиција фарсе отвара основни проблем проучавања овог жанра: богатство и разноврсност материјала. Један од савремених проучавалаца вулгарне комедије (чије се значење заправо поклапа са фарсом) Ентони Капути о том широком пољу проучавања, који се назире када се за предмет одабере фарса, каже: „То је најстарији, најраширенији, најтрајнији тип комедије за који знамо; веома омиљена и веома потцењивана. Налазимо је у готово свугде у историји драме: у дорском миму, у средњовековним фарсама, у сценаријима комедије дел арте, у Фејдоовима булеварским комедијама, у филмовима Чарлија Чаплина. Упркос својој старости, она је веома жива.”[2] То што се историја фарсе заправо поклапа са историјом драме, те што се овим појмом обухватају дела временски и просторно

---

[1] Енглески писац Нејем Тејт године 1693. другом издању своје фарсе *Duke and No Duke* (први пут објављена 1684) додаје предговор који представља ретку „одбрану фарсе”: „До сада нисам видео никакву дефиницију фарсе, и не усуђујем се да будем први који би се упустио у дефинисање. Не знам зашто је Судбина (онако како се обично схвата) хтела да то буде најпрезренији тип драме.” Онолико колико му простор предговора допушта, Тејт говори о неким одликама старе грчке комедије, које препознаје и у фарсама из 17. века, те тако своју одбрану заснива на уочавању континуитета фарсе, чији почетак види у првим античким драмама, иначе цењеним код његових савременика (наведено према *Nahum Tate's defence of farce*, intr. and ed. by Peter Holland, *Farce*, Cambridge 1988, 106). Превод је наш, као и на свим другим местима где није наведено име преводица.

На исти проблем наилазе и савремени проучаваоци који се такође жале на недостатак озбиљнијих радова о фарси.

[2] Anthony Caputi, *Buffo : The Genius of Vulgar Comedy*, Detroit 1978, 15—16.

удаљена, као да обесхрабрује тражење заједничких именитеља жанра. Међутим, ни ту се основни методолошки проблем проучаваоца фарсе не завршава: о фарси се, на пример, говори и у контексту сасвим посебне праксе театра апсурда. Алберт Бермел, аутор једне од ретких књига која је посвећена фарси, на једном месту говори о „експанзивности" и „укључивости" фарсе, одбацујући могућност дефинисања фарсе, јер су дефиниције увек „искључиве" и „рестриктивне".[3] Овакво одређење природе фарсе наговештава готово застрашујућу перспективу: има ли таква експанзивност крај и где су границе фарсе?

2. *Етимологија*

Колико је фарса, и поред своје дуге историје, још увек у великој мери необјашњена, видљиво је ако се задржимо на терминолошком одређењу, у вези с којим, рекло би се, не постоје недоумице. Реч *фарса*, како стоји у *Речнику књижевних термина*, потиче од латинске речи *farcire* која значи 'испунити', 'попунити',[4] и односила се између осталог на пуњавање или филовање меса. Довођење драмског значења термина у везу с овим кулинарским углавном се изводи у помало натегнутом метафоричном тумачењу — фарса је служила да *попуни* време између мистерија, да би променом тона разонодила публику између два дела озбиљног садржаја. У даљој разради ове почетне метафоре драмско значење се доводи у везу с *попуњавањем* латинских црквених књига вулгарним неканонским садржајем.[5]

Међутим, у својој књизи *La farce ou la machine à rire, théorie d'un genre dramatique 1450—1550* Бернадет Ре-Фло, која је усредсређена на француску фарсу 15. и 16. века, дакле на, условно речено, „златно доба" фарсе, за које се и везује ово терминолошко одређење, озбиљно доводи у питање такво етимолошко тумачење. Заснивајући читаву студију на тези да је у фарси на делу покретање комплексног механизма чије је средиште превара, Бернадет Ре-Фло се, пре анализе синтаксе фарсе којом би се објаснила природа таквог механизма, задржава на терминолошком проблему. Ауторка цитира проучаваоце француске фарсе и француског

---

[3] Albert Bermel, *Frace : A History from Aristophanes to Woody Allen*, New York 1982, 9.

[4] *Речник књижевних термина*, Београд 1984, 204—205.

[5] Таква терминолошка тумачења задржала су се и у новијим радовима о фарси. Тако Џесика Милнер Дејвис у својој студији објављеној 1978. године каже: „Будући кратка и често епизодична, фарса је по природи предодређена за ту улогу 'попуњавања'. Њен назив заиста потиче од латинског *farcire*, или 'испунити', и реч 'farce' у француском и енглеском језику постоји као старински назив за пуњење меса и друге хране. Прво повезивање са драмом изгледа потиче од коришћења глаголског облика у црквене сврхе. У периоду између 9. и 12. века црквена литургија на латинском претрпела је процес музичког и вербалног обогаћивања додавањем тропа или дотераних фраза. Те фразе и њихова музичка пратња, које су биле убациване у делове мисе, као што су Kyrie или Sanctus, често су називани farsae или farsurae. Термин је такође коришћен за она читања поука или посланица која су била овако 'попуњена' " (Jessica Milner Davis, *Frace*, London 1978, 7).

средњег века (Petit de Julleville) и значајне речнике (Littré) у којима се кулинарско значење упорно доводи у везу с драмским, у шта се уплиће још једно тумачење основног глагола — *мешати* (у вези с мешавином којом се попуњава месо, тј. мешање латинског и народног језика), чиме се успоставља аналогија и са термином *сатира* (изворно 'здела пуна мешаног воћа').

Бернадет Ре-Фло, међутим, у француској књижевности из 13. и 14. века налази примере за реч *farce*, али са сасвим другим значењем — овога пута као 'превара', односно као синоним за реч из савременог француског *dupe* ('превара, обмана'): „Насупрот томе, несумњиво је да је у старом француском постојао глагол *farcer* у значењу 'преварити' (duper) и реч *farce* у значењу 'превара' (*duperie*). Фарса је као драмски жанр изгледа само специјализација овог основног смисла и само полазећи од њега можемо да формирамо тај концепт драмске фарсе."[6] Заснивајући своју даљу анализу на француском етимолошком речнику (Walter V. Wartburg, *Französische etymologisches Wörterbuch*), у којем се за латинску реч *farsus* са једне стране везује француска *fars* (у модерном француском *farci*, од глагола *farcir* 'напунити, надевати'), затим реч *farce* са кулинарским значењем, као и реч *farse* — кратка представа веселог позоришта, ауторка се задржава на речима које се такође наводе и које су везане за исти етимон: *fars* — „garniture rembourré de la coiffure des femmes" (пуњени уметак за женску фризуру) и реч *fart* (у модерном француском *fard* — буквално значење 'руменило' или 'белило', 'боја за мазање', тј. у пренесеном значењу 'претварање') 'превара'. На први поглед необично, ове две речи које потичу од истог корена Бернадет Ре-Фло, након детаљне анализе, доводи у сасвим логичну везу: „Постојала је реч *farce* (потиче од латинског *farsus*), која се препознаје и у речи *fars* из исте породице, и означавала је 'уметни додатак женској тоалети', односно 'превару'. Та реч је била мешана са другим термином веома сличног значења — *fart*, која, као и реч 'fard' из модерног француског, како буквално, тако и пренесено, поново означава 'превару'. Таква семантичка конфузија је довела дакле до стварне идентификације, тим пре што су две речи: *fars* и *fart* биле хомоними у множини и понекад у једнини. Једно је сигурно: реч *farce* у њеном драмском смислу потекла је на два начина од два различита етимона, чије је значење међутим аналогно — 'превара'. У старом француском језику постоје две фамилије речи које значе 'превара', једна која потиче од корена *fars* (од *farsus*) и другу од корена *fart/fard* (од *farwida*). Те две фамилије су, како ћемо видети, доследно синоними, али су збуњивале етимологе који су желели да их вежу за један или други етимон, што фонетски закони не допуштају."[7]

Утемељена студија Бенадет Ре-Фло, према томе, озбиљно нарушава досадашња терминолошка тумачења, мада би се могло рећи да је такво

---

[6] Bernadette Rey-Flaud, *La force ou la machine à rire: théorie d'un genre dramatique*, Génève 1984, 157.

[7] *Исто*, 164.

предлагање нове шеме порекла термина[8] условљено ауторкином основном намером да докаже да је фарса драмска разрада механизма преваре, те овакво етимолошко објашњење у том смислу представља доказ више. Овакво оповргавање увреженог тумачења порекла термина значајно је пре свега као сигнализација непознаница и недоумица које стари жанр још увек изазива.

3. *Принцип виталности*

Управо због ограничавања предмета свог истраживања, студија Бернадет Ре-Фло наговештава још један проблем — да ли је могуће бавити се одликама фарсе само ако поље изучавања ограничимо на један уочљиви период у њеном развоју? То питање актуелизује методолошки проблем који се тиче могућности валидног одређивања одлика онога што зовемо фарсом, па у основи и могућности говора о жанру у тако широкој дијахронијској перспективи — да ли можемо, и поред еволуције драмске врсте, наћи довољан број њених инваријантних одлика?

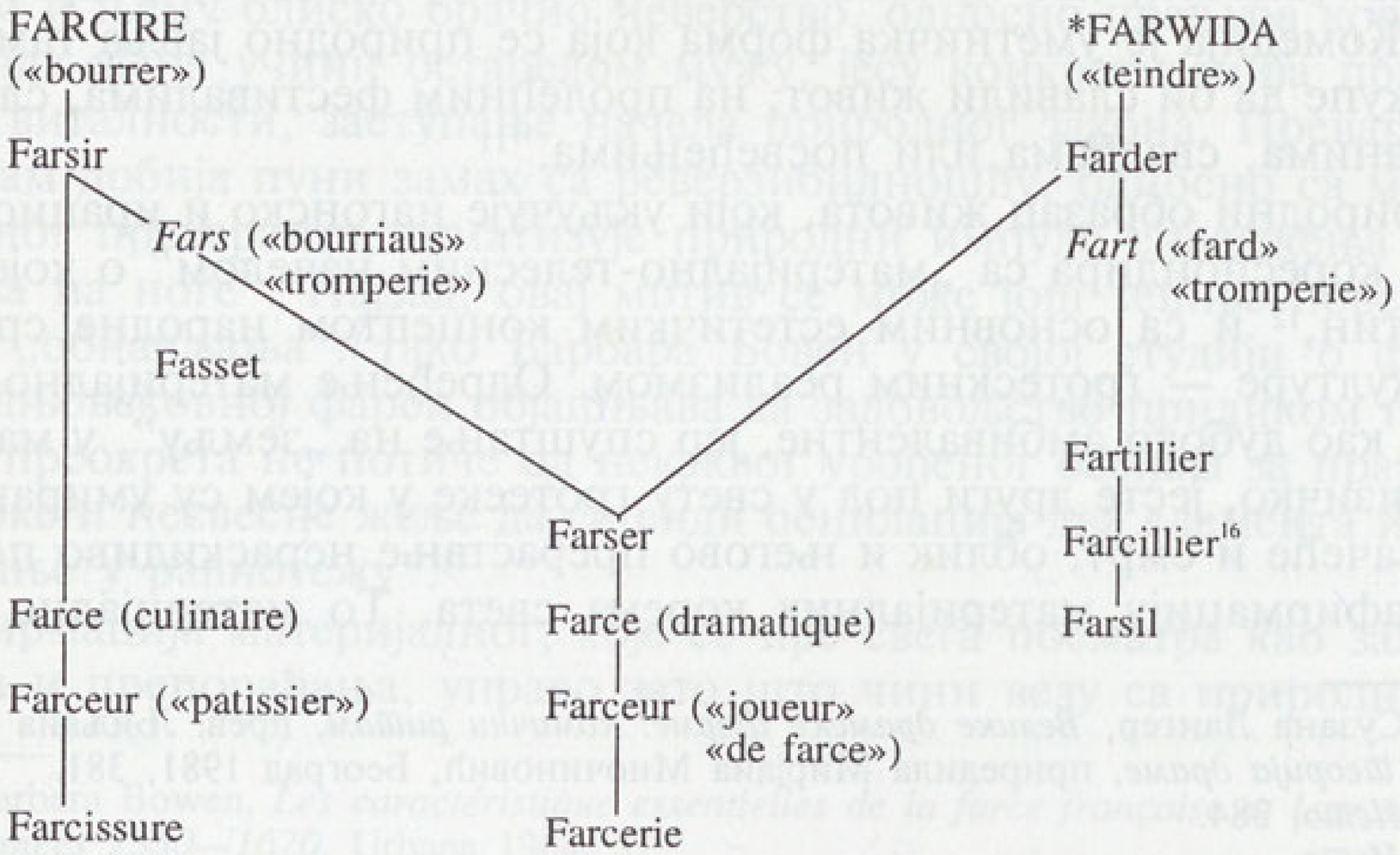
Таква методолошка апорија наводи нас да разуђеној и разноврсној материји фарсе приступимо на начин који полази од најуниверзалнијих појмова у одређивању основног принципа комедије, њеног порекла и основне интенције, што подразумева пре свега контекстуализацију или оцртавање културног кода који се препознаје као извориште драмског облика.

И поред опасности од упадања у замку теоријске апстрактности, заснивање анализе фарсе на радовима Сузане Лангер о суштини комичног

---

[8] Ре-Фло, *нав. д.*, 166.

2. *Schéma proposé*



[16] La flèche indique la confusion entre les deux termes.

ритма, или на студији Михаила Бахтина о народној смеховној култури средњег века, те о основном естетичком принципу те културе — гротескном реализму, омогућава да се начелно установи полазиште које своје оправдање налази пре свега у оперативности. Другим речима, појмови као што су комични ритам виталности или материјално-телесни, дубоко амбивалентни, принцип (унижавајући, али и обновитељски), добијају функцију везивног елемента за диспарантне одлике фарсе, дајући им при том сасвим посебан квалитет. Најзад, такво полазиште омогућава да се, макар и теоријски, објасни дуговечност фарсе, или њено присуство у различитим временима, и различитим културним срединама, те да се неке чак збуњујуће аналогије и сличности између појединих облика вулгарне комедије боље разумеју.

„Ритам чисте виталности", или преживљавања, који Сузана Лангер види у основи комедије, према којем се организам избачен из равнотеже „бори да поврати своју првобитну динамичну форму, савлађујући или уклањајући сметњу или, ако се то покаже немогућним (...) развија неку незнатно различиту варијацију своје типичне форме и активности и наставља живот са новом равнотежом дејства",[9] разуме се као природни (биолошки) образац живота. Његов основни циљ јесте опстанак бића по сваку цену, прилагођавање ради превазилажења опасности. У том смислу се као један од основних животних принципа, формализован комедијом, види у принципу виталности, који одражава снагу и вечитост живота, у његовом крајње ирационалном и нагонском виду. Комичку радњу зато сачињавају „поремећај и успостављање равнотеже протагонисте, његово надметање са светом и његов тријумф уз помоћ досетљивости, среће, сопствене моћи, или чак шаљивог, или ироничног или физиолошког прихватања недаћа".[10] Најзад, веза између биолошке, материјалне и природне матрице, која је постојала пре сваке рационализације, и која још увек постоји ван ње, може да се установи на основу концепта ритуалних свечаности, као хуманог одговора на ту нагонску потребу живог бића: „Комедија је уметничка форма која се природно јавља тамо где се људи окупе да би славили живот, на пролећним фестивалима, слављима, рођенданима, свадбама или посвећењима."[11]

Природни образац живота, који укључује нагонско и ирационално у основи кореспондира са „материјално-телесним начелом" о којем говори Бахтин,[12] и са основним естетичким концептом народне средњовековне културе — гротескним реализмом. Одређење материјално-телесне стихије као дубоко амбивалентне, јер спуштање на „земљу", у материјално и физичко, јесте други пол у свету гротеске у којем су умирање и рађање, зачеће и смрт, облик и његово прерастање нераскидиво повезани, значи афирмацију материјалних корена света. То материјално начело,

---

9 Сузана Лангер, *Велике драмске форме: комични ритам*, прев. Љиљана Станић, у *Модерна теорија драме*, приредила Мирјана Миочиновић, Београд 1981, 381.

10 *Исто*, 384.

11 *Исто.*

12 Михаил Бахтин, *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесанси*, прев. Иван Шоп и Тихомир Вучковић, Београд 1978.

које се очитава као унижавајуће, али без негативне конотације (снижавање које препорађа) заправо постаје основ разумевања и конкретне „обредно-представљачке форме" као што је фарса: ако гротеску схватимо као шири појам од фарсе, односно као испољавање основног начела смеховне културе која у себи крије саму структуру тог начела, фарсу можемо узети као појединачни, заокружени облик, коначну последицу тог начела, која тек заједно са другим сродним формама указује на концепт у целини.

Да би се додатно расветлио овај духовни и естетички концепт, те да би се објаснила његова присутност и у делима која су временски или просторно удаљена, тај низ представљачких и смехотворних дела смешта се у ритуални контест, као првобитну формализацију принципа виталности. Другим речима, уочавање везе између ритуалне традиције и вулгарне комедије омогућава да се дуговечност ове драмске традиције протумачи управо њеном заснованошћу на основним људским потребама, које је обредна пракса изражавала, а вулгарна комедија стилизовала. Однос између ових традиција се, међутим, не посматра као једноставан узрочно-последични однос, нити као кумулативан развој. Тако Ентони Капути, који за вулгарну комедију или фарсу употребљава унеколико шири термин *buffo*, говори о конкретизацији као основном принципу стварања овог типа драме. Од дионизијских свечаности преко сатурналија до средњовековних карневала наслућују се обриси ритуалне традиције који су мање или више директно нашли свој драмски израз у вулгарној комедији: смрт бога, односно убиство жртвеног јарца, борба јунака с антагонистом, умирање и оживљавање у античким ритуалима, свргавање „краља" у средњовековним карневалима и његово поновно постављање — носили су у себи дух на којем је базиран *buffo*, што је подразумевало огромну енергију, насилност, грубост, али и веселье због живота који се обнавља и који је вечан. Из ритуалног материјала узима се један или више тематских језгара: сукоб (мужа и жене, старог и младог), еротизам и њему блиско брачно неверство, односно прељуба коју најчешће млада жена учини остарелом мужу, јесу конкретизација принципа телесне виталности, заступање начела природног закона. Превара, чији механизам добија пуни замах са реверзибилношћу, односно са мотивом превареног преваранта, тематизује природни импулс сналажења и „дочекивања на ноге". Најзад, овај мотив се може још тешње повезати са ритмом „обнављања": тако Барбара Бовен у својој студији о француској средњовековној фарси објашњава да задовољство приликом гледања оваквог преокрета не потиче од некаквог урођеног осећаја за правду већ из „дубоке и несвесне жеље да се види осцилација два елемента и њихово враћање у равнотежу".[13]

Афирмација материјалног, које се пре свега посматра као залог обнављања и препорађања, управо зато што чини везу са природним би-

---

[13] Barbara Bowen, *Les caractéristique essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550—1620*, Urbana 1964, 37.

О ритуалном пореклу комедије видети и код: Cornford, Francis M.: *The Origin of Attic Comedy*, Garden City, 1961 (London, 1914).

ћем света, пружа свакако оптимистичну слику, а човек се, само као отелотворење тог начела, схвата као део природног континуитета. Истина, већ у оквиру такве концепције наслућује се и амбивалентност друге врсте од оне о којој говори Бахтин: телесни принцип, препорађајући и плодотворан, носи собом не само потенцијал виталности већ указује и на садржај који није само позитиван и који се испољава кроз ограничавајуће својство материјалног и телесног. Тако Сузана Лангер не говори само о „тријумфу" над недаћама, већ и о њиховом драговољном „прихватању".[14]

Међутим, овај супротни импулс не нарушава основни концепт вулгарне комедије, који се заснива на „надмоћи", на осећају „тренутне али победничке сигурности у опасном свету".[15] Напуштање путева конвенција и логике да би се нови извори живота нашли у природи отвара пролаз за „магију виталности", коју „логика и конвенције занемарују".[16] Повезивање вулгарне комедије са ритуалним културним кодом води до откривања универзалних принципа, који пре свега подразумевају говор о *преживљавању*, то је слављење живота и радост због његове непрекидности, ма како да се то „приказује" — као свргавање „краља карневала" и његово поново постављање, или као „спуштање у материјално-телесно доле" које води препорађању. Управо тај образац може се унеколико узети и као објашњење поменуте дуговечности вулгарне комедије, па и њене присутности у драми 20. века: вулгарна комедија подмирује потребу за природним осећањем нерањивог живота, којем ништа не може да науди. Тај неконтролисани, снажни, природни импулс далеко је од софистицираног и интелектуалног погледа на свет, али је зато интензиван и практично неуништив.

С друге стране, утемељеност вулгарне комедије у базичним људским потребама, које је ритуал изражавао, и са којим је овај тип комедије задржао чврсту везу, охрабрује покушај да се жанр посматра не само као актуелан већ и као изненађујуће непроменљив. Методолошка недоумица о (не)могућности изналажења инваријантних одлика на тај начин је донекле суспендована. Фарса или вулгарна, „ниска" комедија заиста тематизује силазак у материјално-телесну основу људског бића, али се такво снижавање компензује ширином и свевременошћу које се у таквој основи проналази.

4. *Насиље без последица, бол без патње*

У једном од најпознатијих есеја о фарси, који је интегрални део студије *Живот драме* (*The Life of the Drama*), Ерик Бентли издваја насиље (violence) као одлику овог жанра: ударање, обарање и уопште сваки вид физичког малтретирања у фарси сасвим су уобичајени. Насилност и грубост у фарси јасно се разликују од истих појава у другим драмским жан-

---

[14] Лангер, *нав. д.*, 384.
[15] Капути, *нав. д.*, 196.
[16] *Исто*, 198.

ровима: у фарси се ради о неповредивости јунака, односно, по речима Ерика Бентлија, о „апстрактности насиља", јер је то насиље без последица, ударање без модрица и бол без патње.[17]

Према Алберту Бермелу, једна од основних одлика фарсе јесте „нереалност", због чега ни највеће патње виђене на сцени не изазивају самилост: „Крв тече као вино у озбиљној драми или мелодрами. У фарси жртва, која је очигледно бескрвна, изгледа смушено после удара, а онда протресе главом, устане, и одлази у сусрет новом удару. Фарса показује људско тело које је неуништиво, које је сунђер за кажњавање."[18]

Апстрактност или нереалност фарсичног насиља има вишеструку конотацију: најпре као очигледна веза са принципом виталности, и са његовим ритуалним контекстом, односно са материјално-телесним начелом, а затим и као формално установљење тих начела. Другим речима, у фарси се сажимају оне интенције које је ритуални код засновао, као што су слављење живота који се наставља, и као што је телесно-материјална страна човековог живота: насиље и грубост у фарси, који свакако јесу угрожавање телесног, у исто време представљају и својеврсно *истицање телесног*, али морају бити *нереални* како би били *безопасни* за коначан човеков опстанак. Грубошћу без последица, макар и потенцираном, истиче се неуништивост људског бића.

Фарсично насиље, према томе, никада није само себи циљ, већ је у функцији одређења „субјекта" основне фарсичне „радње" — људског тела, које је увек до крајњих граница испуњено својом материјалношћу, опипљиво и покретљиво. На такав статус телесног надовезују се, међусобно се допуњавајући, и остале одлике које се у вези с фарсом помињу: убрзавање покрета (фарси толико примерена „јурњава"), што се разуме као један облик фарсичног претеривања. Претеривање се не мора односити само на кретње, већ представља начело градње драмског лика, што има своје консеквенце: пошто се ликови у фарси граде од једне доминантне особине, готово увек пренаглашене, то нужно повлачи и његово поједностављивање. Најзад, управо поједностављеност лика враћа нас поменутом ефекту „апстрактности", јер, по речима Ентонија Капутија, „што више препознајемо људске детаље то смо мање приправни на смех", а управо јунаци фарсе немају „ништа од оне комплексности" коју имају људи.[19] Апстрактност насиља тако је компатибилна са дистанцом која се успоставља приликом гледања вулгарне комедије, односно то су два аспекта фарсе, при чему један потпомаже испуњење другог: дистанца, постигнута пренаглашеношћу, омогућава лакше постизање апстрактног или нестварног ефекта, а управо се и сама дистанца, као свест да оно што се приказује „није стварно", на самом почетку остварује насиљем које не оставља очекиване последице. Најзад, ови ефекти наговештавају још једну одлику фарсе, која и сама изискује низ додатних одређења — фарсичну исконструисаност, што се испољава као потпуно разоткривање артифицијелног одговора на преузету животну грађу.

---

[17] Eric Bentley, *The Life of the Drama*, New York 1963.
[18] Бермел, *нав. д.*, 23.
[19] Капути, *нав. д.*, 176—177.

Фарсично насиље које, дакле, на једној страни значи истицање телесног, а у даљем тумачењу, односно смештању у ритуални контекст, и конкретизацију базичног принципа виталности, на другој омогућава успостављање везе са суштином позоришне уметности. Ако је једна од одлика позоришне уметности физичко присуство глумца на сцени, онда је фарса, која управо телесност истиче до његових крајњих могућности (тело је неуништиво, вечно), врхунац позоришта. Позоришна уметност се тако открива као природно окружење за живот фарсе. Управо стога је Бентли фарсу одредио као „квинтесенцију позоришта",[20] а Всеволод Мејерхолд уочио готово органску везу између фарсе и позоришта: „Идеја глуме, заснована на култу маске, на гесту и покрету, нераскидиво је везана са идејом фарсе."[21] Глумачко умеће постаје средство за истицање телесног, опипљивог и видљивог, и за предочавање свих оних начела на којима се заснива фарса, а глумчево тело, спретно и покретљиво, неретко вешто у игри и акробацији, постаје жижа принципа виталности.

5. *Строго контролисана измаштаност*

Природна веза између фарсе и позоришне уметности, у којој се открива повезивост диспарантних појмова у сасвим сагласну целину (материјално-телесно и опипљиво са позоришном стилизацијом и „нестварношћу"), управо као и привидна противречност „безопасног насиља", наводи нас да поново употребимо термин који је у вези са тумачењем фарсе готово неизбежан: амбивалентност. Издвајањем оваквих парова опозитних, али неодвојивих елемената, отвара, по скоро наметнутој аналогији, ново поље двојности. Тако нереалност или апстрактност насиља у фарси, као посебан облик стилизације, поред позоришне артифицијелности, покреће нови низ питања о третирању стварности у овом драмском жанру, односно начиње проблем односа жанра према истинитости или вероватности.

На први поглед се чини да је одговор на ова питања садржан већ у ономе што је одређено као фарсично претеривање или пренаглашавање. Међутим, задржавање на преувеличавању би, чини се, умногоме сузило фарсични однос према стварности и осиромашило разумевање фарсе. Штавише, чак се и у ретким поминањима фарсе која је оставила традиционална мисао о драми истиче фарсична „ширина". Тако Ђовани Марија Чеки фарсу узима као трећу врсту драме, поред комедије и трагедије, напомињући да она „ужива ширину обеју од њих, а бежи од њихове тескобе".[22] Нејем Тејт, на другој страни, у својој „одбрани фарсе" говори о њеној невероватности — док је „чиста комедија имитација људског живота" заснована на природи која стога несебично нуди теме онима

---

[20] Bentley, *нав. д.*, 251.

[21] Vsevolod Meyerhold, *Farce. Comedy : Meaning and Form*, ed. R. W. Corrigan, San Francisco 1965, 316.

[22] Пролог фарсе *Романеска*, 1585. Наведено према Зденко Лешић, *Теорија драме кроз столећа*, I, Сарајево 1977, 265.

који могу да је подражавају, фарса „иде преко Природе и Вероватности": „Неке невероватности могу да буду пријатне и у подражавању, траже инвентивност да би биле откривене, и захтевају најфиније просуђивање о томе како их распоредити."[23] Фарса, дакле, није имитативан драмски облик, већ се разуме као производ имагинације.

Прелазак преко граница „природе", што се у крајње негативним мишљењима о фарси називало „извитоперењем",[24] указује на немерљиви и неограничени „простор" који фарса може да „освоји", те се то може схватити као доказ „експанзивности" о којој је на почетку било речи. Међутим, поставља се питање да ли је невероватност, па и фантастичност фарсе њен нужни услов. О таквом потенцијалу фарсе говори Волтер Кер у књизи *Трагедија и комедија* (*Tragedy and Comedy*). Говорећи о односу ових драмских врста које сматра основним, Кер објашњава њихов међусобни однос: трагедија, која говори о људској тежњи према слободи и о испитивању људских могућности, проузроковала је настанак комедије, која пак има задатак да пародира такву херојску аспирацију указивањем на људску ограниченост. Крајњи смисао таквог пародирања, према Керу, није поништавање тежње према слободи, већ заправо *упо-тпуњавање* слике о човеку, и зато је фарса фундаментална комична форма: „Пошто комедија своје постојање изводи из трагичне афирмације, према којој се поставља као ђаволов адвокат, она најнепристојније покрете прави баш у тренутку када је херојска парада најпоноснија. Херојска величина ствара лакрдијашко преувеличавање. Кловн мора да се размахне онолико колико је самоуверен човек кога пародира."[25] Фарса је, дакле, најдоследнија у овом пародирању: „Њен циљ је, наравно, да покаже да је таква узвишена тежња апсурдна; али стога и сама мора да има своју 'висину' у исмевању." Управо због своје намере да потпуно исмеје трагичног хероја, фарса може да ангажује најразличитије поступке: „Фарса се надувава до највећих пропорција, до саме границе распрскавања, и тиме оставља места за сваку врсту ефекта: она може да усиса у себе и лирску лепоту, и нежност, чак и сузе ако то жели, зато што су јој плућа тако моћна (...) Фарса је најшира комичка форма за коју знамо, потенцијално највећа; она нуди највише простора који може да се испуни."[26] Фарса се, дакле, сагледава као жанр који нуди највеће могућности, који потенцијално себи дозвољава сваку екстравагантност,[27] па самим тим и прелажење граница могућег.

---

[23] Тејт, *нав. д.*, 106—107.

[24] Џону Драјдену су управо ове одлике фарсе биле довољан аргумент за напад: „Премда у комедији учествују лица ниског поријекла, она се састоји од природних поступака и карактера, тј. од комичних ликова, догодовштина и заплета какве можемо наћи у животу. За разлику од ње, фарса се састоји од извитоперених ликова и догађаја. Комедија нам представља слабости људске природе, фарса нас забавља оним што је чудновато и измишљено" (предговор комедији *Љубав за једно вече*; наведено према Лешић, *Теорија драме кроз столећа*, I, 246—247).

[25] Walter Kerr, *Tragedy and Comedy*, New York 1967, 309.

[26] *Исто*, 312.

[27] Владимир Волкенштајн у својој *Драматургији* (1923) тако фарсу назива и „ексцентричном драмом" (наведено према Лешић, *Теорија драме кроз столећа*, III, 417).

Ширина и експанзивност фарсе, међутим, не значи произвољност, јер се таквој потенцијалној неограничености увек супротставља постојаност која такође чини фарсичну „инвентивност". Пример таквог, условно речено, ограничавајућег елемента јесу технике својствене „добро сачињеном комаду" (well made play), односно позоришне конвенције које инсистирају на занатској вештини, а које је крајем 19. века ватрено бранио тада утицајни француски критичар Франсиск Сарсе. Овакво разумевање фарсе (код Сарсеа — водвиља) — као позоришне игре засноване на правилима која унапред познају и аутор и публика, чија се вредност процењује пре свега према томе са колико су занатске умешности распоређени најнепредвидљивији преокрети, донекле се може ишчитати и у ставу Фридриха Шилера да у фарси „између песника и гледаоца постоји прећутан споразум да не треба очекивати никакву истину".[28] Фарса тако садржи два сучељена импулса: „неистинит", и стога потенцијално неограничен, али и њему супротан, схваћен као „споразум" или конвенција што подразумева, у водвиљу или „добро сачињеном комаду", стварање строго контролисане конструкције.

Тај нови вид фарсичне амбивалентности указује се, дакле, као спој нестварности, фантазије и лудила са хладном, механичком логиком радње. Фарсе Жоржа Фејдоа, чија је тема најчешће брачна превара, али и страх да би брачно неверство и скандал који би из тога произашао, могли бити откривени, показују на који начин могу да коегзистирају ове две потпуно различите силе: Фејдоови јунаци, који држе до друштвеног угледа, чине све како би избегли компромитовање, али покренути механизам радње им, наравно, никада не иде на руку, те ће се увек десити оно што најмање желе, односно увек ће налетети на особу коју по сваку цену покушавају да избегну. Паничан страх од скандала, и упорно бежање пред нежељеним сведоком, који се појављује увек на најневероватнији јем месту, створиће френетично убрзање радње која почиње да личи на кошмарну фантазију. На другој страни, управо несвакидашње случајности и серије немогућих сусрета, наговештавају да иза свега стоји писац који „све држи под контролом, ма колико да ствари хаотично изгледају".[29]

Спој фантазије и логично вођене радње (или логика радње која је увек у *функцији* стварања фантазије) може се испољити у још једном виду: као спрега између реалног, вероватног и препознатљивог са нереалним и бизарним. Или, према речима Алберта Бермела: „Писац углавном почиње фарсу на познатом месту, под вероватним околностима и у вероватном окружењу. А онда средствима позоришне логике прелази постепено у невероватно и преко тога у царство бесмисла."[30] Фарса, која допушта најневероватније ствари, најнеочекиваније обрте, која у својој „екстравагантности" може да пређе границе могућег, увек мора да задр-

---

[28] *Мисли о употреби простог и ниског у уметности*, 1802; наведено према Лешић, *Теорија драме кроз столећа*, II, 35.

[29] Stuart E. Baker, *Georges Feydeau and the Aesthetics of Farce*, Ann Arbor 1982, 37.

[30] Наведено према Бејкер, 7.

жи додир са стварношћу, макар у основном полазишту, и да својој раскалашности и лудости обезбеди логику. Фарса се стога може одредити као „контролисана измаштаност", што свакако открива амбивалентну природу жанра, али и намеће задржавање на „оквиру" који стоји насупрот распусности. Тај строги, ограничавајући елемент може се испољити као посебан фарсични механизам који контролише виталног и снаљжљивог јунака фарсе.

6. *Механизам фарсе*

О механичкој природи фарсичне радње, или о раду посебне „машине" која делује по сопственој логици, јасно одељеној од воље и тежњи јунака, говорили су и „нападачи" фарсе и њени „браниоци". Начелно, механизам фарсе се уочава на више нивоа: један се може назвати тематским и односи се на појаву машина или других предмета у драми, а други је структурални и подразумева такву огранизацију драмске радње у којој постаје уочљив посебан механизам надређен осталим деловима драме.

Свет фарсе јесте по својој суштини непријатељски расположен према јунаку, истина довољно способном да се у њему снађе, али непријатељство света и његова чудна непредвидљивост свој најизразитији вид добијају у својеврсном оживљавању предмета. Проблем са предметима у фарси не лежи у њиховом присуству, јер они могу имати значајну улогу и у неким другим драмским врстама (трагедији, мелодрами), већ у њиховој *самовољи*, у томе што они откривају неки неразумљиви сопствени живот. Непријатељство света преко оваквог својства предмета постаје конкретизовано, наговештавајући много већи и обухватнији механизам радње који, подједнако самовољно и необјашњиво, управља животима јунака.

Механичност, односно присуство самовољног и самосвојног механизма у фарси, представља дакле основну структуралну одлику радње. Ерик Бентли тако говори о доминацији случајности, неочекиваних догађаја и изненадних преокрета. У оним фарсама које су пуне случајности, тј. фарсама које су „сама радња", живот почиње да личи на „на јурњаву од једне спаваће собе до друге, коју воде демони много страшнији од осећања".[31] Случајности у фарси постају само један од могућих начина испољавања механизма који гони јунаке на бесомучну трку у свету у којем је нешто изнад њих и ван њих, али што неумитно одређује њихову судбину.

У поменутој књизи *La farce ou la machine à rire* Бернадет Ре-Фло читаву студију француске фарсе средњег века заснива на откривању механизма на којем почива овај драмски жанр. Упоређујући фарсе са фаблиоима, односно драмски жанр са популарним наративним жанром, Бернадет Ре-Фло открива да су драме најчешће преузимале сижее на-

---

[31] Бентли, *нав. д.*, 247.

родних прича, да би их потом подредиле својим законима. На низу примера доказује се сижејно преклапање драмског и наративног текста, али се уочава и основна разлика, релевантна за формулисање основне одлике фарсе: „*Фаблиои* доводе у први план целокупну радњу. Једна личност координира радњу и покреће је. Увек се поштује логика радње и редослед у њеном току (...) Фарса, напротив, одбацује сваку веродостојност, умножава лица, потпуно зависна од радње, која се опет сасвим аутономно развија и која често слама сама лица."[32] Нарација, по Бернадет Ре-Фло, може да се веже за одређене „центре интересовања", за психологију јунака, или за завршницу приче која садржи поенту. Фарсу, на другој страни, све те могућности уопште не интересују — када преузме податке из приче, фарса их употребљава као материјал који заузима место у одређеном систему, све постаје „точак једног механизма", за који је важно само да добро функционише. Анализа Бернадет Ре-Фло заснива се на тези да основни замајац фарсе јесте превара — сложени механизам је потпуно покренут ако „преварант буде преварен" (trompeur trompé), као у *Фарси о адвокату Патлену*.

„Расклапање" сложеног механизма фарсе, односно анализа механичке природе овог драмског жанра, изазива асоцијацију на теорију смеха Анрија Бергсона. И поред тога што уочава сличност Бергсонових ставова са закључцима до којих је дошла, Бернадет Ре-Фло на крају своје студије покушава да ову теорију смеха, чија намера није истицање разлике међу појединим жанровима већ формулација општег закона комичног, допуни и прецизира, што подразумева пре свега указивање на специфичности механизама који „владају" како комедијом и фарсом тако и трагедијом. Другим речима, не доводи се у питање постојање механизама већ њихова природа: механизам високе комедије функционише *унутар* јунака, и значи владавину једне страсти, док је у фарси механизам увек *изван* лика. Спољашњи механизам се, најзад, уочава и у трагедији, али је његов карактер другачији: то је машина која је „на одређени начин хуманизована", утолико што је „оличена у вољи Богова или што се поклапа са деловањем Судбине". Механизам који носи јунака трагедије „уједно га и оплемењује, за разлику од хероја фарсе, који је захваћен лудом машинеријом што у свом покрету носи ликове сведене на ишчашене и безначајне лутке".[33]

„Лутке на концу" о којима говори Бергсон не морају према томе бити искључиво смешне, већ и трагичне и патетичне, у зависности од тога какав је однос „велике машине" према јунаку, и од степена хуманизованости самог јунака. У том смислу дотичемо се поново размишљања о апстрактности фарсе — преувеличавање неких људских црта, чиме се губи појединачност лика, постаје погодно тле за покретање осамосталеног комичког механизма. У фарси се, дакле, механизам који стоји ван јунака, често као низ несвакидашњих случајности, покреће да би истакао своју супериорност, али је при том и сам јунак сасвим спреман на тај

---

[32] Ре-Фло, *нав. д.*, 57.
[33] Ре-Фло, *нав. д.*, 297.

суманути покрет: виталан и сналажљив, он се на сопствени начин супротставља машини тако што успева да *преживи* њен ход. Штавише, управо поједностављивање човековог бића, мада оставља простор за пуни замах отуђене машине, јесте „губитак" који има оправдање: само редукован, неоптерећен свешћу, самосвешћу и духовношћу, човек је кадар да се кроз точкове механизама провуче неповређен. На другој страни, тако униженом јунаку фарсе преостаје да се ослони на сопствене „унижене" предности, које леже у материјално-телесним основама бића и које су активиране импулсом преживљавања.

Оваквим односом између јунака и машине поново се потврђује принцип виталности, који у сучељавању живог и механичког уједињује оба појма, постајући им надређени елемент: јунак, макар и као сасвим неугледна лутка на концу, увек преживљава механизам радње чиме афирмише своје постојање. Међутим, механизам, у констелацији фарсе увек повезан са својим опозитом — поривима оптерећеним, али увек виталним јунаком — садржи и свој негативни потенцијал, који је, нарочито у модерној драматургији отуђења, издашно искоришћаван. Управо ова одлика — покренути рад захуктале и несавладиве машине изван јунака — може се схватити као разлог привлачности фарсе за двадесетовековни театар апсурда. Стога се поставља питање да ли је реч о неким непримећеним жанровским потенцијалима, и да ли је фарса, са свим наведеним одликама, способна да истакне значења која више немају везе са „комичним ритмом виталности".

7. *Форма апсурда*

Озбиљна па и трагична страна фарсе „додирнута" је готово у свим теоријским радовима о фарси. И сам Јонеско је говорио о сличности између своје и Фејдоове драматургије: писац *Столица* је сопствену „опседнутост умножавањем" видео у оном поступку којим се користио и Фејдо, што подразумева „вртоглаво убрзавање у покрету, напредовање ка лудилу".[34] На другој страни, за Бентлија фарса има „праву структуру апсурдности",[35] а Џесика Милнер Дејвис говори о оној амбивалентности која се наслућивала у вези са самим принципом виталности: „Следећи своју празничну слободу у којој повлађује нашим природним нагонима, фарса мора исто тако да слави и њихову тиранску владавину. Пред тим непобедивим снагама — механичким захтевима тела, механичким обрасцима навике, самим универзалним законима механике и, изнад свега, механичком манипулацијом радње — фарса открива нашу заједничку беспомоћност."[36]

Амбивалентни жанр као што је фарса, дакле, пружа структуралну основу за њено могуће „амбивалентно" третирање: негативни (механич-

---

[34] Ежен Јонеско, *Позоришно искуство*, прев. Каћа Самарџић, Београд 1965, 44.
[35] Бентли, *нав. д.*, 244.
[36] Дејвис, *нав. д.*, 87—88.

ки) потенцијал фарсе, који је танком линијом повезан са самим срцем материјално-телесног виталистичког принципа (као механизам или ограничење људског тела), отвара врата употреби фарсе која више није комична. На први поглед изгледа да је немогуће разлучити „комичност" фарсе од њене „трагичности". Тачка раздвајања, мада тешко уочљива, ипак постоји, и открива се кроз начин на који у фарси постоји — или не постоји — *самосвест*. Онога тренутка када јунаци, захваћени помамном машином, застану над својим положајем, фарсични тон се мења: „Све док је кловн хладнокрван у поразу и пропасти, смех остаје снажан и једноставан; али када његов ужас постаје очигледан, наш смех постаје све више узнемирујући."[37] Може се рећи да дистанца, одређујући елемент у рецепцији фарсе, постаје онај релевантни дистинктивни моменат, чија двојака употреба постаје сигнал да ли је фарса остала верна својој комичкој суштини: у фарси *јунак не успоставља дистанцу већ гледалац*; насупрот томе, управо зато што јунак театра апсурда застаје над својим положајем (Дејвис: „У театру апсурда френетична активност смењује се са тишином резигнације; код Фејдоа ликови су исувише обузети махнитошћу да би се зауставили ради самопосматрања"),[38] гледаоцу је безбедна и весела удаљеност онемогућена.

И поред све веселости, фарса може да остави гледаоца са узнемирујућим мислима: „Шта ако је неред норма, шта ако анархија и хаос господаре, и ако је владар нереда преузео власт, не само за весела два сата фантазије, већ заувек?"[39] Ово питање јесте последња граница фарсе, односно питање на које фарса, ако не жели да изневери своје постулате, и ако жели да остане доследна својој комичкој суштини, не даје одговор.

8. *Свет фарсе*

Свет фарсе, који својим рубовима додирује некомичне садржаје, остаје ипак под владавином принципа виталности: способност преживљавања у опасном свету, обновитељска снага живота чак и када свет није наклоњен, односно *континуитет*, који ритуални контекст установљује, а фарса, и сви остали облици вулгарне комедије, формализују и конкретизују, јесте онај надређени смисао који управо као такав може да обједини и оне, условно речено, негативне компоненте као што су људска ограниченост, спутаност или беспомоћност. Вулгарна комедија, која у себи носи празнично осећање обнављања и препорода, заправо не напушта природни ток живота који је дубоко амбивалентан, и који подразумева подједнако доминантно присуство и смрти и рађања, јер се само њиховим неразлучивим јединством остварује трајање.

---

[37] *Исто*, 94.

[38] *Исто*, 98.

[39] Leslie Smith, *Modern British Farce : A Selective Study of British Farce from Pinero to the Present Day*, Basinstoke 1989, 11.

Амбивалентност оваквог обрасца ствара и амбивалентну комичну форму као што је фарса. Фарса не постоји без сучељавања живог, покретног и неповредивог јунака са механизмом радње. *Механичко*, или круто, тако постаје други, подједнако важан принцип, било да је реч о механизму унутар јунака или ван њега. „Механичност" унутар јунака чине они „механички захтеви тела" о којима говори Џесика Милнер Дејвис, што нас доводи до трећег незаобилазног принципа фарсе који подразумева *телесност* или материјалност. Грубост, насилност и претеривање сваке врсте у фарси омогућавају да се таква владавина тела истакне. Међутим, ма колико да је тело оптерећено и ограничено, оно је довољно моћно да *преживи* и да тако „прослави" сопствено постојање. Такво тело у исто време показује важност и незаобилазност природног, импулсивног, ирационалног живота, који је, управо због тога, аморалан и неоптерећен конвенцијама, друштвеним системима и ауторитетима.

Неуништини јунак фарсе своје најизразитије отелотворење добија у лику лакрдијаша, који је, према речима Сузане Лангер, персонификација *élan vital*-а.[40] Потенцирање материјалне и телесне стране човековог бића за собом повлачи суспендовање других, „узвишенијих", хуманих категорија. Људски лик тиме губи софистицираност, али добија на интензитету: ирационални, инстинктивни осећај за преживљавање препознаје се као извор људске моћи.

Ирационални импулс који носи телесно тако може да доведе до раскида са логиком и да отвори врата *фантазији и игри*, у којима је све могуће, а што може да се испољи кроз неспоразуме, преокрете и уопште све видове „ишчашености" света који тек личи на стварни свет. Фарса је, дакле, увек и *исконструисана*, артифицијелна форма, при чему је конструкција, мада јесте оквир за свакакву измаштаност, у исто време и поново веза са увек присутним фарсичним механизмом. Механизам који функционише ван јунака поново постаје двоструко конотативан: он је слика опасног света у којем јунак мора да се снађе и која га донекле омаловажава, али то је и начин да се фарси обезбеди структура. Управо таква структура може, али не мора, да омогући фарси да постане приказ човековог апсурдног положаја, и то је граница на којој се фарса зауставља — она може да се посматра као слика нереда, хаоса и лудости у које је човек ухваћен, али то је визура која се фарси намеће *од споља*. Фарса *унутар* својих граница говори о човековој моћи да се кроз хаос и лудило провуче.

То нас поново враћа принципу виталности од којег смо пошли — фарса мора да задовољи надређени императив преживљавања, па и њен јунак мора да преживи ход сваког механизма. Било да се посматра као „деградиран" или „редукован", човек који добро зна своје телесне потребе, и кога једино и покреће жеља да те потребе задовољи, у фарси је увек жив и активан, неоптерећен размишљањем о својој ситуацији, јер само тиме може да превазиђе свој амбивалентни положај.

---

[40] Лангер, *нав. д.*, 394.

Овакав концепт фарсе, у којем се тек наговештава њена негативна страна, на коју је „модерно доба нарочито сензибилно",[41] може се узети као разлог њене дуговечности, али само у оним оквирима које фарса има као комички, смехотворни жанр. Мада фарса говори о ономе „чему нема помоћи",[42] или материјалним основама света, она то не чини да би се тиме препустила резигнацији, већ да би означила драговољно прихватање *управо таквог* света. Прихватање природног тока живота има и само своју „метафизику", према којој се од недостатка (телесне ограничености) прави преимућство.

Dragana Besara

FARS

Summary

This paper tries to point the main characteristics of farce. The motive for such attempt is conspicuous lack of literature dedicated to this old and popular dramatic form. In spite of its long tradition, farce stayed rather unattractive for literary theory — which caused ignorance of farce, confusion about particularity of genre, and even injust treatment of it. But, although neglected by theory, farce was also very attractive for dramatic art, even for the dramatic practice of 20th century. In this paper farce is treated as a comic form, or as a genre which represent a formalization of vitality principle. This principle is comprehended as a main pattern of comedy and it means the perception of life continuity, realized through material and physical, natural, basis of human being, and related to abilities of accommodation, revival and renewal. "Lowering down" in materialistic foundation caused understanding of farce as a "law" comedy, in spite of positive potential inherent to irrational and impulsive. Positive and optimistic aspect of farce doesn't succeed to repress the negative component, which is manifested through the materialistic limitations. Farce appeared as form of profound ambivalence, which unites opposite forces: the hero of the farce — live, vital, simplified, subordinate to demands of his body, and because of that amoral, against unfriendly mechanism — mechanism of body, or mechanism of plot. Such contrariety of elements in farce are reconciled with the supreme quality based on the ability of survival: the hero doesn't conquer hostile mechanism, but escape from it, using all available means, offered by the materialistic and physical base. Same connecting element provides the coexistence of not joinable characteristics of farce, but it is also a way for proper understanding of

---

41 Смит, *нав. д.*, 214. Лесли Смит даље наводи мишљење које је Леонард Пронко изнео у својој студији о Лабишу и Фејдоу: „Посве два светска рата, егзистенцијализма, апсурда, ми смо постали посебно осетљиви према димензији фарсе коју 19. век није могао да уочи. У свом *Смеху* Бергсон каже да је циљ комедије да поправи човека. Пошто комедија карактера и комедија нарави то успевају, оне су свакако супериорне у односу на фарсу, која само показује механизам ствари, механизам самог живота, и очигледно не може ништа да поправи. Данас ми осећамо да је управо тај механизам ствари постао застрашујућа реалност тако да у фарси одједном има више метафизике него у другим комичким формама, и да је она оставила далеко иза себе много престижније класичне облике који имају само друштвену функцију."

42 Кер, *нав. д.*, 228. Кер овим подвлачи разлику између високе и ниске комедије: висока комедија, „много пакоснија" и „безнадежнија" од ниске, тежи ономе чему има помоћи, „незгодама и грешкама које, у идеалном поретку, никада није требало да се десе".

its attributes like violence, coarseness and exaggeration. Finally, it is marked an utmost limit of the farce, behind which it can be perceived the outlines of some other genre (eventually "tragic farce"), but without entering in that area. However, this paper describes the wade "territory" of farce as a comic genre.

UDC 886.1.09-32 Kiš
886.1-991.1

РИТУАЛНИ СВЕТ *ГРОБНИЦЕ ЗА БОРИСА ДАВИДОВИЧА* ДАНИЛА КИША

Драган Бошковић

САЖЕТАК: Концепт идеолошког постојања, као и концепт историје у *Гробници за Бориса Давидовича*, поседује ритуална обележја. Политички процеси обредно су организовани. Невидљиви врховни ауторитет, детерминистички концепт постојања, жртва — елементи су (политичког) ритуала. Ритуално (митски) устројена стварност *Гробнице за Бориса Давидовича* открива постојање на позорници, постојање као театар, о чему говоре маске, костими, псеудонимија, режија, сценарио, пробе, премијере. Ритуал, као и театар, симболички је, дакле естетски, посредован. Симболичке приче настају варирањем или понављањем одређених феномена, при чему се између њих успоставља извесна семантичка, симболичка или „наративна" симетрија. Симболичке приче су транснаративни, транссижејни, транстемпорални процеси. Реторика симбола комплементарна је „реторици" приповедања и чини је сложенијом. Издвојили смо симболичке приче тела, смрти, инверзних перспектива, црвене боје, цвећа, паса.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: процес, ритуал, театралност, маске, улоге, тело, смрт, инверзије, детерминизам, црвено, пси.

Револуционарна правда „московских процеса" поништава право и ствара посебан нормативни елеменат, интерес власти, или појединаца из власти, који се обично представља као интерес народа. Утопијска визија социјалистичког друштва укинула је и историју и ступила у ново, „ванвременско" постреволуционо доба, пошто је револуција поистовећена са тренутком успостављања света. Остали су само обреди партијског живота и (изван)морални закони који су релативизовани у корист партије, „народа", послушности партији, могућности контролисања. Легализација насиља се постигла прилагођавањем институција и правног система идеолошким потребама, чиме су створени услови за легализацију идеолошког убиства. Ликвидација „физичких лица" није условљена појавом идеолошких алтернатива (већина страдалих су верни партији), више је то драстични вид чувања „себе" од „другога", „себе" од свих осталих. Процеси као моменти прибављања легитимитета партији и једном чове-

ку стварају фиктивну реалност, коју подржавају признања и оптужбе за издају. Ритуалност и театралност ислеђивања, суђења и убијања, та фиктивна маска постојања стварала се под велом правне демократије, коју је, историјски посматрано, Стаљин увео 1936. године. Одговорност постаје колективна пошто у заједници формираној на једној идеологији, као и у религиозној заједници „једне вере", свако на овај или онај начин учествује у проблемима стварања и управљања, као што свако понашање добија политичку семантику, свако постаје потенцијални кривац, издајник, шпијун. Када је, дакле, партија или идеја подигнута на ниво божанства које ствара историју, етику, биолошки, душевни и друштвени живот појединца, онда она влада путем примања и искључивања, путем „продужене употребе насиља".[1] Пошто прихватају безусловно присуство партије, опоненти прихватају и све њене регуле, тако да су чак и изопштени чланови партије задржавали веру у њу, настављајући да репродукују њену идеологију. Партија постаје сама себи циљ, а идеологија на којој њено функционисање почива, као ритуал, отпорна на искуство и на чињенице. Партија „је сродна некој секти, јер значи читав живот за своје чланове, и јавни и приватни, и њихов спас, који лежи у тој партији, док је њена практична активност, у ствари, чисто политичке природе — да преузме и спроводи власт. Везу између та два типа реалности обезбеђује заједничка идеологија, а вођа партије има дужност да обогаћује и тумачи ту идеологију у функцији околности. Политика мора непрекидно да буде превођена на термине тога језика који је истовремено свети језик и фиктиван језик и, кад год је то потребно, разлучује пријатеље од непријатеља. Бољшевици су као свештенство неке идеократије, а Стаљин постаје вођа тог свештенства и као такав је предодређен да му се верује на реч."[2]

Овај уводни пасаж о идеолошком ритуалу у СССР-у, о стаљинизму као мешавини идеократије, религије и тоталитарне државе, или о идеолошком начину постојања уопште, послужиће нам као увод у посматрање иследничких поступака као симетричних, логичких и симболичких догађаја који подсећају на обреде. Процес, идеолошки, правни или литерарни, поседује посебна правила „игре", законе учествовања, заплете и предвидљиве или задате расплете. У њему је „утврђивање" истине повезано са политиком церемоније кроз коју се манифестује моћ и истина власти. Свет пројектован законом, истрагом, полицијско-правним техникама и идеолошком једностраношћу униформисан је и поседује посебно обликовану геометрију, „метафизику", историју, законе, силу, однос власти и њених поданика, јединствени хронотоп. Ритуалност ислеђивања, „неба" и „земље", „живота" и „смрти", симболизација и театрализација (улоге, маске, псеудонимија,...), у оквиру *Пешчаника* и *Гробнице за Бориса Давидовича*, представљени су низом феномена (варира-

---

[1] Ремон Арон, *Демократија и тоталитаризам*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци 1997, 293.

[2] Франсоа Фире, *Прошлост једне илузије (комунизам у 20. веку)*, Паидеја, Београд 1996, 174.

ним или понављаним) који чине да ова стварност постане, с једне стране, симетрична, а с друге, симболички, али и естетски посредована. Преко различитих симболичких знакова, поетика ислеђивања, као и поетика романа, постаје доступна опису, који ћемо покушати да изведемо.

Поетика ритуала обухвата целокупно постојање једне друштвене заједнице, нормира га и распоређује правилно по целом простору друштвеног живота. Сами обреди, као правилима управљене симболичке активности, омогућавају појављивање власти, силе и самим тим закона који власт утемељује силом и „објавом".[3] Власт или ауторитет у ритуалу представља свету неприкосновену, недодирљиву инстанцу, извор стрепње и страха, посредовану различитим симболичким обрасцима који униформишу свакодневно мишљење и понашање. Власт „присиљава" поданике да производе истину власти, контролишући их,[4] јер истина мора да постоји у поседу власти да би она уопште могла да функционише. Ове особине ритуалног постојања једног друштва од ренесансе ће се одвајати од свог „мистичног" темеља, религиозног простора, као што ће наставити да, опонашајући религиозне ритуале, и даље постоје, само сада у политичким и идеолошким територијама.

Пешчаник и *Гробница за Бориса Давидовича*, пројектујући и тематизујући идеолошке реалности, понављају извесне сегменте или елементе њихове ритуалности, илузије „уређеног" света. Митотворачка димензија ритуала у Кишовим романима остварена је у политичким просторима, и то једном инверзијом религиозних ритуала, у смислу отварања у секуларном свету посебне структуре стварности, у којој комунистичке „чистке" или нацистичка ислеђивања, као политички обреди, треба да чувају идеологију или систем, или да их извуку из кризе. Фетишистички однос према идеологији јунака *Гробнице за Бориса Давидовича*, која се разуме као непроменљива и непобитна, експлицира се као револуционарни захтев да се она мора чувати и, наравно, обнављати. Такође, поред доследног „пресликавања" иследничко-обредне праксе „московских процеса", у овим романима ћемо наићи и на „скривање" врховног ауторитета и консеквентно томе на објективизацију смрти. Највиша власт, као божанска, остаје недодирљива, неми механизам државне и друштвене религије: она се појављује само у облику силе која ислеђује и кажњава, у виду њених експонената који су такође далеко од ње (Чељустников, Федјукин, итд.; али ни они нису апсолутно заштићени), или у иконичном обличју портрета „Оца Народа у тешком позлаћеном оквиру",[5] „онога ко-

---

[3] Више о томе в. у *Празници, светковине, ритуали* (темат), Култура, 73—74, Београд 1986.

[4] Власт која производи поданике, по Фукоу, ствара „хигијену" једног ритуално уређеног друштва (в. Мишел Фуко, *Треба бранити друштво*, превео Павле Секеруш, Светови, Нови Сад 1998, 60).

[5] *Гробница за Бориса Давидовича*, 47 (Кишова дела наводимо према Данило Киш, *Сабрана дела*, БИГЗ, Београд 1995). Слика стоји на месту „где је некада стајала (...) Пречиста, 'зачуђена изненадном појавом Архангела' ", чиме она, дакле, постаје „икона" револуционарне „благовести". Сакрална иконографија је употребљена у изради слике: „Кроз снежну вејавицу пробија се старица из гомиле и покушава да пољуби руку Блаженог, да је пољуби онако мужачки, народски. Овај се смеши старици и ставља јој руку на раме, очински. Војници, радници и деца, гледају тај призор задивљеним погледима."

ме се морало веровати", који „се очински смеши са зида",[6] или у *Пешчанику*, у виду само имплицитно присутне нацистичке власти. Иако је власт „заклоњена", „мистична", невидљива као у Кафкином *Процесу*, својим бруталним манифестацијама она себе потврђује, обезбеђује своју сигурност уништавањем или сопствених поданика или оних који су „ван" њених простора, при чему успоставља контролу над целом друштвеном мрежом, делује на сваку тачку или сваког појединца, откривајући кризу свуда, али и осећајући се позваном да ту кризу реши, да подсети на себе и правила, као божанство које ритуално успоставља ред насупрот хаоса.

Само ислеђивање, процеси, као идеолошко-правно-полицијски феномени, представљају најексплицитнији облик јављања власти, а самим тим суштину идеолошког ритуала, место где власт показује своје право лице, где се решавају питања добра и зла (етике), правоверних и кривоверних (доктрине), живота и смрти (постојања), „бога" и „лажних богова" (врховног ауторитета). У контексту *Гробнице за Бориса Давидовича* процеси као обреди имају своје властите законе, правила, методе. Убијајући своје поданике, власт колико утврђује фигуру издајника толико утврђује и фигуру жртве (Новски, Таубе, Микша), која представља саставни део сваког ритуала, жртву која поред правила и тоталитета, јесте основни конституент ритуала. Обред „московских" или нацистичких процеса, као тотална друштвена појава, обухвата све слојеве друштва, јавни и приватни живот појединца (телефон у стану Дармолатова или у стану уредника *Нове зоре* у ноћним сатима опомиње да власт не спава), и као и сви облици ритуала остаје супротан разуму (питања постављана Е. С.-у, хапшење Новског или Чељустникова), имун на чињенице.

I. *Детерминистички концепт постојања*

Поданици партије, било на страни мучитеља или мученика, укорењени су у друштвенополитичку стварност која ствара облик *нужности* страдања[7] (Федјукин убеђује Новског у неопходност и корисност једног лажног признања), при чему долази до инверзије рационално засноване стварности у ирационалну. Кога ће „разум" смакнути непознато је исто толико колико је непознато коме ће робијашке тарот-карте, као средство судбине, донети срећу или несрећу („Магијско кружење карата").[8] Риту-

---

[6] *Исто*, 19. У политичком ритуалу, као и у сакралном, посебно место заузима идеја о „оцу народа" као култу личности (в. Елен Карер Д. Анкос, *Руска несрећа (Оглед о политичком убиству)*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци — Нови Сад 1998).

[7] У совјетској Русији насиље је изједначено са нужношћу. Томе у прилог говоре и Лењинове речи: „Треба отворено поставити начело, политички оправдано — а не само уско правничким терминима — које мотивише суштину и оправдање терора, његову нужност, његове границе" (*исто*, 331).

[8] „'Неки глупи деспот може оковати робове гвозденим ланцима; међутим, истински политичар везује их знатно чвршће ланцима њихових властитих идеја; прву карику качи за чврсту раван разума; та је веза утолико јача што нам нису познати њен састав и грађа, и што верујемо да је она наша творевина; безнађе и време нагризају ланце од гвожђа и че-

ални начин „рационалног" постојања, дакле, сопственом поетиком пројектује посебну, „детерминистички" (или обредно) обликовану историјску или „космичку" стварност. Само једна белешка из *Пешчаника*, која припада „Белешкама једног лудака", отвара поглед у *детерминистичку* слику света: „Ако се све збива по строго детерминистичким законима Бога-природе, по општем принципу *causa sui*, онда нема случајности као објективног феномена, не само у широким свемирским размерама, него чак ни у оним најмањим видовима, као, на пример, када неко остави (заборави?) своју књигу у возу, у купеу прве класе (као да ју је ту сместило божанско провиђење или као да је долепршала из далеког непознатог, попут анђела који се сместио полуразвијених крила на седиште од зеленог плиша, у првој класи, на место број двадесет и шест, управо оно које беше крај прозора, резервисано за њега у провинцијској станици у Шиду), а неко други (предестинираи?) седне на то исто место и ту нађе једну у црну кожу увезану књигу (*Tractatus theologico-politicus*) која ће на тог другог извршити снажан и трајан утицај."[9]

Ова спинозијанска визија, у којој је субјект само функција иманентне каузалности, закона *causa sui*, садржи и посебан иманентни, „таласасти" или „манихејски" ритам промене ствари и догађаја: „Јер су му његова интуиција као и његово искуство казивали да би идући корак морао бити противтежа претходном, јер се у људском животу ствари одвијају на принципу супротности, па дакле после узлазног таласа долази силазни, после успеха тешкоће, после узлета пад, и све тако редом, само што човек није још увек у стању, упркос емпиријском сазнању, да унапред исцрта ту схему, дужину лука таласа, иначе би могао да предвиди догађаје до у најситније детаље."[10]

Идентична структура стварности, али другог порекла или идентитета, уколико направимо библиографски искорак уназад, може се наћи и у роману *Башта, пепео*, где испуњење судбине звучи као ехо старозаветног начина постојања, потчињавања „закону и пророцима": „Он је само знао да треба да испуни једно поглавље великог пророштва, јер му је било писано да ће да лута и да бежи 'главом без обзира' ",[11] или констатовање изгубљености у зачараном кругу судбине, у константном враћању на исто: „Мој је отац с нервозном хитњом настојао да испуни своју судбину, да испуни слова пророштва и своје искупљење. Чињеница да се појавио ахасверски у крају свог детињства, одакле је побегао давно, вођен неком великом визијом, говорила му је да је упао у неки *circulus vitiosus* из којег нема излаза: лук његове животне авантуре затварао се као замка."[12]

лика, али не могу ништа против уобичајене везе између идеја: само ће је још више учврстити; у меким можданим влакнима лежи постојани темељ најчвршћих империја' " (Мишел Фуко, *Надзирати и кажњавати*, превела Ана А. Јовановић, Просвета, Београд 1998, 116).

9 *Пешчаник*, 38—39.

10 *Исто*, 85.

11 *Башта, пепео*, 57.

12 *Исто*, 59.

Одсуство случаја или случајности надомештено је јасном визијом предодређености (спинозијанском, старозаветном или старогрчком) по којој ствари и догађаји постају измерљиви и предвидљиви: детерминизам представља могући слој релација иманентних свету ових романа. Аналогно томе, када се у причи *Пси и књиге* из *Гробнице за Бориса Давидовича* отвори перспектива пресликавања 14. у 20. век, сусрећемо се такође са циклично детерминисаним „космосом", у којем Спинозина „самоналажућа" суштина постаје и репресивна и идеолошки обликована, без неке дубље „теодицеје", осим оне која је и старим Грцима била позната: све ће се опет одиграти и та игра ће трајати у бескрај. Представа о линеарном и неповратном времену које се пружа у бесконачност разбија се инсистирањем на историјској подударности (али, видећемо, и разним другим подударностима) између судбина Баруха Давида Нојмана и Бориса Давидовича Новског које раставља шест векова, инсистирањем приповедача на детерминистичком концепту. Ритуално постојање укида историју, историјско памћење и мишљење, и ствара мит, митско мишљење (јединствено и идеално друштво у којем терор има сврху да то „митско" или „утопијско" преводи у реалност и одржава их), укида линеарно кретање времена и уводи кружно. На поменутом месту у *Гробници за Бориса Давидовича* стварање темпоралног и онтолошког лука открива перманентни осећај садашњости, укида будућност и прошлост, јер оне су само верзије једне садашњости.[13] У метаприповедном коментару, цитатима Марка Аурелија и Борхеса, приповедач/транслатор/приређивач подвлачи то стање: „'Ко је видео садашњост, видео је све: оно што се догодило у најдавнијој прошлости и оно што ће се збити у будућности' (Марк-Аурелија, *Мисли*, књ. VI, 37). Полемишући са стојичарима (а још више са Ничеом), Х.-Л. Борхес овако формулише њихово учење: 'Свет бива повремено разорен пламеном који га је саздао а затим се поново рађа да би проживео исту повест, поново се спајају различите семене честице, поново дају форму камену, дрвећу, људима — па чак врлинама и данима, јер за Грке нема именице без суштине. Поново сваки мач и сваки херој, поново свака ситничарска бесана ноћ.' "[14]

Стварност овога романа је задата, а не створена (у хришћанском смислу), у њој нема динамике и неизвесности постојања, ништа не изненађује, све је унапред распоређено. Ако је хришћански концепт времена подразумевао линеарно трајање као продужено стварање, с обзиром на непрекидно божије деловање, у *Гробници за Бориса Давидовича* се „из једног званичног хришћанског текста индукује антиинквизицијско значење и визија опречна хришћанском концепту историје: визија вечног враћања и понављања".[15] Дакле, историјско време или инсистирање

---

[13] Петар Пијановић такође истиче постојање „материјализације" времена у вечном враћању истога, у протицању као непролазу (в. Петар Пијановић, *Проза Данила Киша*, Јединство — Дечје новине — Октоих, Приштина — Горњи Милановац — Подгорица 1992). Можемо додати да је перманентност постојања повезана са перманентношћу и непроменљивошћу идеолошког поретка који живи своју утопијску вечност.

[14] *Гробница за Бориса Давидовича*, 40.

[15] Јован Делић, *Цитатност прозе Данила Киша*, у *Луча*, Никшић 1994, 26.

на историјском времену Данила Киша на историјским подударностима ретроактивно је укинуло само себе, поништило динамику кретања, обесмислило га и отворило ритуалну слику неуништивости репресивних система који само симулирају различите појавне облике. Историја постаје измерљива, онтологизована, вечна и митизована, а свет коме је она иманентна симетричан и измерљив. Време, дакле, постаје парменидовско време равно самом себи, време есхатолошког поретка, чија симетрија је историјски потврђена — из њега нема излаза, иза њега остаје само *празнина*.[16]

Детерминизам, чист случај и потпуни релативизам, зато што затварају време, уништавају људску слободу, поништавају човека, као што поништавају етику јер нестаје могућност избора — ликови нису бића могућности. Слобода је претворена у илузију, губи се осећај да се нешто догађа један једини пут, а страдање је оно што постаје извесно. Свет *Гробнице за Бориса Давидовича* креће се без циља, у кругу, безнадежно, при чему добро и зло нису у поседу ликова, него их трансцендирају, чиме се њихова одговорност своди на минимум: остају само гестови и потези лишени етичке семантике. У етичком смислу постоји само реализација унапред одређених и непромењивих обележја и потенцијала, истрајност јаких (Новски) и плашљивост слабих (Дармолатов).[17] У стварности херојске етике, стварности *Гробнице за Бориса Давидовича*, конвенционални поредак је преокренут: циљ не посвећује средства јер заправо циља нема. Када је све предодређено, можемо рећи, јунак постоји као по логаритамским таблицама, као у енциклопедијама, које су за Киша биле својеврсна опсесија.[18]

Нужност одржава све поретке постојања, она је активност ликовима недодирљиве инстанце, последица неког узрока натприродног реда, сила која није друштвено условљена. Нужност која детерминише свет романа епистемолошки је несхватљива иако открива принцип свога деловања — принцип који измиче сваком поимању — чиме *Гробницу за Бориса Давидовича* приближава митском или херојском свету. Постојање је, као

---

[16] Новски се, као и Барух Нојман, налази пред дилемом избора између трајања и ништавила вечности.

[17] У том смислу, и етничка карактеризација, и животни пут јунака, и његова национална обележја, снага воље, амбијент и географски простор, ако их има, могу се посматрати као улоге или „маске" којима се јунак користи, или на поетичком плану као поступак. На примеру јеврејства Киш појашњава ову „маску": „јеврејство је ту, као и у мојим ранијим књигама, само ефекат онеобичавања. Ко то не разуме, не разуме ништа од механизма књижевне транспозиције" (*Час анатомије*, 56).

[18] Више о томе у Александар Јерков, *Лексикографска парадигма*, Књижевност, 2—3, Београд 1990. Киш се, додајмо, налазио у извесном расцепу између хуманистичког става који његова проза подржава и детерминистичких визија које прожимају светове његових романа. Истовремено хуманизам приповедача и детерминизам испричаног света у колизији су са постмодернистичким захтевом да се историја, људски пореци схвате као конструкције, а не као ентитети по себи. Историја јесте у *Гробници за Бориса Давидовича* реконструкција посредована траговима (документима, мемоарским записима, сведочанствима и историјским текстовима), али ова реконструкција не води ка релативизовању историјског сазнања него ка *историји по себи*, историјском детерминизму. Историја је, дакле, онтологизована, митизована, она потврђује онтолошки поредак, она заправо не постоји као људска конструкција.

у митовима, додељено по неким несхватљивим законима да би се по истим тим законима, индиферентним према свакој посебној ствари или лику, и одузело. Судбина је јунацима у *Гробници за Бориса Давидовича* доделила улоге, само је остало неизвесно зашто је неко добио у посед баш „то" и баш „толико" постојање, као што се они, као у херојском поретку, крећу задато као сунце, од рађања, преко зенита, до коначног и трагичног пада у неизбежну смрт. Уколико је подвргнут оваквом поретку, јунак *Гробнице за Бориса Давидовича* (рецимо Новски) заслепљен је, безосећајан, ван моралних дилема,[19] прави митски херој — ова тема хероја, што није случајно, представља и велику тему социјалистичке идеологије.[20]

Херојски свет *Гробнице за Бориса Давидовича* у скоро свим ће аспектима постојања подржавати митски свет: у њему, као у миту, казна није важна него је *неминовна*, признање је нужно, јунак је трагичан у смислу епског јунака кога судбина „убија" (без)разложно, човек је носилац једне идеје, закони постојања као и закони владања су несазнатљиви. Јунаци су ускраћени и за психолошку мотивацију својих поступака, као и за психолошко усложњавање својих карактера, чиме је онемогућена промена њихове природе и омогућен просторно-временски континуитет њиховог потпуно идентичног „физичког" и „психолошког" склопа (промена је промена у простору, промена културног обрасца, а не лична промена). Иако се инсистира на њиховим биографијама, личности у психолошком или персонолошком смислу у *Гробници за Бориса Давидовича* нема, већ је створен једнодимензионални лик идеја, без унутрашњих ломова, дилема, карактерних трансформација, лишен иницијативе, „задат"[21] и „пасиван" иако никада не стоји на једном месту. Као јунаци епова или митова, Кишови јунаци немају могућности да одлучују о својини судбинама јер о томе одлучује поредак космоса. Свако испадање из „улоге", испадање јунака из континуитета, уколико се догоди (на пример, колебљивост Новског или одупирање да не поквари последњи сегмент своје биографије), захтева накнадно враћање у њега.[22] Њихови жи-

---

[19] Сазнање Новског да је постојање у псетарнику „ништа за ништа" — јесте сазнање „које искључује сваку моралност и које је дакле апсолутна слобода" (*Гробница за Бориса Давидовича*, 102).

[20] Херојство је и велика тема фашизма, али није тематизована у Кишовим романима.

[21] „Интеракција друштво-појединац која у психолошкој мотивацији јунака и масе код Достојевског и код Андрића има значајну улогу и готово се налази у некој врсти узрочно-последичног односа, код Киша није наглашена. Његови злочинци су готово рођени као такви. Зависи само на шта ће употребити своју урођену вештину: на одирање живих творова, мртвих астраганских јагњади, или за отварање људског трбуха. Околности су при томе готово случајан фактор" (Мила Стојнић, *Тематско јединство и структурне разлике*, Књижевност, 2—3, Београд 1990, 377). Овај цитат доноси два важна податка: први се тиче предодређености ликова, док други, конзеквентно првом, оправдава одсуство промене ликова и немогућност њиховог развоја с обзиром на то да ни околности не утичу на њих.

[22] Одупирање Новског истрази не може се одредити као акт слободне воље, јер његов чин, као и лик (али и остале ликове из књиге), треба посматрати као задате, предестиниране, и тако непроменљиве, што значи да Новски само чини већ очекиван корак. Иако смо сведоци колебљивости Новског (пристанак на сарадњу), то траје само тренутак, пошто га његова задата улога враћа на задати пут. Опредмећеност ликова и њихових судбина по-

вотни путеви одређени су као путеви митских јунака; ма колико изгледало да лутају, они се крећу равно, очекивано, док их „хибрис" не стровали у смрт. Њихова страдања нису праћена осећањем страха за другог који тражи самилост, нити наличјем страха — надом, јер то што се њима догађа није ни радосно нити тужно, него херојски. Нихово постојање се не завршава нити осмишљава смрћу, нестанком у ништавилу (јер знамо да ће се опет појавити), нити их у старогрчком смислу смрт чини „слободним" колико их чини „херојима", као што, на поетичком плану, смрћу добијају једну другу, документарну и историјску потврду. Документ превазилази историју зато што историјски потврђује над/подисторијски митски начин постојања и даје јунацима могућност документарног постојања, „документарни идентитет".

Детерминистичка слика света у *Гробници за Бориса Давидовича*, саобразно социјалистичко-идеократској стварности коју пројектује, биће поткрепљена и каузалном, позитивистичком перспективом одређивања идентитета ликова (раса, средина, моменат), чиме се успоставља један „синхронијски" биографско-историјски детерминизам, који ће потврдити одсуство слободе избора. Неминовност и поновљивост ритуалног света, као и његова нужност, као платоновска концепција поновљивости догађаја, потврђене су историјским подударностима, и подражаване од стране архитектуре затворских ћелија, од стране банди злочинаца ношених „духом неког истовремено платоновског и пакленог imitatio",[23] или од стране иследника, у функцији тортуре, увек у функцији стварања утиска неумитности: „Федјукинова режија је савршена: мизансцен је исти као и прошле ноћи, исти су стражари, исти Федјукин, исти подрум, исто осветљење, исти Новски: елементи сасвим довољни да се једном поновљеном поступку да значење идентичности и неминовности, као што је неминован след дана и ноћи; различит је само унеколико тај младић што го до паса дрхти пред Новским (различит тек колико се разликују два узастопна дана проведена у ћелији)."[24]

Иако се у свету приповедача *случај* појављује као категорија неизвесности и слободе („тада би по логици случаја..."),[25] случај представља само приповедачку чежњу која се не може романескно остварити. Сама документарна поетика или инсистирање на „веродостојности" потврђују да његовим светом влада исти (или слични) закон који влада и светом романа, у коме „нужда", „неминовни след" и „велики и кобни неспоразум" потврђују његову ритуалност. Ликови и догађаји ће остати „одгонетнути" прошлошћу, у себи скривајући неке неминовне али већ постојеће прадогађаје (поддогађаје) или праликове (подликове).

следица је, понављамо, из перспективе романескног света, космичког принципа детерминизма, док из поетичке — њиховог порекла које је документарне природе. Они су у оба случаја „преузети" као „завршени", као „готови".

[23] *Гробница за Бориса Давидовича*, 72.

[24] *Исто*, 106.

[25] *Исто*, 7.

II. *Принцип круга*

Основни геометријски облик детерминисане слике света кроз који се ритуално мисли и доживљава, како смо већ одредили, била би *кружница* у чијем центру је или празнина (несхватљива судбина) или идеолошки централизована (невидљива) власт. У *Пешчанику* и *Гробници за Бориса Давидовича* циклизација ће се успостављати и уводити на најразличитијим плановима док се истовремено релативизују полови стварности, поништава позиција и опозиција, облици постојања. Почећемо са тематским планом, од у роману експлициране подударности између биографија Б. Д. Новског и Б. Д. Нојмана, које се пресликавају у следећим моментима: 1) *иницијалима њихових имена* (Б. Д. Н. — Б. Д. Н.); 2) *средњим именом* (Давид — Давидович); 3) *подударностима датума и година хапшења* („Б. Д. Новски ... ухапшен је у Казахстану 23. децембра хиљаду девесто тридесете";[26] „Године Господње 1330, дана 23, месеца XII, дође до ушију ... да је Барух Давид Нојман ... напустио слепило и пирфидију јудаизма"[27]); 4) *датумима и годинама смрти* (Новски — 21. новембра 1937; „Последња осуда носи датум од 20. новембра 1337. ... Диверноа наводи јасну претпоставку да је несрећни Барух по својој прилици издахнуо на мукама"[28]); 5) *„васкрсавањем" 20 година након смрти* („Крајем јуна 1956, лондонски *Тајмс* (...) објавио је да је Новски виђен у Москви";[29] „Један други извор говори о неком Баруху који је осуђен за исти деликт мишљења и спаљен на ломачи неких двадесет година касније"[30]); 6) *проживљавањем ислеђивања и тортуре*; 7) *елементима и обликом истраживачког суочења* („Тада на моје очи заклаше Јевреjина Ашера, младића од неких двадесет година и рекоше ми: 'Тај се позивао на твоје учење и на твој пример.' И рекоше ми још, показавши ми на једног другог младића (...): 'Твоје одлагање убија оне који су веровали твоме учењу и који следе твој пример.' Тада га отпустише они што су га држали и младић паде на земљу лицем према мени, јер још не бејах ништа изустио, а они му већ задаше смртоносни ударац са леђа";[31] Новски је такође проживео два суочења, са два младића — једним који „паде на колена" и другим који има око двадесет година (личи на Новског „од пре двадесетак година" — Новски 1930. има између 34 и 40 година: „У полицијским архивима Охране записане су три године рођења: 1891, 1893, 1896"), бранио се такође ћутањем, „тврдоглавим одбијањем" убијао „људе сличне себи", и, такође, „пре него што је Новски могао да каже било шта", стражари су убили другог младића *са леђа*, пуцњем „из близине, у потиљак"[32]); 8) *идејама или дилемама* (дилема Новског, „прихватити привременост трајања ... или се ... предати загрљају ништавила",[33] у Нојмановом случају је

---

26 *Исто*, 100.
27 *Исто*, 123.
28 *Исто*, 138.
29 *Исто*, 121.
30 *Исто*, 138.
31 *Исто*, 129—130.
32 *Исто*, 104—108.
33 *Исто*, 102.

разрешена „јер је, *упркос свему*, привремена патња трајања вреднија од коначне празнине ништавила”[34]); 9) *одузимањем (цепањем) књига* (Новски — „Приликом претреса ... однесена су сва његова документа, фотографије, рукописи, нацрти и планови, као и највећи део његових књига”;[35] Нојман — „а књиге побацаше на под и стадоше их газити ногама и цепати их на моје очи”[36]); 10) *једноумним, гномички израженим, идеолошким ставом којим су отуђени* („боље да страда такозвана истина једног јединог човека ... него да се због ње доведу у питање виши принципи и интереси”[37] — став је Федјукинов; „Довољна је само једна неверна душа да нас све лиши раја и надања, као што је довољна једна шугава овца да ошугави цело стадо... Није ли боље заклати једну шугаву овцу него допустити да се ошугави цело стадо?”[38] (библијским језиком је обликован став „правоверне” гомиле); 11) *боравком у подрумским просторијама у истом друштву* („Новски проводи кошмарне сате у својој ћелији окружен пацовима”,[39] „Одвлаче га у *ћелијарник* и ту га остављају три дана међу угојеним пацовима”[40]; Нојман ће рећи: „Одведоше ме онда до једне велике куће и спустише ме у простране подруме ... Молитву су нам прекидали само пацови који су сву ноћ циликтали по угловима и јурили по подруму, тешки и угојени”[41]); 12) *контекстом* (умоболни „Жан Гиј ’од гвожђа’ ” идентификован је „с Јосифом Висарионовичем ’од челика’ /стал’ — Стаљин/”).[42]

Сада можемо да кренемо у било ком правцу, да се пребацујемо на разне планове, свуда проналазећи потврде закона кружења. На композиционом плану приче из *Гробнице за Бориса Давидовича* циклично су повезане (ликови, симболи, знакови, реченице, синтагме, мотиви селе се из једне у другу), на онтолошком плану кружница је историјски и просторно потврђена.[43] Коцкарска срећа подвргнута је окретању („пахан” постаје „кучка”) по принципу магијског кружења карата које „задобија у очима кибицера привид случаја и фатума”[44] (јер „круг развијених карата Чорта представља Коло Среће и има за фанатика значење прста судбине”),[45] по принципу „Велике Лутрије” која се „окретала у свом неумит-

---

[34] *Исто*, 128. Ова идеја, иако је приписана на једном месту Новском, а на другом Нојману, на трећем ће се, синтаксички идентично формулисана са Нојмановом, појавити као приповедачева, као интрига приповедања: „могло би се рећи, упркос ужасном *крају*, да је Карл Таубе рођен под срећном звездом (уколико је прихватљива наша теза да је, *упркос свему*, привремена патња трајања вреднија од коначне празнине ништавила)” (*исто*, 71).

[35] *Исто*, 100.

[36] *Исто*, 128.

[37] *Исто*, 111.

[38] *Исто*, 135.

[39] *Исто*, 108.

[40] *Исто*, 112.

[41] *Исто*, 135.

[42] Јован Делић, *Кроз прозу Данила Киша*, Просвета, Београд 1997, 368.

[43] „Описавши, у простору, један ’европски круг кредом’ (Буковина—Пољска—Ирска—Шпанија—Француска—Мађарска—Русија) и, у времену, једну вертикалу од неких шест векова ...” (*Час анатомије*, 65).

[44] *Гробница за Бориса Давидовича*, 76.

[45] *Исто*, 75. Идеолошки систем *сујеверан* је као и магијски: „болест и њена сенка, смрт, јесу поготову у очима тирана, само видови испољавања натприродног, а врачи своје-

ном обртању, попут отелотвореног принципа митског и злог божанства".[46] Ритуалном принципу кружења изложени су и обућа и жене,[47] али и ликови у својим улогама, њихови односи, као и саме улоге: Чељустников намешта клопку Верскојлсу да би касније сам завршио у логору; „државни тужилац, В. Н. Криченко, мајстор високих дела"[48] који 1930. године суди саботерском језгру на челу са Новским у *Гробници за Бориса Давидовича*, у претходној причи, *Магијско кружење каратa*, дакле „сижејно" раније, али 1941, дакле хронолошки касније, налази се у логору, сада само као бивши „мучитељ из Лубјанке", на којем његов бивши затвореник Таубе извршава успешну операцију „после перфорације слепог црева";[49] Микша испуњава обећање и свети се реб Менделу, бившем газди који га је отпустио уз проклетство, и реб Јусефу, „најгорем од свих мајстора, не само међу кројачима"[50] који није хтео да га прими на посао, тако што између дванаест саучесника фиктивне завере убацује њихова имена: „Е. М. Мендел, мајстор кројач, М. Л. Јусеф, кројач."[51]

Кружење мотива и симбола можемо констатовати већ у *Пешчанику* (мозак примаријуса Фројда, рушење куће, удовица из воза, железница, итд.) као посебан облик семантичких варирања и идентификовања ствари, при чему се оне доводе до симбола. Такође, кружење питања у *Истражном поступку* или *Испитивању сведока* из *Пешчаника* не само да осликава узалудно и бескрајно трајање овог дијалога, нити само ограничава његово језичко и дијалошко усложњавање него уводи „поетски ритам", рефренско „кружење" или понављање,[52] да би се сличан (или идентичан) поступак понављања синтагми или реченица појавио у *Гробници за Бориса Давидовича*, само сада на приповедном плану, у семантичкој функцији, као и функцији карактеризације и наглашавања, довођења појединих појава до симболичке семантике, симболичких прича: 1) „који је наводно поткупио Новског *за тридесет златника као Јуду*"[53] = „умреће као разбојник који је продао своју душу, *као Јуда, за тридесет сребрњака*";[54] 2) „*њихове ужасне псовке* које скрнаве са псом и ђаволом

врсни чаробњаци: логична консеквенца једног погледа на свет" (71); идеолошки хазард *једнак* је робијашком: „Следећих пет дана три су човека провела у тесној и врелој кабини иза окованих врата у страшној хазардној игри налик на покер у троје у којем се губитак плаћа животом" (29).

[46] *Исто*, 72.

[47] „Довољно је да Коршунидзе изјави своју жељу, речју или макар само погледом, па да чизме малинове боје бившег чекисте Чељустникова заблистају на ногама новог власника (Костика) или да се, љубазношћу и милошћу кувара, бившег подводача и убице, потхрани супруга (бившег) секретара Рајкома, белопута Настасија Федотјевна М., и приведе Костики, јер Артист воли претиле даме, 'белопуте и друсле, то је тип наше, руске жене' " (*исто*, 63).

[48] *Исто*, 118.

[49] *Исто*, 71.

[50] *Исто*, 11.

[51] *Исто*, 20.

[52] Прича *Легенда о спавачима* из *Енциклопедије мртвих* доследно је обликована поетским поступцима: поетски ритам, рефрени, понављања, риме, стварају псалмични ритам ове поетске прозе.

[53] *Исто*, 109.

[54] *Исто*, 114. Да ли су „златници" само грешком употребљени у првом цитату, ако су оба случаја покушаји да се Новски поткупи као Јуда?

рођену мајчицу, једину светињу разбојничку"[55] = „Коршунидзе *опсова грозно* кљакаву *мајчицу, једину светињу разбојничку*";[56] 3) „разбојник је опасан када ћути, коло судбине је стало, *некоме ће мајка закукати*"[57] = „пахан је изгубио, некоме ће *мајка закукати*";[58] 4) „развијати *јеретичку и опасну мисао*"[59] = „човек који је нашао у своме срцу ту *јеретичку* и *опасну мисао*",[60] 5) „одатле у њима значајне празнине, дискреција и *хитња*. Предсмртна *хитња*, додајмо"[61] = „Мајснерова прелази преко тог раздобља са саучесничком *хитњом*".[62] Поменућемо још за крај и селидбе ликова из живота у различите документе Б. Д. Нојмана са плана ванлитерарне егзистенције у документарни текст, у историју („Прича о Баруху Давиду Нојману заправо је превод трећег поглавља */Confessio Baruc iudei modo baptizati et postmodum reversi ad iudaismum/* инквизиторског регистра"),[63] да би завршио у (пара)литерарном (кон)тексту *Гробнице за Бориса Давидовича*; поменућемо и остале селидбе ванлитерарних особа у паралитерарни контекст који постаје грађа за литерарни текст *Гробнице за Бориса Давидовича* (Чељустниковљев подлик је Жамоида,[64] Дармолатовљеви Лозински и Зенкевич,[65] подлик Новског је И. И. Рубин,[66] итд.); поменућемо опет паралелно са наведеним и селидбу Нојмана у Новског, Жана Гија у Сталъина. Кружење, закључимо, као последица детерминизма релативизује категорије постојања (етичке, онтолошке), и инверзијом изврће полове стварности: оно што је доле може бити горе, добро — зло, па опет добро, светло — тама, оно што јесте да не буде, као и да опет буде.

III. *Иследничко позориште*

Идеолошки ритуали првенствено функционишу као површни, манипулативни у идеолошком смислу, „манихејско" конципирани у етич-

---

[55] *Исто*, 76.
[56] *Исто*, 78.
[57] *Исто*, 77.
[58] *Исто*, 78. Овоме можемо додати једну синтагму која се понавља на два места *Башта, пепела*, а која ће имати свој ехо у *Гробници за Бориса Давидовича*: „*Снага* његових *аргумената* била је необорива" (*Башта, пепео*, 50) = „дирнути *снагом* њених *аргумената*" (*исто*, 54) = „који се опирао *снагом* својих *аргумената*" (*Гробница за Бориса Давидовича*, 137). Овоме, даље, можемо додати и „селидбу" синтаксичких склопова, синтагми, метафора из *Гробнице за Бориса Давидовича* у *Енциклопедију мртвих*: 1) „*румени одраз сунца*" (143) = „*румени одраз* јутарњег *сунца*" (47), 2) „кроз *клопарање точкова воза* и потмулу тутњаву *железне мостовне конструкције*" (16) = „чује се *клопарање точкова воза* преко *железне мостовне конструкције*" (52), 3) „мора да је *размишљала о* суморној *пролазности* годишњих доба" (14) = „*размишљајући о пролазности* људског трајања" (55), 4) „*доказ више* о корумпираности чиновништва" (86) = „*Доказ више* не само да *Антихрист* постоји" (133).
[59] *Гробница за Бориса Давидовича*, 71.
[60] *Исто*, 102.
[61] *Исто*, 84.
[62] *Исто*, 94.
[63] *Исто*, 138—139.
[64] Karlo Štajner, *7000 dana u Sibiru*, Globus, Zagreb 1971, 55.
[65] Nadežda Mandeljštam, *Strah i nada*, II, Znanje, Zagreb 1988, 109; Надежда Мандељштам, *Сећања и размишљања*, I, Просвета, Београд 1984, 77—84.
[66] Roj Medvedev, *Neka historija sudi*, Naprijed, Zagreb 1989, 180—182.

ком смислу, као они кроз које се открива истина и разграничава добро од зла, „светло" од „таме". У своме манифестном (или дидактичком) смислу они обликују театарску структуру стварности: по потреби све се може и монтирати, одиграти, одглумити или демонтирати. Моћ ритуалног постојања, као и моћ ислеђивања, или кажњавања, „распоређена је по читавом простору друштвене заједнице и присутна свуда као позоришни призор, представа, знак, предање; читљива је попут отворене књиге".[67] Иако је сврха свакога ритуала уништавање обмане, московски процеси почивају на (ре)продуковању сопствене обмане, они стварају илузију или режирану представу пред лицем целога народа, велики театар од кога зависи свакодневица, прошлост и будућност комунистичког друштва.[68] У суштини то су само глумци, улоге, костими, маске, текстови, гестови, сцене, режирани под безграничном психичком и физичком тортуром. Темељ овог иследничког театра састоји се у следећем: под присилом прихватити улогу, дакле поћи своја уверења, сарађивати на што ефектнијем и уверљивијем, логичком, идеолошком и естетском креирању представе, научити улогу и јавно је одиграти. Да би се то извело неопходно је креирану илузију по било коју цену прихватити „као живу реалност стварнију од магле факата".[69] Ритуална потреба за очишћењем једног друштва посегла је не за реалношћу него за представом, за „макабричким привидом",[70] фикцијом истинитијом од саме реалности. Чини се да ниједна култура или поредак после барока, чак више од њега, није до те мере дискредитовала реалност и уздигла позориште. Иако московско идеолошко позориште нема метафоре *живот као сан, свет као позориште* или *човек као глумац*, ипак је уместо реалности успоставило привид као такав.

Гробница за Бориса Давидовича обележава тренутак у коме је, кроз страховладу, револуција прешла у полицијски театар и обред, при чему је култ мученика и хероја револуције замењен култом издајника који признаје свој „злочин" и тако потврђује првобитни мит. Процеси као и обреди састоје се од јавних суђења, од закулисних суочавања, тортуре, убистава без суђења. Као средњовековне мистерије они пружају сцене понижавања, да би се завршили сценама кажњавања које су искључиво предвиђене за оне који су добро одиграли своју улогу и себе искључили из друштва.

Театарска обележја, међутим, у *Гробници за Бориса Давидовича* моћи ћемо да пронађемо на разичитим равнима, у смислу позоришних елемената (глумци, улоге, маске...), као и у смислу жанровских или поџан-

---

[67] Мишел Фуко, *Надзирати и кажњавати*, превела Ана А. Јовановић, Просвета, Београд 1998, 140.

[68] Профани или уметнички театар своје порекло има, као и идеолошки, у ритуалу, идеји, светковини.

[69] *Гробница за Бориса Давидовича*, 114. Додајмо да стаљинизам, како каже Франсоа Фире, „није само изневерени сан него и организована лаж" (Франсоа Фире, *Прошлост једне илузије /комунизам у 20. веку/*, Паидеја, Београд 1996, 146).

[70] Ремон Арон, *Демократија и тоталитаризам*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци — Нови Сад 1997.

ровских одредница овога романа. Прича *Крмача која ӣрождире свој окоӣ* започеће дефинисањем овог приповедног облика као драме, доводећи у колизију приповедање (као својство прозе) и представљање (као својство драмске представе), откривајући посебан облик постојања испричаног света као театра усред приповедања: „Први чин трагедије или *комедије* (у сколастичком значењу те речи), чија је средишња личност извесни Гоулд Верскојлс, започиње као свака земна трагедија: рођењем (...) Први чин ове драме започиње..."[71] Уколико је поджанр приповедне драме неодређен (трагедија или комедија), утолико је она одређена као „драма" са „чиновима", као што је „земаљски" живот представљеног света такође одређен као драмска врста, и то као трагедија, тако целокупно постојање одређујући као „трагично" постојање на „сцени". У истом смислу прецизније одређење робијашког света у *Магијском кружењу каратa* као „трагедија и комедија,"[72] укинуће недоумицу, представљајући га стилски као гротеску, а жанровски као трагикомедију, али опет као драму. Истовремено у истим причама, у композиционом смислу, наићи ћемо на поглавља са насловом *Међучин*, у којима се одвијају кључни сижејни догађаји (у којима се заплиће радња), хапшење Таубеа и увертира у хапшење Верскојлса. Инверзијом овог драмског композиционог елемента, који би требало да буде предах у радњи, извесна ретардација, акценат се ставља не на преломне тренутке него на оно пре и оно после, на континуирано кретање ка „врху" и падање у смрт. Између се налази само окрет смера кретања, никако карактера, вредности или начина постојања јунака. Пређимо на позоришне детаље.

Као свака друга позоришна представа и идеолошка или иследничка представа, та за Новског „непозната игра",[73] у *Гробници за Бориса Давидовича* започиње режијом („Федјукинова режија је савршена").[74] Њена композиција ће обухватати два суочења (две „сцене"), идентичног мизансцена („мизансцен је исти као и прошле ноћи"),[75] идентичних глумаца и идентичне сценографије („исти су стражари, исти Федјукин, исти подрум, исто осветљење, исти Новски"),[76] само са једним изузетком, сличношћу између Новског и другог младића, што може да се припише „као грешка и напуклина у Федјукиновој режији".[77] Новски ће под тортуром сарађивати у креирању текста оптужнице („Федјукин, који открива најзад у Новском корисног и вештог сарадника, препушта његовој сопственој интелигенцији да изгласи неке противречности и неслагања која се јављају у компликованом сценарију оптужнице"),[78] као што ће „са напамет наученим текстом" доћи „на последњу пробу у канцеларију Федјукина".[79] Захваљујући „стваралачком генију", Федјукин уводи још

---

71 *Гробница за Бориса Давидовича*, 21.
72 *Исто*, 75.
73 *Исто*, 104.
74 *Исто*, 106.
75 *Исто.*
76 *Исто.*
77 *Исто*, 107.
78 *Исто*, 115.
79 *Исто*, 112.

два глумца који ће одиграти улоге сведока (Паресијан и Тителхајм), да би тиме „задобио искрену сарадњу Новског",[80] коју ће он оправдати на „премијери", „суђењу саботерском језгру".[81] Новски је, као пре њега Паресијан и Тителхајм, доведен у стање идентификације са улогом, идентификујући тако фикцију као „као живу реалност, стварнију од магле факата",[82] потврђујући ову иследничку надреалност,[83] овај иследнички театар.

Поједини јунаци *Гробнице за Бориса Давидовича* су, без обзира на своје партијске или друштвено-професионалне улоге, аматерски глумци, док поједини играју своје животне улоге као у театру, које им додељује позив револуционара, идеолошки систем или судбина.[84] Новски ће од човека „арогантног држања (без сумње глумљеног)",[85] или човека који се стално убацује у друге улоге, мења идентитет („преобучен у путујућег трговца"),[86] „узнапредовати" до глумца који игра своју улогу у једној јавној судској представи, док ће Костик или Чељустников свој глумачки дар употребити у друге сврхе. Костик је био „глумац, глумац инспирације. Једно је време током свог бурног живота припадао некој аматерској позоришној дружини где је свом простачком речнику додао известан рафинман (...) Своје је глумачко искуство проширио касније по логорима где је био члан културбригаде, режисер, глумац и доушник",[87] док је Чељустников „у школској аматерској дружини у Воронježу играо Аркадија у комаду Островског *Шума*",[88] да би и један и други своје улоге наставили да играју у совјетској свакодневици или историји. У цркви Св. Софије, која је претворена у пивару (пивара игра улогу цркве — црква улогу пиваре), Чељустников са групом официра НКВД-а режира представу[89]

---

[80] *Исто*, 113—114.

[81] *Исто*, 117.

[82] *Исто*, 114.

[83] „Оптужени су себе оптуживали за злочине које нису починили" (Ремон Арон, *Демократија и тоталитаризам*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци — Нови Сад 1997, 240).

[84] О постојању као театру, као и о неминовности глуме, поистовећењу са улогом, проговориће и Едуард Сам у роману *Башта, пепео*. Његове речи би као своје сопствене могао да изговори и сваки од јунака *Гробнице за Бориса Давидовича*: „Моја улога жртве, коју сам играо с мање-више успеха целог живота — јер човек заправо игра свој живот, своју судбину — та улога се, велим, полако приводи крају. Не може се, младићу мој, и то запамти једном заувек, не може се играти целог живота улога жртве а да се коначно и не постане жртвом. И видиш, ту се сад више ништа не може, ја ћу морати да настојим да ту улогу одиграм до краја. То ће бити моје откупљење, опроштај који ћете ми дати" (*Башта, пепео*, 124—125).

[85] *Гробница за Бориса Давидовича*, 91.

[86] *Исто*.

[87] *Исто*, 62.

[88] *Исто*, 37.

[89] Представа богослужења и опседнутост Чељустникова театром наговештена је његовим сном ноћ уочи дана када ће се поменута представа и одиграти. Читање овог сна открива не само „несвесну" особу Чељустникова као глумца и хипокрите, не само немир његовог бића него и лице идеолошког друштва у којем је појединац изложен погледима свих, разголићен (уколико не узме улогу или маску), увек на сцени. Звук звонца у сну значи и позив да се изађе на бину, и наговештај несреће („пожара"), али и звук телефона на јави који позива да се остваре ова значења: „Чељустников је сањао (ако му је веровати) ка-

богослужења у којој је он сам и глумац, али и режисер, праћену целокупним театарским инструментаријем: маскирањем, шминкањем, костимирањем, глумцима, гестовима.[90] „'Морам признати' ", записаће Чељустников, „'сви су без изузетка играли своју улогу дисциплиновано и предано' ".[91] Иако је ово „црквено приказање" у потпуности инсценирано, као што је већ инсценирана и сама реалност јунака, оно је у дослуху са византијским дворским забавама приказаним на фрескама цркве. У поглављу индикативног наслова *Циркус у божјој кући*, приче *Механички лавови* евоцира се театарска концепција стварности Византије: „Под модрим поднебљем Бизанта, хиподром и циркус, у првом плану, почасној ложи, император и императорка окружени својом свитом; коњушари ишчекују иза баријере да пусте своје пропете ате у арену; ратници тврда лица, наоружани копљима, праћени гомилом керова, прогоне дивље звери; пеливани и глумци изводе своје вештине на позорници под ведрим небом; мишићави атлета држи у руци дугачку мотку по којој се, вешто попут мајмуна, пентра један акробата; гладијатор наоружан секиром устремљује се на укротитеља са медвеђом главом.

Књига Константина Порфирогенита, која говори о Церемонијама на византијском двору, даје нам, у поглављу под насловом *Готске игре*, смисао овог последњег приказања: 'Забаве зване Ludus gothicus одржавају се, по Вољи Његове Царске Милости, сваког осмог дана после празника рођења и том се приликом званице Њ. Ц. Милости преруша-вају у Готе, стављајући на себе образине и главе разних сурових животиња.' "[92]

Забављање у средњем веку индиректно ће нас уверити у чињеницу о вечном постојању друштва или државе као фикције или позоришта, као што ће пасаж о Ludus ghoticus директно бити повезан са „представом" коју ствара Чељустников. Истовремено „маскирање званица" нагнаће нас да се задржимо на том позоришном феномену.

Маске као елеменат и ритуала и театра (али и елеменат криминалистичке поетике) могу се посматрати у ширем смислу и на плану лажних

ко треба да изађе на сцену и да одигра неку улогу, по својој прилици Аркадија из *Шуме*, али како не може да нађе нигде своју одећу. Ужаснут (у сну), чује како звони звоно којим га позивају на сцену, али он стоји као скамењен, седи заправо, го и длакав, немоћан да покрене удове. Одједном, као да се све то збива на позорници, завеса је дигнута, кроз блештаву светлост бочних рефлектора, који га осветљавају и држе у унакрсној ватри својих снопова, назире гледаоце, горе на балкону и доле у партеру, њихове главе су озарене љубичастим ореолом. У првом реду чини му се разазнаје чланове Покрајинског комитета, а међу њима јасно разабире и светлу ћелу друга М., главног уредника Нове зоре, који му добацује нешто подругљиво и увредљиво, нешто што се односи на његову мушкост. А, звонце из шминкернице једнако звони, све упорније и све јаче, па се Чељустникову чини (у сну) да је то заправо пожарно звоно, да су се по свој прилици упалиле завесе и да ће истог овог часа доћи до опште бежаније и панике, а он ће остати ту, на сцени, го као од мајке, и непокретан, изложен милости пламена" (*исто*, 38—39).

[90] „Мантију са љубичастим појасом и камилавку позајмили смо на реверс из фундуса позоришта, а у писму управи навели смо да су нам те ствари потребне за чланове агитбригаде која се спрема да даје по селима и радним колективима представе антирелигиозне садржине" (*исто*, 49—50).

[91] *Исто*, 54.

[92] *Исто*, 46.

имена, улога, образина. Због свог документарног порекла (карактеризација је посредована фотографијама, сведочењима, текстовима, итд.), као и због „документарне" поетике романа, јунаци у *Гробници за Бориса Давидовича* су особе „без лица и гласа", како је то за Новског речено, особе без гестова, којима је неопходна маска или улога да би романескно постојале. Одсуство физичких и психолошких карактеристика, одсуство описа тела и душе препознаћемо, с једне стране, као још једну од паралела са митском или епском (апстрактном) „карактеризацијом", док ћемо, с друге, такође митски (или идеолошки), схватити јунаке као утваре или идеје: „човек се није могао отети утиску да се креће међу фантомима, упркос јаком ружу на уснама жена".[93] Новски је на суђењу „личио на фантома, али не на сопственог",[94] да би га, након тога, пред смрт, стражари угледали „зараслог у браду и налик на утвару",[95] као и да би се, у гогољевском завршетку ове приче, након смрти опет појавио: „Крајем јуна, лондонски *Тајмс*, који по старој доброј енглеској традицији изгледа још увек верује у духове, објавио је да је Новски виђен у Москви, у близини кремаљских зидина."[96] На ову фантомску празнину јунака (на ова места „неодређености") належу улоге и маске, поједини детаљи лица, које се орфички навлаче и мењају, никада не идентификујући ту празнину у потпуности: поменути руж на уснама одсутних лица жена, пеге на лицу Хане Кшижевске, Верскојлсово „високо чело" и осмех на уснама који лебде над фантомском празнином лица,[97] Дармолатовљево лице са фотографије „не одаје ништа и налик је на камену маску",[98] фантастичне црте Ериоа: „'Крупан, снажан, широких рамена, ћошкасте главе покривене густом чекињастом косом, лица као косиром истесана и пресечена кратким густим брцима.' "[99]

Ових неколико оскудних дескриптивних цртица потврђују да су јунаци духови који се морају обући у документе, у приповедање, у улоге као маске. Јунаци ће мењати своје улоге, играти их или испадати из њих, никада у потпуности не прианјајући уз њих. Маска или улога „мечкара", „пахана" или „кучке", коју ће судбина додељивати, пратиће криминалце у њиховом животу, као што ће доказивати да су они увек, и без налога тарота, спремни на метаморфозе, јер се „под митским именом социјално блиских приказују, ево већ неких педесет година, по позориштима европских метропола са пролетерском капом мангупски накривљеном на чело и са црвеним каранфилом међу зубима, олоши која ће у балету *Дама и хулиган* извести своју чувену пируету преображаја разбојника у трубадура и овцу која питомо пије воду из длана."[100]

---

93 *Исто*, 144.
94 *Исто*, 117.
95 *Исто*, 121.
96 *Исто.*
97 *Исто*, 24.
98 *Исто*, 145.
99 *Исто*, 36.
100 *Исто*, 76.

Улоге се могу проширити и на улогу љубавника (Чељустников), улогу иследника (Федјукин), улогу доушника (Чељустников — „Постао је доушник";[101] Костик између осталих улога игра и улогу доушника), улогу лудака или гимназијалца („налазимо га у лудници у Малиновску, међу тешким и опасним лудацима, одакле, преобучен у гимназијалца, бежи бициклом у Батум. Нема сумње, лудило је било симулирано, упркос потпису двојице еминентних лекара"),[102] улогу егзекутора (Микша) или улогу издајника која се као образина смрти навлачи на лице јунака Хане Кшижевске: „'Видећеш лице издајника. Само пази да те привид не превари: лице издајника може попримити изглед највеће праведности' "; Микша „покушава да навуче смртоносну маску издајника на лице својих сабораца, али она прилеже уз црте свакога од њих";[103] „Да ли му се у том тренутку учинило да уз лице Хане Кшижевске, лице посуто сунчаним мрљама као песком, прилеже образина издајника као златна помртна маска."[104] Из наведеног се може закључити да је маска варљива, привид, да она скрива истину, да може да заведе, као и да се, уколико постоји жеља да се открије истина, лице не може демаскирати (пошто испод маске неће остати ништа) већ ремаскирати, навући преко њега „истиниту" маску издајника.[105] Такође, експлицирано је да маске (или улоге) приањају свима и самим тим никоме, као и да приликом извршења задатка не сме бити колебања, јер се мора поверовати у „истину" налога, у „истину" маске која се навлачи на лице, *па макар му не пристајала*, а не у већ постојећу „маску", *па макар и не била привид*. Метафорику маскирања можемо да узмемо и као модел тумачења поетике *Гробнице за Бориса Давидовича* и облика постојања ликова у овом делу, као ликова који увек траже нове улоге, којима лежи свака улога, као што им аналогно томе не лежи ниједна, али и да се она, уколико постоји налог (судбине или предодређеног ауторитета), чак и по цену смрти мора одиграти. По цену смрти мора бити прихваћено и да „се легендарна аскеза приказује као комична маска и лукавство".[106]

Задржаћемо се још мало на последње две поменуте улоге (или маске). Наиме, занимљиво је да се Микша за своју улогу припрема, посебно да облачи „позоришни" костим, одговарајућу, црвеним карамфилом кицоша и револуционара украшену одећу („Увече се умива на појилу, облачи свечано одело, ставља црвени каранфил у обод шешира и долази бициклом до шуме").[107] Одећа као маска, у случају Хане Кшижевске, биће семантички проширена симболичким кодом: „То бејаше тело Хане Кшижевске које је пресецала ледену воду паничним и сигурним покретима, ослобађајући се тешког гуња од јагњеће коже са двама црвеним

---

101 *Исто*, 59.
102 *Исто*, 92.
103 *Исто*, 13.
104 *Исто*, 14.
105 Можемо овоме додати и да се, поетички и приповедно, „маска" докумената и чињеница у *Гробници за Бориса Давидовича* не може „демаскирати" него „ремаскирати", реконструктивно или чисто фикционо исприповедати.
106 *Исто*, 116.
107 *Исто*, 13.

љиљанима пришивеним у висини струка. Убица (...) гледа скамењено како девојка одмиче ка другој обали и како се кожна буковичка долама спушта низ брзи речни ток."[108]

Љиљани симболички или иконографски откривају њену невиност,[109] *црвени* љиљани њену жртву, гуњ од јагњеће коже њену безазленост и симболичку везу са Христом, која ће бити наглашена још снажније правим називом гуња — долама.[110] Ханина жртва се идентификује са пасхалном, откупитељском жртвом Христовом, као страдање невиног и прељубљеног, као (архе)тип „молитве за мртве",[111] као што ће њено „васкрснуће" алудирати на Христово, само ће бити краткотрајно. После целодневног „клања и препарирања јагњади"[112] Микша ће, настављајући свој свакодневни посао, ритуално заклати још једно јагње.

У оквире маскирања спадало би и лажно именовање, дакле псеудонимија карактеристична за револуционаре и криминалце. Лажна имена и надимци обликовани су као варијанта имена (Миксат Хантеску има надимак Микша, а псеудоним М. Л. Хантеши), као ономастички „прозирна" (између осталих, псеудоними Новског су и Безработни, Твердохљебов, Земљаников, Пролетарски), у контексту приче као симболички „прозирна" (Таубе = голуб; Костик, убица Таубеа, „за пријатеље Орао"),[113] магијске, симболичке семантике (Сегидулин звани Мајмун, „непостојећи" ликови са симболичким именима Змај и Змија — „Круминш и Гадјашвили, двојица суиграча чија је имена такође запамтила историја подземља").[114] Поједини ликови поседују и више имена: Костик Коршунидзе је и Артист и Орао, као што је „један од његових надимака, *Дантес* ...; сам Коршунидзе га је разлагао на Данте и Дантес";[115] Карл Таубе је, чији живот карактерише „илегала и многобројни псеудоними", „под именом Karoly Beatus и Кирил Бајц писао чланке у левичарским листовима";[116] Новски, кога је историја „сачувала" под тим псеудони-

---

108 *Исто*, 15.

109 У причи *Посмртне почасти* из *Енциклопедије мртвих* Киш ће љиљане одредити као „цвет невиности и Првог причешћа" (*Енциклопедија мртвих*, 34—35).

110 У библијским текстовима Христ (Месија, Помазаник) поистовећује се са (ритуалним) жртвеним *јагњетом*: у пророцима (из 52, 13; 53, 12), јеванђељима (Јв 1, 29), посланицама (1 Кор 5, 7—8), *Откровењу* (5, 6—14; 14, 1—5; 15, 3—4; 15, 22—27). Долама симболизује Христову доламу: „Војници пак када разапеше Исуса узеше хаљине његове и начинише четири дијела, свакоме војнику по дио, и доламу; а долама не бјеше шивена него изаткана изједна. Онда рекоше међу собом: Да је не деремо, него да бацимо коцку за њу коме ће допасти. Да се испуни Писмо које говори: Раздијелише хаљине моје међу собом, а за доламу моју бацише коцку. Војници, дакле, тако учинише" (Јв 19, 23—24). У овом контексту могу се поменути и већ цитирани гномични ставови народа о Б. Д. Нојману, који га доводе у везу са Ханом Кшижевском и библијски обликованом жртвом.

111 *Гробница за Бориса Давидовича*, 7.

112 *Исто*, 13.

113 „Имена и надимаци нијесу случајни, већ су иронично-сугестивни, позајмљени од птица: голуб је већ именом (Таубе) предодређен да буде жртва, упркос својој неумјешаности у игру ... На крају већ првог, уводног одељка недвосмислено је јасно да је 'Орао' усмртио 'Голуба' " (Јован Делић, *Кроз прозу Данила Киша*, Просвета, Београд 1997, 349).

114 *Гробница за Бориса Давидовича*, 77.

115 *Исто*, 62.

116 *Исто*, 65.

мом (јер Новски је заправо „један од његових псеудонима")[117] имаће највећи број лажних имена: поред четири наведена остала су Јаков Маузер, Д. Н. Долски, Parabellum, Н. Л. Давидович, Борис Давидович Меламуд. Дакле, маскирање јунака у различита имена и одсуство њихових идентитета потврђује и поетику *Гробнице за Бориса Давидовича* и поетику именовања револуционара и криминалаца, поетику револуције и авантуристичке[118] или крими-литературе.

Посебну улогу маске у кругу „социјално блиских", „Макаренкове копилади", играју тетоваже, као знак распознавања, као симболичко пресвлачење сопствене коже, као облачење, као знак сујеверја: „'татуажи на грудима, леђима или задњици робијаша имају исто значење као и зодијачки знаци за западњаке и могу се, по истом принципу повезати са Чортиком.' Терц ту везу између тетовирања и митских симбола своди такође на метафизички план."[119]

У криминалистичкој и робијашкој средини, поред тетоважа, у маске спада и њихов језик, опхођење, али и језик карата, ритуалне симболике, хазарда: „Чортик (Ђаво) или Матушка представља читав један симболичан и шифрован језик и умногоме је налик на марсељски тарок", у којем се у „средњовековну иконографију тих карата бејаше умешала и нека источњачка и древноруска симболика". Овај језик је посебне, инверзне семантике и симболике, одвојене од основног значења и „форме" („Мотка /заповест, команда, глава; али и са значењем: расцепана лобања/; Пехар /мајка, вотка, блуд, савезништво/; Бодеж /слобода, педерастија, прекано грло/; Златник /убиство, злостављање, самица/"),[120] у којем једину свету реч претерано патетичне и такође инверзне семантике (мајка постаје светиња која се скрнави на најбестидњији начин) представља „мајчица, једина светиња разбојничка".[121]

Маске су, да закључимо, средство метаморфозе, промена, мењања, али и једини начин за успостављање идентитета јунака и (недоследне) доследности њихових судбина. Маске представљају „отуђење" јунака од могућих идентитета, оне их прикривају, чине неслободним. Оне су такође инструмент манипулације, подржане од стране власти, „улепшавања" или уништавања стварности, у сваком случају њеног лажирања. У маскама је оличен принцип театра или ритуала, преображај реалности у је-

---

117 *Исто*, 83.

118 Авантуристички сиже, по Бахтину, обавија јунака, он је његова одећа. Револуционарна поетика је, ако останемо доследни Бахтину, ставила овај сиже у службу идеје. Маскирање и промене улога су, између осталог, карактеристике авантуристичког романа (в. Михаил Бахтин, *О роману*, превео Александар Бадњаревић, Нолит, Београд 1989, 85 и даље).

119 *Исто*, 75.

120 *Исто*, 74—75.

121 *Исто*, 76. Уколико робијашки свет постоји као наличје власти („У најмрачнијем кутку политичког поља осуђеник је, у односу на краља, симетрична али изокренута фигура" — Мишел Фуко, *Надзирати и кажњавати*, превела Ана А. Јовановић, Просвета, Београд 1998, 35), језик робијаша представља његово лице. Језик власти (али и језик робијаша) је „један код, езотеричан и груб, помоћу којег се изражавају односи снага и обавеза покоравања тим односима" (Франсоа Фире, *Прошлост једне илузије /комунизам у 20. веку/*, Паидеја, Београд 1996, 146).

дан посебан театарски свет. Маска као илузија, као друштвена улога нешто скрива (власт, силу, фантоме), обмањујући, стварајући у идеолошком простору празнину, ништавило, смрт, али и омогућавајући да се у свету фантома нешто феноменално појави. Маска је, дакле, у идеолошком систему манипулативна, она убија, скрива непостојеће — иза маске не стоји непресушност живота као у карневалу него, како би рекао Бахтин, немогућност живота и постојања.

IV. *Симболичке приче*

У *Гробници за Бориса Давидовича*, у оквирима ритуалног и театарског организовања стварности, обратићемо пажњу и на под/надсижејне или под/наднаративне симболичке обрасце, на „приче" које симболи приповедају. Симболичке приче се опиру темпоралности приповедања и сижејном склопу, али их истовремено чине комплекснијим и слојевитијим, учвршћујући роман на симболичкој вертикали. То, дакле, нису само експлицитни знакови који прате иследничке процесе (трагови, суочења, убиства) већ приповедне и поетичке компоненте *Гробнице за Бориса Давидовича*. Као ритуална симболика, тако и симболика овога романа чини оно заклоњено (идеологију, метафизику), непосредно приступачним и видљивим. У ритуалном духу различити феномени добијају симболичку семантику: поред поменутих (улоге, језик, имена), и тело, смрт, перспективе, простор, време, бројеви, боје итд. Киш, дакле, инсистира на овим симболичким, „ванвременским" причама (нелинеарно и нехронолошки распоређеним) које подржавају темпоралност приповедања, и које проналазе сопствени смисао у „реторици" симбола, чиме се проширују конвенционална и устаљена значења ствари, појава, архетипова, тематског и приповедног плана, обично декодираних или прекодираних. Симболичке приче нас нагоне на вишеслојно читање романа, на препознавање њихових самосталних значења, као и значења која добијају у сижејима или изван њих, на плану целе књиге, на различитим плановима, на прелазу са (ван)приповедног на приповедни план, са дела на целину, од „дословних" до асоцијативних слојева. Видећемо да је Кишова проза испреплетана мрежом симболичких прича, у њој се меша више семантичких слојева, који се дешифрују тек у тоталитету сваког романа.

а) *Тело*

Из низа симболичких прича прво ћемо издвојити причу о смислу, положајима и облику тела у *Гробници за Бориса Давидовича*. Тело, опредмећено приповедним поступком, постаје, као у ритуалима, доминантно. Истовремено у контексту једне материјалистичке идеологије која укида душу човек се редукује на телесне функције, као што се преко њега укључује у политику, односе моћи, као објект на коме се најбоље манифестује потчињеност и прорачун. Казнене системе треба посматрати „у

оквиру 'политичке економије' тела: чак и ако ти системи избегавају насилничка или крвава кажњавања, чак и ако користе 'благе' методе затварања или преваспитавања, ипак је увек реч о телу — о телу и његовим снагама које се могу искористити и зауздати, распоредити и потчинити."[122]

Од тела се, дакле, очекује и симболичка, ритуална, али и политичка функција, јер политика или власт га „освајају, жигошу, дресирају, муче, приморавају на рад, на учешће у церемонијама, захтевају од њега симболичку функцију".[123]

Ислеђивање опредмећује фигуру, човека и тело, и истиче могућност надгледања, контролисања и злостављања; преко тела се врши „преваспитање" душе. Измучено тело Новског знак је његове непослушности, али и систематског претварања Новског у фантома, систематског „истеривања из тела", као што ће се, с друге стране, приликом првог суочења испред њега наћи младић „мишићавог тела", „го до појаса", „без и једне једине модрице, без и једне једине ране, са здравом тамном кожом коју још не бејаше начела мемла",[124] као знак волшебне Федјукинове режије — нетакнутост тела треба да поколеба Новског, да изазове сажаљење. Приликом другог суочења други младић је такође го до појаса, али акценат је сада пребачен на физичку или телесну сличност између њега и Новског, са значењем да „он убија људе сличне себи",[125] или себе самог. Видимо да је говор тела у иследничком поступку употребљен као средство репресије. Тело, такође видимо, говори већ самим изгледом,[126] самом својом појавом у одређеном контексту, као што говори и својим *положајем* или *гестом*. На фотографијама, које фиксирају тело, приповедач *Гробнице за Бориса Давидовича* ће „читати" Верскојлса, коме „на уснама лебди осмех у којем се може читати (из данашње перспективе) тријумф победника и горчина побеђених",[127] као што ће видети „како се копрца песник-самозванац у високој, аскетској столици Његошевој",[128] алудирајући, с једне стране, на несклад два песника, аскезе и телесне и духовне запуштености, док, с друге, на „клопку" у коју је Дармолатов ухваћен, у којој се копрца, што, у једној далекој паралели, чини, окачен на довратак, и твор из приче *Нож са дршком од ружиног дрвета*.

Тело, поменули смо, говори и својим положајем, тако да ћемо се подсетити под теретом судбине погрбљеног тела Е. С.-а из *Пешчаника*, изврнуто окаченог тела Верскојлса, као и тела твора које се налази у идентичном положају, о чему ће касније бити речи или говора делова тела, као, на пример у *Пешчанику*, мозга примаријуса Фројда „просутог" на улици, са веома широком лепезом значења: од „смрти" разума и ра-

---

122 Мишел Фуко, *Надзирати и кажњавати*, превела Ана А. Јовановић, Просвета, Београд 1998, 31.

123 *Исто*, 32.

124 *Гробница за Бориса Давидовича*, 104.

125 *Исто*, 107.

126 Тело Дармолатова, на пример, говори о запуштености његовог духа: „трапав, угојен, са првим знацима елефантијазиса" (*исто*, 149).

127 *Исто*, 24.

128 *Исто*, 149.

ђања репресије до „смрти" психоанализе и рађања посебног поетичког модела. У контексту полицијског или државног насиља тело је изложено *сакаћењу*, па сходно томе можемо пронаћи податке о „поломљеним" деловима тела („После девет месеци самице и ужасних мучења, у којима су му избијени готово сви зуби и сломљена кључна кост";[129] „Упркос телесној исцрпљености и сломљеним ребрима";[130] у нацистичком контексту — Таубе је показао „незарасле трагове тешких позледа";[131] „У то време он већ има намештене вилице са зубима од неоксидишућег челика /Да ли су му зуби поломљени приликом истраге, како тврди доктор Таубе, тешко је рећи./"[132]), и *самосакаћењу*, посебно присутним међу робијашима и криминалцима (Сегидулин је четири прста „засекао тупом секиром")[133] чије последице су гротескне слике тела („Држећи карте међу патрљцима леве руке /по чему ће одсад па заувек бити лако препознати чувеног разбојника, док ће у полицијским картотекама тајанствено недостајати отисци кажипрста и средњака/"),[134] или изнуреност тела логорашким животом (сапутници Гоулда Верскојлса, „плавих очију и здравих, белих зуба",[135] завршиће „у истом одељењу логорске амбуланте, полуслепи и исцрпљени од скорбута: зуби им беху поиспадали и личили су на старце";[136] „Стари је Рабинович ... лежао болестан од скорбута и полуслеп"[137]). У нацистичким затворима, полиција такође утискује своје присуство на телу неистомишљеника: „када је Таубе ... заврнуо кошуљу на леђима и показао још не зарасле трагове тешких позледа."[138]

Од тела се захтева да, као маска, оствари у потпуности улогу која му је додељена, или улогу која је додељена јунаку. Тело се облачи, оно не пристаје увек уз онога који га облачи, нити уз улогу која се игра. Тело Чељустникова подвргава се задатој улози (свештеника), оно подржава и испуњава налог улоге стварајући склад са реквизитима (камилавка, брада, прса, трбух),[139] као што својим нескладом са предметом тело може да се опире, изложи иронији, као у наведеном примеру Дармолатовљевог тела у Његошевој столици.

---

129 *Исто*, 19.
130 *Исто*, 50.
131 *Исто*, 67.
132 *Исто*, 120.
133 *Исто*, 71.
134 *Исто*, 76—77.
135 *Исто*, 29.
136 *Исто*, 32. Симболичке приче о *зубима* и *именима бродова* у *Гробници за Бориса Давидовича* анализирао је Саша Илић у свом још необјављеном тексту о овом Кишовом роману.
137 *Исто*, 118.
138 *Исто*, 67.
139 Чељустникову је „обукао" и „лажан трбух", и од Аврама Романича примио корисни савет: „'немојте ни на тренутак да сметнете с ума: брада, поготову оваква брада, не носи се главом, него бистом, попрсјем. Стога морате, сада одмах, за ово кратко време, да ускладите покрет главе и тела' " (*исто*, 50).

б) *Инверзна слика света/слике смрти*

У контексту симболичке структуре стварности *Пешчаника* и *Гробнице за Бориса Давидовича*, као и у контексту симболичке структуре ритуала и ритуалног постојања, сами светови ових романа креирају се на принципу инверзних перспектива. У *Пешчанику* инверзија ће се појавити на плану приповедања (поступака), на плану приповедних перспектива (као ешеровски модел), као извртање перцепције (или очне јабучице) и непрепознавање приповедних инстанци, као удвајање личности (схизоидност — *луцидност*), виђење себе као другога, посматрање себе очима животиње, пса (као жеља за повратком у мајчину утробу).[140] Инверзију као особину романескне стварности Киш ће употребити већ у *Мансарди*, која је у просторном смислу одређена као дно, док ће се море преселити на њен плафон, као што ће и имена јунака бити креирана инверзно (Козо*рог*и — *Иг*ор). Инверзија ће бити употребљена и у причи *Симон Маг* (*Енциклопедија мртвих*) као гностичарски концепт постојања, али са суптилном нијансом ироније: „Узми овај шал. Тамо горе је хладно као на дну бунара."[141]

Поменути облици инверзија у *Гробници за Бориса Давидовича* биће допуњени низом других облика унутар иследничко-идеолошке концепције света овог романа. Иследнички начин постојања, у смислу ритуалног, изокренут је у односу на уобичајени друштвени поредак. Уколико је идеолошки поредак хијерархичан, ислеђивање, потврђујући ту хијерархију, показује и њено наличје. У политичком простору, у односу на власт, злочинац је, и као истомишљеник и као неистомишљеник или преступник, како каже Фуко, *изокренута фигура*. Језик логораша и криминалаца (као и њихов живот), у којем „бог значи ђаво, а ђаво бог",[142] инверзан је, и поменули смо, паралелан језику власти.[143] Даље, у једној далекој паралели, суочења Новског са младићима којима су револвери уперени ка потиљку можемо да посматрамо као инверзну слику Судњег дана, у којој непризнавање „греха" убија другога, а не онога који не признаје, у којој постоји апокалиптична димензија која је присутна у сваком ритуалу. Најдрастичније представљене инверзије јесу оне које приказују паралелност изврнутих тела (тело живог одраног твора „живо и крваво клупко које се, окачено о жицу, грчи на довратку"[144] и Верскојлсев „залеђени голи леш, везан жицом, окренут наглавце, био је изложен пред логорским улазом као опомена онима који сањају немогу-

---

[140] У *Дану шестом* Растка Петровића, дакле у једном другачијем поетичком контексту, такође је употребљена ова изврнута перспектива посматрања стварности из перспективе животиње, овога пута вука. Киш ће овај приповедни поступак употребити, поред *Пешчаника*, и у *Раним јадима*, у причи *Дечак и пас*, која је цела исприповедана из перспективе пса.

[141] *Енциклопедија мртвих*, 21.

[142] *Гробница за Бориса Давидовича*, 77.

[143] У митском схватању простора окренутост доле јесте слика изврнутог, пакленог света; инверзија је демонична: пакао је, демонолошки или митски, инверзија небеса, ђаво је по себи инверзно биће.

[144] *Исто*, 10.

ће”[145]), оба везана жицом, оба схваћена као тела „уљеза”, који улазе у смрт наглавце.[146] Тела се у овим сликама подударају са сликама (инверзног) положаја мртвог плода у јајету („Као мамац, ставио је једно јаје за које је недвосмислено утврдио да у њему већ труне, као у ковчегу, кошиншинско пиле”),[147] фетуса у посудама, као деце „новог доба” („Једном ми је показао у лабораторији клинике, у којој је радио, уредно поређане посуде од стакла са фетусима у различитим фазама развитка; свака је посуда носила етикету са именом неког од убијених револуционара”),[148] и Новског у котлу („бегунац је стајао на скелама изнад котла /.../ бегунац скочи у кључалу текућу масу и стражари видеше како нестаде пред њиховим очима”),[149] наравно, у сва три случаја са главом надоле.[150] Смрт и трулежност заједнички су именитељ ових слика: оне су, дакле, изокренути у односу на живот, они изокрећу живот. Смрт поставља мртва тела у изврнути положај који се истовремено изједначава са рођењем, чиме је смрт представљена као гротескни повратак у утерусно стање: „згрчени” положај детета у утроби мајке једнак је положају Новског у котлу, фетуса у теглама, или пилета у јајету, као што је окренутошћу надоле утерусни положај детета паралелан и положају Верскојлса и твора у часу њихових смрти.[151] Одлазак у смрт симетричан је доласку на свет; одлазак у смрт је, заправо, враћање у утробу,[152] дакле припрема за ново рађање, рађање за живот или рађање за смрт. Овај круг који описују тела у своме кретању на животној путањи такође спада у митско или обредно поимање стварности као кружења ствари и појава, поистовећења рођења и смрти као безизлазно постојање у тамници круга. Јунаци у смрти постају слободни од идеолошког апарата, „од вучјака, од хладноће, од врућине, од казне и од кајања”, али не и од судбинске детерминације постојања, од вечног враћања у нова тела.

У контексту слика смрти и убијања осврнућемо се на симболичку вредност смрти Хане Кшижевске. Сам смисао њене жртве симболички

---

145 *Исто*, 32.

146 Овим сликама додали бисмо и нееексплицирани положај тела јагњади које коље и препарира Микша, главом надоле, као и једну реминисценцију на Рембранта из *Часа анатомије*: „као онај одрани во (из Лувра) што га је Рембрант насликао неких пет година касније: гомила меса обешена наглавце” (*Час анатомије*, 11).

147 *Исто*, 10.

148 *Исто*, 66.

149 *Исто*, 121.

150 Овим сликама могу се придружити и нееексплициране али подразумеване фигуре изокренутих јагањаца које „коље и препарира” Микша. Убијање и извртање жртве учињено је у циљу *препарирања* (или одлагања у лабораторијске посуде), дакле задржавања мртвог тела у овоме свету.

151 Новском је позлило када је видео фетусе у теглама, можда зато што је наслутио „објаву” постојања и неминовност сопствене смрти: „Том приликом ми је рекао да је своје фетусе показао Новском и да је овом буквално позлило” (*исто*, 66).

152 Идеја за повратком у утерусно стање кроз смрт, кроз псеће чељусти, представљена је и у *Пешчанику*, као једна чежња Е. С.-а: „Разјапљена псећа њушка (...) то је крвава материца за којом чезнеш, у коју би да се вратиш, да се, склупчан, поново сместиш у њу као фетус” (*Пешчаник*, 52). Слику „утерусног” положаја тела у смрти као Кишову опсесивну или константну слику наћи ћемо и у *Енциклопедији мртвих*: „леш несрећног Хермана у положају фетуса” (*Енцикопедија мртвих*, 62).

је одређен њеном одећом (маска), о чему је било речи, али и у односу према хронотопу њене смрти. Хана Кшижевска убијена је увече (Микша се „увече умива" и креће на извршење задатка), поред воде, уз декор „претећих сенки дрвећа" и „жалосних" врба („у муљу између кврга-вих водених врба"),[153] чиме ова слика смрти улази у контекст фолклорног хронотопа смрти.[154] Симболичке семантике има и у паралели између мучких, са леђа изведених убистава — Таубеа ударцима у потиљак („Коршунидзе је извадио из рукава 'свињску ногу', обијачки алат, и задао му три ужасна ударца по лобањи а да му није видео лице"),[155] младића суочених са Новским (испаљивање метка у потиљак),[156] младића „суочених" са Б. Д. Нојманом („а они му већ задаше смртоносни ударац са леђа"),[157] у претњама упућеним Нојману („Покрсти се или ћемо ти мудрост свих књига које си прочитао истерати на потиљак"),[158] и у два наврата ударањем по глави Б. Д. Нојмана („Када затворих очи да не гледам, неко ме од присутних удари по глави"; „Онда ме из гомиле опет неко удари батином по глави").[159] Убиства су као и убице сакривени, они се у часу извршења злочина не показују јунацима, не виде им лице, али као у случају Новског и Нојмана траже да се „гледа" убијање другог, да јунак и пре пуцња наслути „истину тежу од спасоносног метка који би му" по овом обрасцу „могао опалити у потиљак".[160] Слично томе, убиства бивају „маскирана", скривена иза буке која их надјачава. Микша убија Хану док „кроз клопарање точкова воза и потмулу тутњаву железне мостовне конструкције, девојка почиње да говори, ропће",[161] као што је „А. К. Берлицки, стрељан, уз хуку упаљених тракторских мотора (...) заједно са двадесет и девет чланова једне друге завереничке групе".[162]

Погубљење је ритуал и оно поседује властиту поетику (естетику и умеће убијања), као што је ислеђивање или постојање у идеолошкој стварности ритуално и поетички одређено. Инверзна слика света која је у суштини ритуалне концепције *Гробнице за Бориса Давидовича* слика је „пакленог" света или света смрти. Иако убиство једног или више идеолошких послушника не би требало да добије посебну пажњу (они се могу смакнути и без образложења), инсистирање на поетици (естетици) смрти говори о потреби да се задовољи поетика културног или идеоло-

---

153 *Гробница за Бориса Давидовича*, 15.

154 Гастон Башлар би у овој слици видео присуство Офелијиног комплекса смрти поред воде (в. Гастон Башлар, *Вода и снови*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци — Нови Сад 1998, 95—121). Додајмо да је убиство изведено у јесен, „крајем септембра", „у полумраку јесење вечери", чиме се открива још један слој фолклорне семантике Ханине смрти.

155 *Гробница за Бориса Давидовича*, 81.

156 Федјукин је допустио да Новски схвати смисао суочења, „истину тежу од спасоносног метка који би му могао опалити у потиљак" (*исто*, 104—105).

157 *Исто*, 130.

158 *Исто*, 128.

159 *Исто*, 129—130.

160 *Исто*, 104—105.

161 *Исто*, 16.

162 *Исто*, 20.

шког ритуала, обреда или поретка, која налаже не само како се живи него и како се умире. У том смислу, и Чељустниковљев гест упијања мастила са потписа смртних пресуда, између осталог, говори о легализацији идеолошког убиства, о претераној брижности за убијање и смрт: „Командант (...) нагнут над писаћим столом, ставља свој потпис на смртне пресуде. Његов заменик (...) стоји крај њега и притискује упијач после сваког потписа."[163]

в) *Боје*

Симболичку семантику, конвенционалну или модификовану, поседују и боје које се у различитим варијантама и тоновима појављују и обележавају свет *Гробнице за Бориса Давидовича*: између осталих, посебно се издваја *црвена*. Микша који креће да изврши задатак, да смакне „издајника", „ставља црвени карамфил у обод шешира", који означава и кицоша и револуционара, можда човека који ће пролити крв, а његова акција је (можда) наговештена црвеним облаком који је видео два дана пре, који (можда) не наговештава само јесење ветрове: „Изнад шума диже се црвен облак који навештава јесење ветрове."[164] Црвени карамфил ћемо наћи и у контексту криминалаца, који су „са црвеним карамфилом у зубима"[165] глумили кицоше, као што се, сасвим очекивано, на торпи-

љерки Спартак „вије црвена застава",[166] или текстови револуционара носе наслове као „*Црвено сунце*",[167] као што сами револуционари носе „црвене прслуке".[168] Црвени љиљани,[169] поменули смо, на Ханиној долами знак су њеног мучеништва, њене пеге и риђа (црвена) коса („опис једне утопљенице од осамнаест до двадесет година, здравих зуба и риђе ко-

---

[163] *Исто*, 26.
[164] *Исто*, 13.
[165] *Исто*, 76.
[166] *Исто*, 95.
[167] *Исто*, 65.
[168] *Исто*, 116.
[169] Симболичка прича *цвећа* у Кишовој прози понављаће се из књиге у књигу као посебан симболички низ, који ће кулминирати у сликању цвећа од стране оца приповедача приче *Енциклопедија мртвих*, посебно необичног цвета „налик на неку голему ољуштену и распуклу поморанџу, испресецану танким црвеним линијама попут капилара" који представља естетско транспоновање саркома који је у његовој утроби „изгледао управо тако" (*Енциклопедија мртвих*, 71), као што ће права експлозија цвећа бити обликована у причи *Посмртне почасти*: „На Маријетин гроб бејаху донесени бокори ружа, бели и црвени, гране пиниja са свежим засеклинама, тулипани и хризантеме, туберозе, небескоплаве хортензије, декадентне сецесионистичке перунике, то разблудно цвеће, јацинт и скупоцени црни тулипани, цвеће ноћи, мртвачки воштани љиљани, цвет невиности и Првог причешћа, љубичасти јорговани што осећају на распадање, фукарске хортензије и наказне гладиоле (којих бејаше понајвише), нежнобеле и нежнорумене, светачке, анђеоске гладиоле са неком уграђеном мистиком мача-и-руже, и све то у знаку трулог богатства, у знаку хладовитих богаташких вила, мртвачки бујне гладиоле заливене знојем старих уморних вртлара, ружом прскалица, вештачком кишом артешких бунара (...) Круна тог биљног ватромета боја бејаху гране магнолија оробљених у Ботаничкој башти, бујне гране кожнатих листова, са по једним големим белим цветом при врху (...)" (*исто*, 34—35).

се")[170] јесте „печат расе и проклетства",[171] док бабељевске „сјајне чизме малинове боје"[172] означавају огрезлост у крв њиховог власника; даље, руж на уснама жена, претпостављамо црвени, једини је, али у потпуности гротескни знак „живота" у фантомском свету окупљених у „вили Јелисејевих",[173] док црвено мастило, којим је коригован рукопис признања и оптужбе Новског („Рукопис је прекрајан и ишаран исправкама унесеним мастилом црвеним као крв"), открива оно што ће се догодити, оно што значи и симболички, што је Новски и наслутио, сопствену проливену крв или сопствену смрт, уговор са смрћу (или ђаволом) „потписан" крвљу: „чини му се да је његово признање у толикој мери тешко да му смртна казна не може избећи."[174] Видимо да црвена боја револуције семантички подразумева смрт, крвожедност стварности романа, али и пламен,[175] она је обележје безименог аркана („аркан са редним бројем 13, означен бојом крви и ватре"),[176] као и обележје крвавих призора или крвавих игара: реб Мендел „закрвављеним и ужаснутим очима гледа у живо и крваво клупко које се, окачено о жицу, грчи на довратку";[177] „Оперите крв са руку и лица. И будите проклети";[178] „Опасан гуменом кецељом и крвав до лаката, цео сутрашњи дан проводи у клању и препарирању јагњади";[179] "младић је лежао пред њим у крви, просуте лобање".[180] Крв ће имплицитно, „трапавом лириком Лава Микулина", обележети и славље поводом венчања Мајснерове и Новског: „Морнари леже свуда по палуби, као мртви, на гомилама разбијеног стакла, празних флаша, конфета и замрзлих барица француског шампањца, *ружичастог као крв.*"[181]

Иако је у *Гробници за Бориса Давидовича* црвена боја присутнија од било које друге, издвојићемо једну симболичку карактеристику боја, „замућеност", или њену везу са тамним нијансама, као и везу са феноменима који немају никакву боју, у метафоричном, дакле симболичном, или неком другом смислу. Збивања у роману, као и збивања у идеално замишљеном приповедању, идеално замишљеној причи, како ће то приповедач одредити, одвијала би се „по логици случаја, мутних, дубоких и

---

170 *Исто*, 16.
171 *Исто*, 14.
172 *Исто*, 38. „Његове сјајне чизме малинове боје су уредно наслоњене на кревет"; „Чељустников задигну скуте мантије и на тренутак блеснуше његове сјајне чизме малинове боје" (*исто*, 52); „па да чизме малинове боје бившег чекисте Чељустникова заблистају на његовим ногама" (*исто*, 63). Блистање или сјај особина је и Чељустниковљевих чизама док борави у Шпанији („закопчан до грла и са сјајним ловачким чизмама" /*исто*, 26/) или чизама Новског („У црној кожној одећи комесара, са сјајним чизмама" /*исто*, 95/).
173 *Исто*, 144.
174 *Исто*, 112.
175 „'Знате ли да се петролејски извори у Плоештију процењују на неколико милиона галона сирове нафте?' — 'То ће бити диван пламен, реб Мендел' " (*исто*, 8); „величанствени пожар нафте са танкера у луци" (*исто*, 144).
176 *Исто*, 76.
177 *Исто*, 10.
178 *Исто*, 11.
179 *Исто*, 13.
180 *Исто*, 104.
181 *Исто*, 98.

несвесних збивања”,[182] дакле по логици недокучивој, затамњеној, психолошки неухватљивој, равној часу вавилонске пометње, часу у чијој се средини налази смрт Хане Кшижевске. Пре или после тог вантемпоралног, идеалног догађаја, пре смрти, налазимо Хану како стоји „наслоњена на зарђалу ограду водојаже, загледана у мутне вирове”, који колико наговештавају њену смрт у тим вировима, тој вртоглавој вавилонској пометњи језика (или прича), толико подстичу психолошке асоцијације, као што „вода која односи жуто лишће” подстиче размишљања „о суморној пролазности годишњих доба”.[183] Смрт у мутним воденим вировима увек је копија мутног вавилонског вира, било психолошког или језичког,[184] дакле унапред постојећа „клопка”, као што је клопка за твора коју Микша справља „далека копија оних какве је некада правио његов деда у Буковини: мутна и носталгична успомена,”[185] или да је катедрала Св. Софије „изграђена као мутна успомена на славне дане Владимира, Јарослава и Изјаслава”.[186] Прошлост у коју тоне садашњост упоређена је и на једном другом месту у роману са мутним водама: „’Чуо сам као у бунилу’, бележи Левин, ’жамор који је допирао из салона и циликтање сребрног есцајга, налик на прапорце, и видео као кроз измаглицу један свет који је остао за нама и који је неповратно тонуо у прошлост као у мутну воду’.”[187] Конвенционално, вода у којој се покрштавају „јеретици” очекивано је мутна („одмах крстише у мутној води Гароне”),[188] као што се мутна вода јавља као стилска одлика манирističке поезије А. А. Дармолатова: „румени одраз сунца на мутним водама Дњепра”.[189]

г) *Пси*

Између овог низа симболичких прича осврнућемо се на тренутак и на причу о животињским метафорама, о псима. Уколико је одрани твор окачен о довратак симболичка слика инверзног света *Гробнице за Бориса Давидовича*, утолико су пси чијим очима себе види Е. С. симболичка слика света, перцепције и приповедања *Пешчаника*. У *Пешчанику*, додајмо, пси се појављују, као твор у *Гробници за Бориса Давидовича*, као метафора смрти и страха од смрти, и самим тим као метафора изврнуте перцепције, посматрања Е. С.-а из перспективе смрти, у чељустима паса као у утроби мајке, утроби смрти.[190]

---

182 *Исто*, 7.
183 *Исто*, 14.
184 „Микша једва може да разабере по коју реч из дрхтаве, мутне, грцаве навале слогова који допиру кроз блато, крв и јауке (...) девојка почиње да говори, да ропће, на румунском, на пољском, на јидишу, на украјинском” (*исто*, 16).
185 *Исто*, 10.
186 *Исто*, 43.
187 *Исто*, 94.
188 *Исто*, 126.
189 *Исто*, 143.
190 Пси ће се појављивати у *Мансарди, Раним јадима, Енциклопедији мртвих*, али са другачијом семантиком, која није пресудна за овај пасаж о симболичкој причи о псима.

У *Гробници за Бориса Давидовича* ова метафорика ће бити проширена и у семантичком и у симболичком смислу. Микша и Ајмике учествују у „хајкама које гроф Багрјан организује у околини" у којима „антоновски лумпенпролетеријат служи само као замена за псе",[191] сведени дакле на улоге паса, сањајући „уз паклено штектање дога"[192] о временима када се те улоге неће играти, као и о друштву без паса, „о будућности без керова, господе, ловачких рогова".[193] Такође, на другој страни, са призвуком ироније, реб Мендел глуми пса, безуспешно покушавајући да отера твора: „Бдео је са штапом у руци у кокошарнику, да зоре, плашећи твора лајањем налик на псеће."[194] Идеолошко друштво, „утопијско" и социјалистичко, иако је испунило жеље Микше и Ајмикеа, ослободило се господе, али је задржало псе[195] који ће сада, уместо дивљих животиња, јурити људе („Три дана логораши у својим баракама узалуд очекују заповест: *напоље!*; три дана се побеснели и запењени вучјаци отимају из челичних огрлица, теглећи преморене хајкаче по дубоким снежним наносима").[196] Пси уз власт, пси као заштита власти или у служби власти резултовали су претварањем људи у псе — псеће особине ће се везивати за поданике система („Будно око и псећи слух стражара";[197] „оно што је у њих уграђивано током дугог низа година, васпитањем, лактиром, навиком и дресуром"[198]), тако да их, потврђујући то, неће случајно назвати псима Исаијевич, један од два младића који су суочени са Новским („Борисе Давидовичу, не дајте се пасјим синовима").[199] Пси уз власт „пресликани" су из средњег века, где се јављају употребљени у „полицијске" сврхе („да су пси светог Барнарда, са њухом осетљивим на 'рукопис нечастивог', њушкали масне кафтане брадатих трговаца и завлачили њушке под сукње престрашених жена, све док нису изазвали епидемију беснила и почели да уједају и хришћанске трговце и да завлаче њушке под мантије невиних ходочасника, свештеника и часних сестара"),[200] или као „реквизити" који прате инквизитора Бернара Гија окруженог књигама (идеологијом) и псима (чуварима): „Умро је, кажу, полулуд, у својој монашкој ћелији, окружен књигама и псима."[201] У истом,

---

191 *Исто*, 11.
192 *Исто*, 12.
193 *Исто.*
194 *Исто,* 9. Улогу застрашивања имали су и механички лавови на византијском двору: „То бејаше доба кад су московски принчеви, да би плашили своје посетиоце, прикривали под својим престолима механичке лавове чија дужност бејаше да зареже у прави час и на правом месту током разговора" (*исто*, 58).
195 Слобода од паса достиже се само у смрти. Новски је скоком у котао са кључалом течношћу постао „слободан од вучјака" (*исто*, 121).
196 *Исто.* Доге и вучјаци расе су које ће се поново појавити и у *Посмртним почастима* (*Енциклопедија мртвих*): „пси су лајали сву ноћ, дозивали се доге и вучјаци отимајући се из огрлица налик на псећи трнов венац" (*исто*, 34). Отимање паса из огрлица још је једна слика која се сели из књиге у књигу.
197 *Исто*, 114.
198 *Исто*, 31.
199 *Исто*, 108.
200 *Исто*, 124.
201 *Исто*, 124.

идеолошки креираном друштву пси ће одиграти и улогу у стварању злослутне атмосфере („И убијање и пљачкање Јевреја потраја све до касне вечери тог дана; град је био осветљен пламеном а пси су завијали са свих страна"),[202] као што ће сваки неистомишљеник бити одређен „'као пас који лоче своје повраћање' ".[203]

У нешто другачијем, робијашком контексту симболика пса ће самим тим имати и нешто измењено значење. Пас се у робијашком свету јавља на гротескним тетоважама („пас у необичној пози обљубе са неком дамом"),[204] затим, поред ђавола, као део псовке, најскаредније реч која се може употребити („псовке које скрнаве са псом и ђаволом рођену мајчицу"),[205] као што је *кучка* срамни назив за онога који је „у немогућности да изврши свој свети завет", „а бити кучка то значи бити изложен презиру свих".[206]

V. *Закључак*

Митотворна димензија света *Гробнице за Бориса Давидовича* у средини политичког открива ритуални поредак. Процеси, који у једном митском духу жртвују хероје револуције, што је специфичност обреда, обухватају и остале законе ритуалног постојања као невидљивост, али и присутност, врховног ауторитета и детерминистичку визију постојања. Концептом предодређености, платоновским враћањем истог, у *Гробници за Бориса Давидовича* успоставља се симетрична стварност у којој распоред знакова, ликова, датума, догађаја, симбола повезује овај свет са митским и херојским, као што, с друге стране, постаје естетски осмишљен. Кључ политичког ритуала, идеолошког процеса, јесте иследнички *театар* са очекиваним атрибутима и реквизитима: маскама, улогама, костимима, псеудонимијом. Постојање је театрално, оно се успоставља као фикција; постојање је режирано, оно поседује као свака позоришна представа сценарио, инсценирано је, прате га „пробе" и „премијере". Постојање је, дакле, постојање „на сцени", а „сцена" уоквирена нарацијом.

Естетика политичког ритуала, симболи, театралност, наративни фрагменти, приче — елементи су у којима се прожимају мит и приповедање. У *Гробници за Бориса Давидовича* посебну улогу имају симболички кодирани низови, симболичке, транснаративне и транстемпоралне приче — тело, смрт, пси, инверзне перспективе, цвеће, боје. Симболичке приче заправо су (под/над/кроз) приповедни процеси који покрећу радњу изнутра и иманентно организују целовитост приче, приповедања и романескног света. Реторика симбола конституише радњу и она представља

---

202 *Исто*, 133. Песничка слика А. А. Дармолатова, „промукло завијање сеоских паса", једина у овом роману неће имати политичку семантику: она означава Дармолатовљеву поетску неоригиналност (*исто*, 144).

203 *Исто*, 123.

204 *Исто*, 75.

205 *Исто*, 76.

206 *Исто*, 79.

„игру" непрестаних прелазака са, послужимо се структуралистичком опозицијом, парадигматског на синтагматски план, са симболичког на сижејни, атемпоралног на темпорални, и обрнуто. Симболичка нарација настаје понављањем или варирањем одређених феномена између којих се успоставља међусобна зависност, симетричност, и у чију семантику се утискују нове вредности (зависне од контекста, симболичког низа, литерарних и паралитерарних подтекстова).

Уколико смо открили и описали један број симболичких прича, то не значи да смо *Гробницу за Бориса Давидовича* схватили или протумачили, већ да она поседује још дубље слојеве који дијалектички усложњавају наративни и тематски план. Симболичке приче, ритуал и театар *Гробницу за Бориса Давидовича* чине неодгонетљивом и самим тим — изузетном.

Dragan Bošković

THE RITUAL WORLD OF DANILO KIŠ'S *THE TOMB FOR BORIS DAVIDOVICH*

Summary

Political and historical world of Danilo Kiš's *The Tomb for Boris Davidovich* implies a ritual concept. The offering, the ritual death, the supreme authority, deterministic concept of the world, prosecuting processes and trials, as the places where the power of authorities is "announced", open a parareligious ritual in the secular world. In the context of the ritual existence of *The Tomb for Boris Davidovich*, the world is created as a theatre. It includes theatrical elements: direction, script, masks, costumes, pseudonymy, rehearsals, opening nights. At the same time, the ritual existence is symbolically, therefore esthetically shaped. Symbolic stories (death, body, dogs, colours, flowers, inverse perspectives) as transtemporal and transnarrative codes shift the observation agle within thematic and story-telling plane. The rhetoric of the symbols is a specfic "narrative" process created by varying or repeating (symmetric and asymmetric) phenomena whose form and semantics become symbolic. This paper is a part of the research on the topic Prosecuting Procedures in Danilo Kiš's *The Sand-Glass* and *The Tomb for Boris Davidovich* (poetic, narrative and thematic aspect).

UDC 840.085 Genette
886.1-991.1

ЖЕНЕТОВА ТЕОРИЈА ПРИПОВЕДАЊА

Адријана Марчетић

САЖЕТАК: У *Расправи о приповедању* Женет се залаже за редефинисање формалистичког појмовног пара *фабула/сиже*, као и свих еквивалентних опозиција које су увели француски „тематски" наратолози: *histoire/récit, histoire/discours, récit/discours* итд., јер сматра да се приповедни текст не може адекватно описати позивањем на идеју контрастираних наративних секвенци — свеједно да ли су оне означене као *фабула* и *сиже* или као *histoire* и *récit*. За разлику од својих претходника, Женет наративни текст схвата као тријадну структуру, састављену из три основна елемента: приче (*histoire*), приповедања или приповедног текста (*récit*) и нарације (*narration*). По њему, ово тројно разликовање, уместо ранијих дихотомних подела, у начелу је боље због тога што има већу аналитичку вредност, те олакшава увид у „целину наративне чињенице". У складу с тим, Женет своју анализу приповедања описује као „проучавање односа између приповедања (*récit*) и приче (*histoire*), између приповедања и нарације (*narration*) и између приче и нарације (у оној мери у којој се јављају у наративном дискурсу)".

Да би прецизно описао ове односе, Женет полази од идеје да је сваки наративни текст „језичка творевина коју је можда оправдано схватити као развијање, ако треба и до чудовишних размера, одређеног *глаголског* облика". У следећем кораку он проблеме анализе наративног текста разврстава служећи се категоријама позајмљеним од граматике глагола, сводећи их на три основне класе одређења: *време, начин* и *глас* (то јест *стање* — *voix*). Ове три категорије у Женетовој теорији приповедања имају двоструку функцију: то су, с једне стране, три основна аспекта на које се може рашчланити сваки наративни текст; с друге стране, ови термини упућују нас на три групе проблема у оквиру којих се креће наратолошко истраживање приповедања. Женетова анализа приповедања креће се у оквиру ових тријух аспеката приповедног текста: он се бави питањем времена, начина (то јест, перспективе) и приповедачког гласа у наративном тексту уопште и посебно у тексту Прустовог романа. Испитујући ове проблеме, Женет се ослања и на основне појмове дефинисане на самом почетку *Расправе о приповедању* — приповедни

текст, причу и нарацију. Тако се *време* и *начин* разматрају кроз однос између приче и приповедног текста, док се у анализи *гласа* посматра однос између нарације и приповедног текста, односно између нарације и приче.

Иако Женетова теорија приповедања има несумњивих предности у поређењу са сродним наратолошким концепцијама, она ипак није лишена одређених недостатака. Једна од њених слабости састоји се у томе што Женет не покушава да покаже, или бар не на систематски начин, како су поједини аспекти наративног текста међусобно повезани: другим речима, како избор једног наративног аспекта намеће нека ограничења (или олакшице) у примени осталих.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Жерар Женет, наратологија, фабула, сиже, контрастивне наративне секвенце, прича, приповедни текст, нарација, време, начин, глас, приповедање.

I

Расправу о приповедању Женет почиње тврдњом да су неки проблеми са којима се наратологија суочава последица чињенице да значење основног термина којим ова дисциплина оперише — термина *приповедање* (*récit*) — није довољно прецизно дефинисано. У теоријској, па и у свакодневној употреби овај термин, каже Женет, изражава три различита појма. Прво, кад се каже *récit*, најчешће се мисли на наративни исказ, „усмени или писани дискурс којим се описује један догађај или низ догађаја". На пример, четири певања Хомерове *Одисеје* (IX—XII), у којима главни јунак на феачком двору прича о догађајима који су га задесили на повратку из Троје, чине Одисејево *приповедање* (*récit*) о тим догађајима. Дакле, овде под приповедањем подразумевамо само та четири певања, то јест „део Хомеровог текста који настоји да верно дочара Одисејеву причу". Али да бисмо избегли забуну, која би евентуално могла настати због специфичности Женетовог примера, одмах треба додати (што Женет и чини, али тек нешто касније) да се термин *récit*, употребљен на овај начин, не односи само на ова четири певања већ на целину Хомеровог текста, дакле на приповедање у сва 24 певања *Одисеје*. Специфичност примера се састоји само у томе што је у већем делу *Одисеје* приповедач Хомер, док у певањима IX—XII он јунаку препушта да сâм приповеда о својим пустоловинама.

Récit у овом смислу, односно „усмени или писани дискурс којим се описује један догађај или низ догађаја", означава, по Женету, сам *наративни текст*[1] као такав (текст романа, приповетке, новеле) и једини је прави предмет наратолошке анализе, која треба да покаже како се он, као специфичан „начин представљања прича", разликује од свих других „неприповедних начина, какав су драмски и ... неки други, ванлитерарни" [Genette 1983: 12]. Дакле, предмет проучавања Женет ограничава на

---

[1] Термине *наративни текст* и *приповедни текст* употребљавамо као синонимне, а из стилских разлога користимо се и једним и другим.

приповедање као специфичну *форму* представљања и практично га своди у оквире епских жанрова, јер се наратолошка анализа, како он каже, не бави проучавањем структура које су у лирици и драми еквивалентне епском представљању.

То нас доводи до следећег, у свакодневној употреби мање раширеног, али у наратолошким текстовима такође честог значења термина *récit*. Француски теоретичари које Женет назива „тематским наратолозима" (Бремон, Гремас, и у неким фазама свог рада Барт и Тодоров) под термином *récit* подразумевају „редослед догађаја, стварних или измишљених, који су предмет тог [наративног] дискурса" [Genette 1972: 71]. У овом случају *récit* означава неки скуп радњи или ситуација као такав, апстрахован од медијума (језичког или неког другог) у којем се оне предочавају, а анализира се тако што се утврђује редослед појединачних догађаја и описује начин на који су они међусобно повезани у причу — на пример, по принципу уланчавања, супротстављања, понављања итд. Ако останемо код примера из *Одисеје*, термином *récit* у овом случају били би означени сви догађаји које је Одисеј доживео од одласка из Троје до доласка код Калипсе, и то у њиховом временско-узрочном редоследу. У ствари, уместо термина *récit*, у овом другом смислу, у француској наратолошкој теорији чешће се употребљавају неки други, еквивалентни термини: најуобичајенији је термин *ūрича* (*histoire*), али се срећу и термини *ūрūповедање као ūрича* (*le récit comme histoire*), како би рекао Тодоров [Todorov 1966: 127 и даље], односно *ūрūповедана ūрича* (*le récit raconté*) — по терминологији Клода Бремона [Bremond 1966: 102 и 321].[2] Осим тога, француски термин *histoire*, који стоји у опозицији према термину *récit* у његовом првом значењу, одговара појму који су формулисали још руски формалисти — појму *фабуле*, јер се њиме, баш као и формалистичким термином, означава неки сукцесивни низ радњи или догађаја; док је *récit*, у првом поменутом значењу, еквивалентан формалистичком појму *сижеа* (пошто се и један и други односе на приповедни *ūекс ūт* као такав). Женет се залаже за редефинисање оба ова појмовна пара (и формалистичког и оног који су увели француски „тематски" наратолози), јер сматра да се приповедни текст не може адекватно описати позивањем на идеју контрастираних наративних секвенци — свеједно да ли су оне означене као *фабула* и *сиже* или као *histoire* и *récit*.

И сам Женет се понекад служи термином *histoire*, али да би изразио исти појам, најчешће употребљава термин *дијеīеза* (*diégèse*). Међутим, Женетов термин *дијеīеза*, како и он сâм истиче у *Новој расūрави о ūрūповедању*, нема никакве везе са старогрчким, тачније Платоновим термином *diegesis* који означава *ūросūо ūрūповедање* (или, како би Женет рекао, *чисūо ūрūповедање*), то јест оно приповедање у којем нема ди-

---

[2] Бремон у сваком наративном исказу разликује *ūрūповедајућу ūричу* (*le récit racontant*) и *ūрūповедану ūричу* (*le récit raconté*). По њему, *ūрūповедана ūрича* представља аутономну структуру коју је могуће издвојити из сваке конкретне „наративне поруке": то је она врста структуре на коју је Проп указао у својој анализи руске бајке и она је, по Бремону, *ūрūповедање* (*récit*) у ужем смислу те речи [1966: 11—12]. Схваћен на овај начин, термин *ūрūповедање* (*récit*) еквивалентан је термину *ūрича* (*histoire*).

јалога: Платон у III књизи *Државе diegesis* супротставља *mimesis*-у, термину којим ту, за разлику од X књиге, означава искључиво драмско представљање.[3] Женет се овде угледа на Етјена Суриоа, естетичара и теоретичара филмске нарације, који термином *дијеѓеза* означава фиктивни свет у којем се збива радња филма. У *Расūправи о ūрūповедању* Женет се овим термином служи као синонимом термина *ūрича* (*histoire*), али у каснијим књигама (*Палимūсесūти* и *Нова расūправа о ūрūповедању*) он му придаје другачије значење, тврдећи да се он у ствари не односи на неки низ догађаја поређаних по временско-узрочном редоследу (што означава термин *histoire*) већ на укупан фикционални свет неког романа, приповетке или новеле који, осим приче, обухвата и многе друге елементе: приповедача, ликове, „амбијент" итд. Прича је, дакле, само један од елемената овако схваћене дијегезе.[4]

Најзад, *récit* може означавати, каже Женет, и сам чин нарације — изрицања говора о неком догађају или низу догађаја. „Рећи ћемо", каже Женет, „да су четири певања *Одисеје* (IX—XII) посвећена Одисејевом приповедању, као што кажемо да је XXII певање посвећено убиству просаца" [Genette 1972: 71]. У овом случају *ūрūповедање* више не означава ни наративни текст ни оно о чему се приповеда (наративни садржај, причу, фабулу или дијегезу), већ чињеницу да једно лице, стварно или фиктивно, говори неку причу: дакле, „чин нарације као такав". Приповедни текст настаје у наративном чину, те је зато у потпуности зависан од њега: док постојање Одисејевих авантура није условљено његовим приповедањем о њима (јер би оне могле остати и неиспричане), приповедни текст (то јест *récit* у првом, најопштијем смислу) не може постојати уколико не претпоставимо неку говорну инстанцу — субјекат приповедања. У *Расūправи о ūрūповедању* Женет „стварни или фиктивни" чин у којем настаје приповедни текст назива једноставно *нарацијом* (*narration*).

Женет, дакле, наративни текст схвата као тријадну структуру, састављену из три основна елемента: *histoire, récit* и *narration*. По њему, *ūрича, ūрūповедање* и *нарација* могу се само теоријски раздвојити, док у конкретном приповедном тексту увек чине неразлучну целину. У *Новој расūправи о ūрūповедању* Женет каже да је ово тројно разликовање, уместо ранијих дихотомних подела, као што је то био случај у формалистичком појмовном пару *фабула/сиже*, или у наратолошким опозицијама *histoire/discours, récit/discours, histoire/récit* итд., у начелу боље због тога што

---

[3] По Платону, *diegesis* је *чисūто ūрūповедање* (у којем нема дијалога) и као такав супротстављен је драмском представљању (*mimesis*-у). О Платоновој разлици Женет опширније расправља у *Уводу у архиūтексūт* [Genette 1983: 13].

[4] Ствар стоји нешто друкчије са придевом изведеним из термина *дијеѓеза*. Док се у *Расūправи* Женет термином *дијеѓеза* користио првенствено у значењу *histoire*, осим у регистру те књиге, где му донекле модификује значење, он већ ту придев *дијеѓеūички* употребљава у нешто ширем значењу од оног на које указује сама именица. *Дијеѓеūички*, по Женету, означава 'оно што се односи на причу или њој припада', то јест на оно што припада *дијеѓези* као „просторно-временском универзуму предоченом у приповедању" [1972: 280]. Женет, дакле, придев *дијеѓеūички* ни у првој *Расūправи* не изводи из *дијеѓезе* схваћене као *ūрича* (*histoire*) већ из *дијеѓезе* којом се означава неки свеобухватан фикционални свет [Genette 1982: 341—342 и 1983: 13—14].

има већу аналитичку вредност, те олакшава увид у „целину наративне чињенице". У дихотомним поделама на две основне категорије разврставани су сви наративни елементи које Женет сада групише у три категорије, што му омогућава да дође до прецизнијег оквира за анализу. На пример, разликовање између аспеката *начина* и *гласа*, између питања *ко види* и *ко говори* у приповедном тексту, које је увео управо Женет, направљено је тек пошто се пошло од претпоставке да тријадна структура *histoire/récit/narration* представља адекватнији опис наративног текста од оног који се изводио на основу дихотомних подела.

Три кључна Женетова термина, чије смо значење управо описали, преводићемо на следећи начин: термин *histoire* преводићемо као *прича* или *фабула*, термин *récit* као *наративни* или *приповедни текст*, док ћемо трећи Женетов термин, *narration*, преводити нашим термином *приповедање*, или ћемо се служити нашим обликом одговарајуће латинске речи — *нарација*.[5]

Женетова наратолошка анализа односи се искључиво на испитивање приповедања схваћеног у оном првом, најопштијем смислу, дакле, на *наративни* или *приповедни текст* (*récit*). Женет наративни текст схвата као „наративни исказ (или дискурс) којим се описује неки догађај или низ догађаја". Једини прави предмет наратолошке анализе јесте сам наративни текст, пошто су, како Женет каже, и наративни садржај и наративни чин, то јест и прича и нарација, доступни текстуалној анализи само посредством наративног текста. Осим тога, предмет Женетове анализе није свако приповедање, већ само оно које је посредовано језичким медијумом или, тачније, оно које је посредовано *књижевним* наративним текстом — по томе се Женет разликује од наратолога који феномен приповедања проучавају поредећи различите медијуме (литературу, филм, стрип итд.)[6] и настојећи да теоријски објасне сличности између различитих а ипак сродних семиотичких система.

Уз *причу*, и *нарација* је за Женета само један посебан аспекат наративног текста: *прича* и *нарација* не постоје независно од текста, не могу се транспоновати у неки други медијум а да се при том не промене њихове специфичне карактеристике. *Прича* и *нарација* за нас постоје искључиво посредством наративног текста (*récit*). С друге стране, наративни текст не може бити то што јесте уколико не приповеда неку причу (јер у супротном не би био наративан већ, на пример, лирска песма или филозофска расправа) и уколико не можемо да претпоставимо постојање наративне инстанце, макар и фиктивне, која га производи у чину нарације (ако нема приповедача, нема ни приче, па ни самог наративног текста). Прича и наративна инстанца нужни су услови постојања нара-

---

[5] Као што смо већ казали за изразе *наративни текст* и *приповедни текст*, овом терминолошком двојству не прибегавамо из садржинских већ искључиво из стилских разлога.

[6] Иако је још Бартова „структурална анализа приповедања" била замишљена као интердисциплинаран приступ феномену наративног, најизразитији примери таквог модела су Гремасов и Куртеов семиотички пројекат истраживања „наративности уопште" (*la narrativité généralisée*), то јест приповедања схваћеног као „организационог начела" свих форми дискурса, а не само оних које су посредоване природним језиком.

тивног текста. У складу с тим, Женет своју анализу приповедања описује као „проучавање односа између приповедања (*récit*) и приче (*histoire*), између приповедања и нарације (*narration*) и између приче и нарације (у оној мери у којој се јављају у наративном дискурсу)" [Genette 1972: 74].

Да би прецизно описао ове односе, Женет полази од идеје да је сваки наративни текст „језичка творевина коју је можда оправдано схватити као развијање, ако треба и до чудовишних размера, одређеног *глаголског облика*": „*Ја ходам, Пјер је дошао* — то су за мене најкраћи приповедни облици и, обрнуто, *Одисеја* и [Прустово] *Тражање* на известан начин нису ништа друго до амплификације (у реторичком смислу) исказа *Одисеј се враћа на Итаку* или *Марсел постаје писац*. То нам можда даје за право да проблеме анализе наративног дискурса разврстамо, или бар формулишемо, служећи се категоријама позајмљеним од граматике глагола, које ћемо овде свести на три основне класе одређења: проблеме који се тичу темпоралних односа између наративног текста и дијегезе уврстићемо у категорију *времена*; оне који се тичу модалитета (форми и степена) наративног 'представљања' у категорију *начина*; и најзад, оне који се тичу тога како је нарација [...] — то јест, наративна ситуација или инстанца, са своја два протагониста, приповедачем и његовим слушаоцем, стварним или виртуелним — садржана у наративном тексту у категорију *гласа*" [Genette 1972: 75—76].

Време, начин и *глас* у Женетовој теорији приповедања имају двоструку функцију: то су, с једне стране, три основна аспекта на које се може рашчланити сваки наративни текст; с друге стране, ови термини упућују нас на три групе проблема у оквиру којих се креће наратолошко истраживање приповедања. У формулисању ових трију категорија своје анализе Женет се донекле ослања на неке идеје Цветана Тодорова.

У раду *Категорије књижевног приповедања* Тодоров је 1966. предложио да се сваки наративни текст књижевне природе рашчлани на три основна конститутивна елемента: *време, аспект*, и *начин* [Todorov 1966]. Уводећи категорију време, Тодоров има у виду однос између „времена приче и времена дискурса", то јест између редоследа догађаја у причи и редоследа тих истих догађаја у приповедном тексту. Категорија *аспекта* односи се на „начин на који приповедач перципира своју причу" (овом категоријом Тодоров обухвата све проблеме који се у англоамеричкој теорији прозе везују за појам *тачке гледишта* или *наративне перспективе*). Најзад, категорија *начина*[7] за Тодорова се односи на „врсту дискурса којом се служи приповедач" и обухвата проблеме у вези с наративном дистанцом — исте оне на које је указао још Платон када је у III књизи *Државе* направио разлику између два основна начина предочавања замишљених догађаја, *mimesis*-а и *diegesis*-а. Касније, у џемсовској традицији, та два начина названи су *showing* и *telling*, док их сам Тодоров означава терминима *представљање* и *приповедање* (*représentation* и *narration*).

---

[7] Женет додаје да је Тодоров касније [Todorov 1967, 1968] термине *аспект* и *начин* заменио терминима *виђење* (*vision*) и *регистар* (*registre*).

Од трију Тодоровљевих категорија за Женета је најмање спорна прва: „Без иједне допуне усвајам прву категорију из Тодоровљеве дефиниције коју сам управо цитирао, категорију коју он објашњава позивањем на 'темпоралне деформације', то јест на одступања од хронолошког редоследа догађаја, као и на односе уланчавања, смењивања или 'уметања' различитих нити радње од којих је састављена дата прича. Али, Тодоров је овде уврстио и размишљања о 'времену' наративног 'исказивања' и наративне 'перцепције' (које изједначава са временом писања и временом читања), док се мени чини да те категорије излазе из оквира Тодоровљеве дефиниције, те ћу их зато разматрати унутар једне друге класе проблема, очигледно повезаних са односом између наративног текста и нарације" [Genette 1972: 74].

Што се тиче других двеју Тодоровљевих категорија, *аспекта* и *начина*, Женет предлаже неке значајније измене. Тодоров у оквиру *начина* разматра проблеме који се тичу наративне дистанце, као и модалитета приповедачевог и читаочевог присуства у наративном тексту. Женет, међутим, тврди да о овој другој групи проблема треба расправљати одвојено. С друге стране, Женет сматра да разматрање питања која је Тодоров поделио у две групе (*аспект* и *начин*) треба обухватити једном категоријом, тако да би се заједно нашла питања која се тичу наративне дистанце (или „степена мимезе") и питања која се тичу наративне перспективе („тачке гледишта"). Женетове измене, мотивисане схватањем наративног текста као специфичне *форме* представљања, воде битно другачијој анализи приповедања од оне коју је предложио Тодоров.

Као што је већ истакнуто, за разлику од неких ранијих наратолошких пројеката, па донекле и Тодоровљевог, Женетова анализа приповедања није замишљена као истраживање „граматике" приповедања уопште. Она није мотивисана настојањем да се укаже на један универзалан образац наративности који ће подједнако бити применљив на различите семиотичке системе — природни језик, графичку уметност, филм итд. Женетов приступ приповедању много је традиционалнији; он је замишљен као „чиста" *књижевна* теорија чији је основни задатак да укаже на специфичност књижевног приповедног текста као таквог, то јест на оне његове особине по којима се он разликује од свих других, ванкњижевних форми представљања.

По Женету, специфичност књижевног приповедног текста треба тражити пре свега у његовој *форми* — у начину на који је представљена прича (*histoire*). Женет каже да се приповедање (*récit*) разликује од других форми исказивања искључиво по свом начину, не и по садржају који може бити представљен и другачијим средствима — драмским, графичким или неким другим. Женет појам наративног начина везује, с једне стране, за језичка средства употребљена у приповедању (глаголска времена, прилоге итд.), а с друге, за наративне аспекте унутар којих се обликује прича (*глас, време* и *начин*). Женетова анализа приповедања креће се у оквиру ових трију аспеката приповедног текста: он се бави питањем времена, начина (то јест, перспективе) и приповедачког гласа у наративном тексту уопште и посебно у тексту Прустовог романа. Испи-

тујући ове проблеме, Женет се све време ослања и на основне појмове дефинисане на самом почетку *Расправе о приповедању* — приповедни текст, причу и нарацију. Тако се *време* и *начин* разматрају кроз однос између приче и приповедног текста, док се у анализи *гласа* посматра однос између нарације и приповедног текста, односно између нарације и приче.

Али рашчланивши наративни текст на три поменута аспекта, Женет се није ту зауставио. Настојећи да их што прецизније опише, он их је даље рашчланио на неколико посебних „подструктура". На пример, у аспекту *гласа* приповедање се може обликовати било као *хомодијегетичко* било као *хетеродијегетичко*. У првом случају присутан је један профилисан приповедачки лик који као један од актера учествује у својој причи: речено традиционалним језиком, писац се овде опредељује за приповедање у првом лицу. Ако се, насупрот томе, наративна инстанца не оваплоћује као лик унутар приче, приповедање је хетеродијегетичко, односно реч је о приповедању у трећем лицу. Осим лица, аспекту *гласа* припадају и параметри везани за наративне „нивое" (у оним случајевима где се јавља композициони поступак „приче у причи") као и параметри који се тичу времена нарације — „ауторовог времена".

Сличне модификације Женет уочава и у домену других двају аспеката — *начина* и *времена*. Параметри *начина* могу се, по Женету, одредити или с обзиром на димензију *дистанце* или с обзиром на димензију *перспективе*. Прва се тиче *посредованости* наративног представљања — на пример, да ли приповедач посредно, у форми сажетог прегледа или приповедачког извештаја, с мање или веће временске дистанце, својим „гласом" говори о догађајима, или збивања представља непосредно, у сценској форми, уступајући реч самим ликовима. Док се димензија *дистанце* односи на квантитативно подешавање „наративних информација" (колико исцрпно приповедач говори о догађајима), димензија *перспективе* односи се на њихово квалитативно подешавање, на то којим „каналом" или „филтером" те информације стижу до читаоца. У подешавању наративних информација Женет разликује три основне „стратегије": приповедање с *унутрашњом фокализацијом* у којем се збивања сагледавају и предочавају из перспективе једног од ликова романа; приповедање са *спољашњом фокализацијом*, где се збивања сагледавају и преносе „споља", као да их види посматрач коме су неприступачне мисли, осећања и побуде самих актера радње; и *нефокализовано приповедање*, у којем нема оваквих рестрикција, па је зато блиско традиционално схваћеном приповедању са свезнајућим приповедачем.

Најзад, у аспекту *времена* наративне „стратегије" везане су за различите односе између времена приче, „испричаног времена" (*erzählte Zeit*), и времена приповедања, „приповедног времена" (*Erzählzeit*), односа који се — по Женету — могу тицати *редоследа, трајања* и *учесталости*. Оваквим рашчлањивањем трију основних аспеката наративне прозе Женет је у *Расправи о приповедању* дошао до разгранатог система појмова којима прецизније него у дотадашњим наратолошким теоријама могу да се опишу наративне „стратегије" у жанровима као што су роман, но-

вела или приповетка. То му је такође омогућило да опише и тако сложене наративне фигуре какве, на пример, налазимо у Прустовом *Трагању за изгубљеним временом*.

Иако Женетова теорија приповедања има несумњивих предности у поређењу са сродним наратолошким концепцијама, она ипак није лишена одређених недостатака. Једна од њених слабости састоји се у томе што Женет не покушава да покаже, или бар не на систематски начин, како су поједини аспекти наративног текста међусобно повезани: другим речима, како избор једног наративног аспекта намеће нека ограничења (или олакшице) у примени осталих. На неким местима у *Расправи* наговештено је да таква повезаност постоји, то јест да промене наративног регистра унутар једног аспекта повлаче за собом одговарајуће промене у оквиру другог. На пример, у једном од поглавља посвећених аспекту *времена* („Редослед"), Женет констатује да су антиципације будућих догађаја у *Трагању за изгубљеним временом* толико честе, а повремено и толико опширне да одступање од хронолошког излагања догађаја прераста у наративну норму Прустовог приповедачког поступка. Питајући се зашто је тако, он примећује да би то могла бити последица одабраног решења у аспекту *гласа*, то јест избора да се приповеда у ретроспективном првом лицу. Наиме, и иначе, а не само у Прустовом случају, ниједна друга наративна форма није толико подесна за преплитање антиципација с актуелним временом збивања, као што је то случај са ретроспективним првим лицем, односно — послужимо ли се Женетовом терминологијом — хомодијегетичком нарацијом. Сам ретроспективни карактер приповедања у првом лицу као да „овлашћује" приповедача да се позива на догађаје који су се догодили у будућности његове приче, па и да алудира на своју садашњу ситуацију, то јест на тренутак у којем приповеда. То је, у извесном смислу, „део улоге" ретроспективног приповедача у првом лицу. Зато Женет каже да антиципације, „у оној мери у којој непосредно уводе у игру саму наративну инстанцу", то јест приповедача, нису само „чињенице" *времена* приповедања већ су и „чињенице *гласа*" [Genette 1972: 106, 108].[8]

Ипак, настојећи да сваку категорију која је предмет његове анализе јасно раздвоји од осталих, Женет ставља акценат на издвајање а не на повезивање појединих аспеката приповедног текста (то је вероватно и разлог што систематичније и са више пажње не испитује међусобну условљеност наративних аспеката). Он тако поступа држећи се уверења да је појмовна непрецизност била главни недостатак ранијих теорија приповедања које — као, на пример, Тодоровљева или Штанцлова у својој првобитној верзији — најчешће нису успевале да разграниче аспект *гласа* и аспект *начина*. Женет, наравно, не мисли да је у начелу немогућа типологија приповедања која би истовремено узимала у обзир „чињенице *гласа*" и „чињенице *начина*". Напротив, говорећи о различи-

---

[8] Осим тога, Женет на једном месту каже да би се једна темпорална „фигура" (*елипса* — наративни поступак у којем приповедач „прескаче" извесни период своје приче) могла третирати као „чињеница *начина*", то јест као последица намерног ограничавања наративне перспективе која се манифестује и на плану времена [1972: 93].

тим класификацијама, он каже да је „без сумње оправдано размотрити једну типологију 'приповедних ситуација' која би истовремено водила рачуна и о датостима *начина* и о датостима *гласа*. Међутим, није оправдано такву класификацију представљати само помоћу категорије 'тачке гледишта', нити је оправдано састављати списак на којем би се те две категорије укрштале, иако је очигледно да су побркане" [Genette 1972: 205—206].

Док је реч само о „типологији" наративних текстова, можемо се сложити са Женетом: класификација која се заснива на магловитим критеријима и „побрканим" аспектима приповедања не може бити ни добра ни прихватљива. Класификовање у овој области подразумева да ће неке сложене појаве наизглед бити поједностављене, утолико што ће одређене разлике међу њима нужно бити занемарене, док ће друге, иначе међусобно повезане појаве морати да буду аналитички разграничене. Али пошто смо једном разврстали чињенице и прецизно их описали, као што је то учинио Женет у *Расправи о приповедању*, ништа нас не спречава да их, сада свесни разлика, накнадно покушамо повезати.[9] Штавише, поједина места у *Расправи* на којима сам Женет повезује особине *времена* приповедања са особинама *гласа* или *начина* недвосмислено показују да је то врло подесан модел анализе чак и једног тако сложеног текста какво је *Трагање за изгубљеним временом*. Тако, да се вратимо већ поменутом Женетовом запажању, хомодијегетичка наративна ситуација омогућава Прустовом приповедачу да се несметано и без икаквих ограничења креће кроз време своје приче, не водећи рачуна о линеарном прорицању времена и хронологији догађаја. Уместо да се у приповедању држи „стварног" редоследа збивања, приповедач *Трагања* развија сиже романа руководећи се својим сећањем и тако долази до мешања и извртања временских планова приче, па се често дешава да се о ранијем догађају приповеда касније, тек пошто су већ предочени неки догађаји који су се у времену приче одиграли после њега.

Покушаћемо да на примеру Женетове анализе *гласа*, тачније наративних „стратегија" везаних за категорију времена нарације, нешто систематичније илуструјемо како се поједини аспекти приповедног текста (*време, начин* и *глас*) међусобно повезују и условљавају.

II

Термином *глас* (*voix*) Женет означава један посебан аспект наративног текста: онај који се односи на функције субјекта исказивања, односно приповедача. Овај термин (као и термине *време* и *начин*) Женет преузима из граматике глагола, настојећи да њиме замени термин традиционалне теорије прозе — *лице* (*personne*). Та замена није условљена само

---

[9] Иако је у начелу скептичан према идеји да су три наративна аспекта „међусобно или једносмерно детерминисана", Женет не искључује могућност да се између појединих аспекатских решења ипак може уочити известан „афинитет" или „мања или већа компатибилност" [Genette 1983: 89].

Женетовим настојањем да избегне психолошке конотације које су, како каже, наглашено присутне у термину *лице*, већ и тиме што је Женетов појам *гласа* знатно шири од појма *лица*. За разлику од традиционалнијег термина *лице*, Женетов *глас* не односи се само на граматичко лице приповедања (приповедање у првом или приповедање у трећем лицу), већ на сва питања која се тичу односа између субјекта исказивања (приповедача) и самог исказа (приповедног текста). У Женетовој концепцији граматичко лице је само један од аспеката категорије *глас*, која осим овога обухвата и питања која се тичу времена нарације и њеног односа према времену приче, наративних нивоа, односно умножавања наративних инстанци, функције приповедача и имплицитног читаоца (*narrataire*) итд. Дакле, у *Женетовој теорији приповедања* категоријом *гласа* обухваћена су питања у вези с нарацијом као посебним аспектом приповедног текста и њеним односом према причи која се „производи" у чину нарације.

Нарација или наративни чин подразумева постојање приповедача, субјекта који приповеда о догађајима, односно, како Женет каже, наративне инстанце која производи приповедни текст у целини. У фикционалном наративном тексту ова инстанца је аутономна и специфична, па је, с једне стране, треба разликовати од лика који је у датом тексту носилац „тачке гледишта" и, с друге стране, од писца, емпиријског аутора текста. Док је у роману у трећем лицу разлика између приповедача и лика очигледна већ и на језичком плану, у роману у првом лицу, где су обе ове инстанце означене заменицом *ја*, постоји опасност да се оне помешају. На то су упозоравали теоретичари и пре Женета, било начелно — као Штанцл, било у вези с конкретним текстом. На пример, још од Шпицеровог есеја о Прустовом стилу опште место „прустологије" постала је тврдња да приповедач у *Трагању за изгубљеним временом* није идентичан са ликом који перципира збивања или учествује у њима; иако се Пруст служи заменицом првог лица и када говори о Марселу јунаку и када говори као Марсел приповедач, интелектуална, морална и емотивна дистанца између њих толико је велика да смо приморани да их посматрамо као две различите особе, као два различита „ја": „доживљајно ја" и „приповедачко ја". Али Женетова теорија нам омогућује да осим ове „карактерне" разлике између два Марсела запазимо да између јунака и приповедача *Трагања* постоји још једна, у теоријском смислу, важнија разлика. „Доживљајно" и „приповедачко" *ја* разликују се првенствено по томе што у Прустовом роману имају различите функције: Марсел јунак носилац је „тачке гледишта", он је лик из чије се перспективе предочава већина збивања у роману, он, како би Женет рекао, „види", док је Марсел приповедач онај који „говори", извештава и о самом збивању и о томе како га Марсел јунак „види". Ова разлика чисто је формалне, тачније аспекатске природе и управо она свакој од тих двеју инстанци, и Марселу јунаку и Марселу приповедачу, гарантује специфичност и аутономност.

Исто тако, како је често истицао и сам Пруст, Марсела, приповедача *Трагања*, не треба бркати са стварним Марселом Прустом — писцем овог романа, и поред чињенице да се њихова мишљења понекад подуда-

рају. За разлику од историје или аутобиографије, у роману и фикционалном тексту уопште приповедач је и сам једна фиктивна фигура, измишљена улога, па макар се стварни аутор поистоветио с њом у оној мери у којој је то учинио Пруст. Чак и у случајевима где се приповедач сам представља као писац текста који је пред нама (на пример, Тристрам у Стерновом *Тристраму Шендију*), морамо водити рачуна о овој разлици: приповедач је фиктивна фигура, а све евентуалне алузије на писање датог романа односе се у ствари на фиктивни чин писања чији је субјект приповедач, а не на стварни чин у којем емпиријски аутор заиста пише свој текст. Женет каже: „Али, на један суптилнији и истовремено радикалнији начин, приповедач *Чича Горија* 'није' Балзак, чак и ако ту и тамо изражава његова мишљења, јер је овај приповедач-аутор неко ко 'познаје' пансион Вокер, газдарицу и госте, док их Балзак само замишља: и, наравно, управо у том смислу наративна ситуација једног фикционалног наративног текста никада се не може поистоветити са ситуацијом у којој се он пише" [Genette 1972: 226].

Приповедачев лик у приповедном тексту не мора увек бити профилисан, као што је то случај у Прустовом, Стерновом или Балзаковом роману. У значајном делу романескне традиције присутна је супротна тенденција — настојање да се приповедач као самостални лик уклони из текста или барем да се у највећој могућој мери обезличи и прикрије. Али под претпоставком да се сложимо са Женетом да је приповедач конститутивни елемент наративног текста, онда морамо закључити да је приповедач увек присутан у својој причи и да је зато увек у некаквом односу према њој. Женет каже да је задатак теорије да истражи управо тај однос — позицију приповедача према причи, као и његов статус у наративном тексту као таквом. У овом послу поетика треба да се инспирише истраживањима каква је у структуралној лингвистици спроводио Емил Бенвенист бавећи се проблематиком „субјективности у језику" [Benveniste 1966: 258—266]. Другим речима, поетика треба, каже Женет, да „пређе са анализе исказа на анализу односа између исказа и инстанце која их производи — на анализу онога што данас називамо исказивањем (*énonciation*)" [Genette 1972: 226].

Такво истраживање, и у лингвистици и у поетици, подразумева схватање по којем језички или приповедни исказ није једноставна форма, прост збир међусобно аутономних елемената који се до краја могу јасно разлучити и посебно описати, већ сложена целина чију природу битно одређују не само појединачни елементи од којих је састављена већ и начин на који су они повезани једни с другима. Како и Женет приповедање схвата као сложену структуру, састављену од три конститутивна елемента (*histoire, récit, narration*) чији се однос може посматрати у трима различитим аспектима — *времену, начину* и *гласу*, разумљиво је што му је блиска идеја оваквог, вишедимензионалног проучавања наративног текста као посебног вида језичког исказивања. Међутим, иако је полазиште овакве анализе схватање наративног текста као неразлучне целине различитих елемената, потребе теоријског описа налажу да се та целина расклопи, понекад и насилно, на саставне делове: „Као и свака друга

ситуација, и наративна ситуација је једна сложена целина у којој анализа, или просто опис, не може ништа разлучити уколико не направи рез у ткиву начињеном од међусобно тесно повезаних елемената — наративног чина, његових протагониста, његових просторно-временских одређења, његовог односа према другим наративним ситуацијама садржаним у истом приповедном тексту, итд. Потребе овог излагања нас приморавају да извршимо то неизбежно насиље — неизбежно само због тога што критички дискурс, као и сваки други, није у стању да све каже одједном" [Genette 1972: 227].

У складу с овим ставом Женет поједине елементе *гласа*, који „у ствари функционишу истовремено", анализира сукцесивно, распоређујући их, како сâм каже, „по ономе што им је суштинско у следеће категорије: време нарације, наративни нивои и 'лице' " [Genette 1972: 227]. У оквиру ових трију категорија Женет посматра однос између приповедача и приче коју приповеда, као и однос између приповедача и његовог евентуалног имплицитног читаоца (*narrataire*).

Позивајући се на Кристијана Меца, теоретичара филмске нарације, Женет каже да је свако приповедање „двоструко темпорално": приповедни текст „траје" у две временске димензије — у димензији приче (догађаја о којима се приповеда) и у димензији приповедања (самог наративног текста). Време приче је, условно речено, хронолошко, јер су догађаји ту „поређани" оним редоследом којим су се догодили, док је време приповедања, односно, како би рекли руски формалисти, време сижеа, подложно различитим темпоралним деформацијама (извртању редоследа догађаја, испуштању или удвајању појединих епизода итд.). „Двострука темпоралност" приповедног текста, чињеница да ова два времена, време приче и време приповедања, „належу" једно на друго, подударају се или разилазе, омогућава приповедачу да се у свом тексту на безброј различитих начина „поиграва" с временом [Genette 1972: 71]. На пример, догађаји који су „реално" кратко трајали могу се приказати као да су заузимали веома дуг временски период (тада се „радња", а самим тим и време приповедања, успорава); може се поступати и обрнуто — „радња" и време у којој се она одвија могу се убрзавати, временски планови могу се „преклапати" итд. У теорији књижевности, још од руских формалиста, управо се ова „игра" с комбиновањем „фактичког" и „сижејног" времена схвата као „уметничко време" приповедног дела. „Уметничко време" није, дакле, неко филозофско схватање проблема времена уопште, како га постављају поједини писци (Пруст, Џојс, Ман), већ начин на који се оно репродукује и приказује у приповедном тексту: „време као уметнички фактор књижевности" [Лихачов 1972: 250, 251].

Уметничку репродукцију времена у наративном тексту (првенствено у Прустовом роману) Женет проучава у уводним поглављима своје *Расправе о приповедању*, посвећеним аспекту *времена*. У поглављу о *гласу* он, међутим, истражује наративно време у једном сасвим специфичном смислу. Наиме, у извесним случајевима може се догодити да осим ова два времена, „фактичког" и „сижејног", важну улогу у приповедном тексту има још једна временска димензија — приповедачево време. Ову вре-

менску димензију приповедног текста идентификује и Лихачов у *Поетици старе руске књижевности* и назива је „ауторовим временом". У неким романима (на пример, *Тристраму Шендију*) приказивање временске димензије у којој приповедач „производи" свој текст и проблематизовање односа између те и других двеју временских димензија дела представља важан елемент уметничке замисли. Лихачов каже да је истицање „ауторског времена" и његове разлике у односу према темпоралном плану приче нарочито својствено сентиментализму (роману 18. века) [Лихачов 1972: 252].

Категорија времена коју Женет разматра у поглављу о *гласу* односи се управо на ову димензију књижевног наративног дела — на време саме нарације, то јест на приповедачеву темпоралну позицију у односу према причи коју приповеда. У приповедном тексту хронолошко време нарације, односно време у којем се одвија неки наративни чин, не мора бити прецизно одређено. У ствари, оно најчешће то и није; случајеви да нас приповедач експлицитно обавештава о својој тачној позицији у историјском времену — попут, на пример, Серенуса Цајтблома у *Доктору Фаустусу* — у оквирима приповедних жанрова пре представљају изузетак но правило. Међутим, у односу према причи време нарације увек је имплицитно одређено; штавише, то одређење је нужно, јер приповедач, чак и кад би то хтео, не би могао да га избегне. По Женету, ова нужност произлази из природе самог језика: у свакодневном говору, када о нечему приповедамо, ми се служимо неким глаголима, а они морају бити у једном од три основна глаголска времена: презенту, претериту или футуру. Самим избором једног од ова три времена, ми се — као субјекти исказивања — постављамо у одређену темпоралну позицију према догађајима које описујемо. Када говоримо у некој од форми претерита, ми тренутак исказа аутоматски дефинишемо као каснији у односу на догађаје о којима говоримо, односно те догађаје означавамо као прошле. Исто тако, када на стандардан начин употребљавамо презент или футур, догађај којим се бавимо смештамо у наш садашњи, односно у неки будући тренутак. Женет сматра да глаголска времена и у књижевном наративном тексту функционишу на исти начин: свака прича мора бити исприповедана у једном од трију основних глаголских времена, а већ сама та чињеница одређује временску позицију нарације у односу према причи.

Када је прича исприповедана у неком од облика претерита, то значи, каже Женет, да је наративни чин каснији у односу на догађаје представљене у причи. Ову врсту приповедања Женет назива *накнадном нарацијом* (*narration ultérieure*). Ако је прича исприповедана у презенту, догађаји о којима се приповеда и сам наративни чин истовремени су — ову врсту нарације Женет назива *симултаном* (*narration simultanée*) — а ако је прича исприповедана у будућем времену, онда то значи да наративни чин претходи предоченим догађајима. То је *предиктивна* или *антериорна нарација* (*narration antérieure*). Најзад, каже Женет, има и случајева да се нарација, иначе вођена у неком од облика претерита, толико приближава тренутном збивању да се стиче утисак да му је практично

симултана. Нарација ту у стопу прати догађаје; она као да је „расцепкана" и уметнута између различитих тренутака приче, па у извесном смислу постаје слична репортажи. Као изразит пример ове врсте приповедања Женет наводи XXIX поглавље *Ајванха* у којем Ребека кроз прозор замка посматра битку која се води крај његових зидина и истовремено рањеном *Ајванху* описује оно што види. Оваква нарација својствена је роману у писмима, односно роману у форми дневника, каже Женет. Ову врсту приповедања Женет назива *уметнутом нарацијом* (*narration intercalée*).

У целокупној традицији приповедних жанрова *накнадна нарација* (то јест приповедање у неком од облика претерита) апсолутно је доминантна. Иако у овој врсти приповедања не мора бити изричито речено колика је временска дистанца између тренутка у којем се одвија нарација и оног у којем се одвија прича, употреба неког прошлог времена, сама по себи, сигнализује минулост предочених догађаја.[10] У класичном роману у трећем лицу (на пример, код Балзака) та дистанца углавном је неодређена, а питање о њој се у ствари и не поставља: читалац се не пита колико је приповедач удаљен у времену од своје приче, јер „претерит ту означава неку прошлост изван времена" [Genette 1972: 232]. У вези с овом врстом нарације Женет указује на извесне разлике између приповедања у трећем лицу (*хетеродијегезе*) и приповедања у првом лицу (*хомодијегезе*) које проистичу из односа приповедача према фикционалном свету ликова, али на то ћемо се вратити нешто касније.

Са становишта „уметничке репродукције" времена у роману приповедање у презенту је, по Женету, најједноставнији наративни облик: овде нема места никаквој „игри" с наративним временом (премештању или уметању различитих временских планова), пошто се тежи апсолутном поклапању времена приче и времена нарације. Нарација је истовремена с предоченим збивањима. Женетова категорија *симултане нарације* не обухвата случајеве у којима се садашње време јавља у функцији историјског или дескриптивног презента (где презент губи своју темпоралну вредност), већ само оне наративне форме у којима презент заиста означава актуелну садашњост приповедача. На овај начин презент се у књижевном приповедању употребљава тек од краја 19. века, а као први пример симултане нарације Женет наводи Дижарденове *Посечене ловоре* (1887).

У зависности од тога да ли је у приповедању акценат стављен на причу или на саму нарацију, односно „наративни дискурс", Женет разликује два главна типа симултане нарације: приповедање у презенту „бихевиористичког" типа и приповедање у презенту какво налазимо у роману „тока свести" или „унутрашњег монолога". У првој врсти, „бихевиористичком приповедању", нагласак је стављен на причу, догађаји се предочавају „објективно", у настојању да се створи привид да ни-

---

[10] Женет каже да у француском језику изузетак представља *passé composé*, прошло време које, као и *present perfect* у енглеском, означава релативно блиску прошлост. По Бенвенисту, ово време повезује догађај из прошлости са садашњим тренутком субјекта који га евоцира [Genette 1972: 232].

су посредовани приповедачевим гласом. Најизразитије примере оваквог приповедања налазимо у француском „новом роману", правцу познатом и под називом „школа погледа", а нарочито у Роб Грије овим романима из педесетих и шездесетих година (*Љубомора, У лавиринту, Кућа састанака*). У другом типу симултане нарације, оном који срећемо у техници „унутрашњег монолога", ситуација је обрнута: сам наративни исказ — говор приповедача у презенту — потискује у други план догађаје који се своде на најмању могућу меру, тако да се чини да је „радња" какву познајемо из традиционалног романа потпуно избрисана. Женет каже да је тај ефекат присутан већ у Дижарденовом роману, али да је важан и за читаву традицију „тока свести", од Џојса, Вирџиније Вулф и Фокнера, па све до Бекета или Клода Симона.

За разлику од осталих трију типова *Женет уметнуту нарацију* не дефинише позивањем на неко посебно граматичко време приповедања (и овде је, као и у накнадној нарацији, претерит основно време приповедања), већ позивањем на минималну темпоралну дистанцу између приче и нарације. Међутим, видећемо да, издвајајући овај тип нарације, Женет у ствари примењује један други критериј који уопште није темпоралне природе и битно је друкчији од оних који су му послужили у одређењу првих трију типова. У уметнутој нарацији, какву срећемо на пример у роману у писмима, темпорални односи између приче и наративног чина веома су сложени. По Женету, ова сложеност је условљена двема околностима: чињеницом да је у овој врсти приповедања наративна инстанца обично „умножена" (има неколико кореспондената, то јест приповедача), као и тиме што су прича и нарација веома блиски у времену, толико блиски да „друга може утицати на прву" [Genette 1972: 229].

У епистоларном роману или у роману дневнику дистанца између времена у којем су смештени сами догађаји („ево шта ми се данас догодило") и времена у којем приповедач, износећи своје мисли и осећања, те исте догађаје коментарише („ево шта о томе вечерас мислим") толико је мала да то, по Женету, производи један специфичан ефекат: ефекат „трења" између темпоралности самих збивања и атемпоралности приповедачевог исказа, утисак да је статичност наративног исказа непрекидно у колизији с прогресијом и динамичношћу догађаја: „Веома велика близина између приче и нарације овде најчешће производи, ако тако смем да кажем, јако суптилан ефекат трења између приповедања о догађајима које лагано протиче у времену... и апсолутне симултаности мисли и осећања у [наративном] исказу. У дневнику и епистоларној исповести чврсто је повезано оно што се језиком радиофоније зове директни и одложени пренос, квазиунутрашњи монолог и накнадни извештај. Овде је приповедач истовремено још јунак и већ неко други: догађаји који су се догодили тог дана већ припадају прошлости, а 'тачка гледишта' се у међувремену могла променити; вечерашња и сутрашња осећања у потпуности припадају садашњем тренутку, и овде је фокализација на приповедача истовремено и фокализација на јунака" [Genette 1972: 230].

У епистоларној форми збивања нису приказана непосредно, у тренутку док их лик доживљава, већ су „пропуштена" кроз свест, „мисли и

осећања", тог истог лика који се сада, на крају дана док пише о својим догодовштинама, јавља у улози приповедача. Иако је између тренутка доживљавања и тренутка писања протекло веома мало времена, приповедач је већ постао „неко други", његова осећања су сазрела или су се променила. Пошто су сва збивања у епистоларној исповести представљена као у „одложеном преносу", посредством приповедачевог гласа, читалац их тумачи из перспективе овог *приповедачког ја*. „Јучерашњу Сесил [Сесил Воланж, јунакињу Лаклоових *Опасних веза*] види и о њој приповеда данашња Сесил. Овде имамо две јунакиње од којих је (само) ова друга (истовремено) и приповедач. Она намеће своју тачку гледишта која непосредно прати догађаје, а удаљена је од њих тачно онолико колико је потребно да би се створио утисак дисонантности" [Genette 1972: 230].

Међутим, утисак дисонантности између двеју наративних инстанци или перспектива, јунакове и приповедачеве, није специфичан само за епистоларну форму у којој је темпорална дистанца између догађаја и њиховог коментарисања минимална. Идентичан ефекат производи се и у наративном тексту у којем је та дистанца много већа и протеже се на неколико година, па чак и деценија. На пример, у Прустовом роману, у којем је временски јаз који дели јунака и приповедача у највећем делу текста веома велики, о актуелном догађају или призору најчешће не „извештава" сам јунак већ једна друкчија, префињенија и сензибилнија свест — *приповедачко ја*. Догађаји се не „преносе" директно, из перспективе *доживљајног ја*, већ онако како их види приповедач. То ствара ефекте сличне онима које Женет приписује епистоларном роману: „смисаони склоп" романа изграђује се ослањањем на приповедачеву тачку гледишта, наратија увек мање или више заостаје за догађајима и, најзад, присутан је и ефекат „трења", јер се чини да догађаји теку по некој замишљеној прогресији, док је истовремено коментар посредован наративним гласом статичан и увек „присутан" у садашњем тренутку исказивања.

Утисак „дисонантности" није својствен само епистоларној или дневничкој форми већ је типичан за темпоралну ситуацију сваког ретроспективног приповедања у првом лицу. И овде, као и у класичном роману у првом лицу, тај утисак не произлази из минималне темпоралне дистанце између приче и наратије, како то тврди Женет (она може бити и већа, а да ефекат о којем је реч остане непромењен, што се види и из Прустовог примера), већ је последица приповедне ситуације првог лица у којој је, као што смо видели, наративна инстанца подељена на два субјекта: *приповедачко ја* и *доживљајно ја*. Доживљајно *ја*, заједно са догађајима чији је актер, налази се у прошлости приче, док је приповедачко *ја* смештено у садашњи тренутак приповедања. Одатле следи да утисак „дисонантности", као и сложеност „игре" с временом у епистоларној форми — и *Ich*-форми уопште — зависи првенствено од одабраног решења у регистру *начина*, односно од „удвајања" перспективе, а не од „близине" приче и наратије, која уосталом може и варирати. Критериј на који се Женет ослања када ову врсту наратије (*уметнуту наратију*)

издваја као посебан тип уопште није темпоралне, већ је аспекатске природе: он се тиче *начина* на који су догађаји у наративном тексту представљени.

Женетово запажање о колизији између дијахронијског начина постојања самих догађаја и синхронијске „егзистенције" приповедачевог коментара може се применити и шире. Већ смо показали да Женетов ефекат „трења" није својствен само роману у писмима већ ретроспективном приповедању у првом лицу уопште, али можемо га пратити и изван оквира *Ich*-форме. Чак и у роману у трећем лицу приповедачев коментар, насупрот „извештавању" о догађајима, смештен је у синхронијској равни, тренутку који је садашњи и за самог приповедача и за читаоца. За разлику од догађаја, приповедачево коментарисање не „одвија" се у времену, а временски план на којем се налази јасно је издвојен од темпоралне димензије збивања. То поткрепљује претпоставку да је „дисонантност" условљена првенствено одређеним решењима у регистру наративног *начина*.

Антериорна нарација или *предиктивно приповедање* (*récit prédictif*)[11] јесте приповедање у будућем времену у којем наративни чин, како Женет каже, претходи догађајима описаним у причи. Примере оваквог приповедања Женет налази у пророчанствима, апокалипсама, визијама, астролошким или онејромантским текстовима итд., а као један случај оваквог приповедања наводи и неколико певања из Сент Амановог *Избављеног Мојсија*. Али он не наводи ниједно дело које је у целини испричано у будућем времену, очигледно зато што таквог дела, а поготову литерарно значајног дела, у главном току западноевропске књижевне традиције једноставно и нема. Приповедање у будућем времену у оквирима наративних жанрова представља сасвим маргиналну појаву, па се зато чини да Женет категорију *антериорне нарације* не уводи толико из дескриптивних разлога (да би њоме обухватио и описао један мање или више значајан корпус литерарних текстова) колико у настојању да своју класификацију нарације по темпоралној позицији приповедача доследно изведе по аналогији са граматичком тријадом глаголских времена.

Женет и сам признаје да се *предиктивно приповедање* јавља само унутар неких већих наративних целина (најчешће као „уоквирена" прича). Рецимо, у VI певању Сент Амановог *Избављеног Мојсија*, у којем се приповеда о Ароновом пророчанству, као и у IV и V певању — Жокабелином пророчанском сну — описана је Мојсијева будућност. Ове уметнуте приче увек су антериорне у односу на своју „непосредну наративну инстанцу" (Арона, односно Жокабелу), али нису антериорне у односу према „врховној" наративној инстанци датог приповедног текста у целини — приповедачу *Избављеног Мојсија*. Другим речима, догађаји о којима се у овим певањима приповеда будући су само са становишта самих ликова, али не и са становишта приповедача који их опажа као већ остварене, дакле прошле. Ово Женетово запажање доводи у питање „предиктивни" карактер *антериорне нарације*: ако се описана збивања, у

---

[11] Овај термин Женет, како сам каже, „позајмљује" од Цветана Тодорова [Genette 1972: 229; Todorov 1969: 48].

целини посматрано, налазе у прошлости „првостепеног" приповедача (био он поистовећен са аутором текста или не), онда то значи да су она претходила тренутку нарације, то јест тренутку у којем се „производи" дати наративни текст. Са становишта времена нарације неважно је да ли та збивања појединачни ликови (чак и када се осамостаљују као „другостепени" приповедачи) примају као будућа или не, јер визије ових „другостепених" приповедача нису у будућности субјекта који приповеда већ у његовој прошлости. Посматрано са становишта целине наративног текста, овде у ствари и није реч о антериорном приповедању већ о „обичном", накнадном приповедању.

Женетова класификација нарације са становишта „ауторовог времена" заснива се на претпоставци да је функција глаголских времена у приповедном тексту строго граматичка: да претерит ту увек означава прошлост, презент садашњост, а футур будућност. Међутим, у приповедном тексту (уосталом, као и у говорном језику) семантичка вредност глаголских времена не може се свести на ову једноставну схему. Може се догодити, и често се догађа, да рецимо будућност субјекта који приповеда не буде означена футуром већ неким другим глаголским временом — на пример, презентом. Један такав случај наводи и сам Женет: *антериорна нарација* у IV, V и делом VI певању *Избављеног Мојсија* није дата у будућем већ у садашњем времену. Употреба презента (уместо футура) у овом примеру, с једне стране, доводи у питање Женетову класификацију нарације са становишта „ауторовог времена", а с друге, указује на то да се темпорални односи између приче и приповедања не могу до краја објаснити позивањем на граматичку функцију глаголских времена.

У *Новој расправи о приповедању* до истог закључка долази и сам Женет. Он ту признаје да је био у заблуди кад је тврдио да употреба претерита у приповедању аутоматски означава прошлост предочених збивања: „Нема сумње да сам мало преувеличао последице употребе прошлог времена — оно у читаоцу не буди увек претерано снажан осећај да се нарација одвија после догађаја" [Genette 1983: 55]. Настојећи да коригује свој првобитни опис приповедања у прошлом времену, Женет се сада ослања на нека запажања Кете Хамбургер о функцији претерита у романескној фикцији. Додуше, Женет ову теорију усваја с извесним резервама које се тичу пре свега разликовања приповедања у трећем лицу као „чисте" фикције од приповедања у првом лицу као нефикционалне, аутобиографске форме.[12]

Женету је најближа идеја по којој претерит у „епској фикцији", у приповедању у трећем лицу, „губи своју граматичку функцију означавања прошлог", односно своје граматичко темпорално значење и постаје означитељ „фикционалности" наративног текста. Ова идеја среће се и код других теоретичара приповедања. Женет наводи пример Ролана

---

12 Женет има највише резерви у погледу „чистоте" „епске фикције". Да би се неки наративни текст могао одредити као „чиста фикција", он би морао бити лишен свих историјских и темпоралних референци — а у традицији наративних жанрова, барем у „великој", романескној форми, такав би се пример тешко могао наћи. Идеалу „чисте фикције" највише се, по Женету, приближава новела [Genette 1983: 54].

Барта који је пре Кете Хамбургер, у *Нултом степену писма*, указао на чињеницу да употреба аориста (*passé simple*) у приповедном тексту не означава толико прошлост збивања колико служи као сигнал „литерарности" датог текста.[13] Претерит у роману или приповеци не означава ни накнадност нарације у односу према предоченим збивањима ни било какав други конкретан темпорални однос: он једноставно указује на „вечно сада и овде" епских лица, њихову сталну присутност у фикционалном свету, потпуно лишеном свих реалних темпоралних референци.

Женет усваја идеју Кете Хамбургер, али у њу уноси једну значајну допуну: он примећује да се утисак „минулости" или антериорности предочених збивања у односу на тренутак у којем се одвија сам наративни чин понекад може постићи и у „чистој" „епској фикцији". Чак и у приповедању у трећем лицу могу се увести неке, условно речено, реалне темпоралне референце. На пример, довољно је да писац на крају романа уведе епилог у презенту. На тај начин сви догађаји који су се дотад догодили аутоматски ће бити пребачени у неко прошло време, претходно у односу на тренутак у којем се одвија радња епилога. Другим речима, створиће се утисак да су сва збивања предочена у роману заиста прошла — као што то показују примери *Тома Џонса, Евгеније Гранде* или *Госпође Бовари*.[14] Овај ретроспективни „претеритивни" ефекат краја у презенту Женет објашњава тиме што презент (уколико није историјски или дескриптивни) у контексту приповедања у прошлом времену означава не само неки фиктивни садашњи тренутак, каснији у односу према испричаним догађајима, већ и једно потенцијално приповедачко *ја*. Када приповедач у трећем лицу употреби презент — а то не мора бити само у епилогу романа — он се, каже Женет, аутоматски ставља у позицију савременика и сведока догађаја које описује. Његово присуство у свету дијегезе, дотад потпуно скривено, почиње да се јасније наслућује. Употребивши презент, ставивши се у улогу сведока збивања, писац у причу коју је дотад приповедао у трећем лицу (*хетеродијегеза*) уноси извесну „дозу хомодијегетичности".

Друкчије речено, на оваквим местима промена у аспекту *времена* (презент уместо претерита) повлачи за собом и промену у аспекту *гласа*: прелазак из наративне ситуације трећег лица у наративну ситуацију првог лица, односно, да се послужимо Женетовом терминологијом, прелаз из „хетеродијегезе" у „хомодијегезу" [Genette 1983: 53].

---

[13] Истражујући „уметничко време" у књижевном делу уопште, а посебно у неким руским фолклорним жанровима, до сличног закључка долази и Лихачов: „Проблем приказивања времена у књижевном делу није проблем граматике. Глаголи могу бити употребљени у садашњем времену, али ће читалац јасно знати да је реч о прошлости. Граматичко време и време књижевног дела могу се битно разилазити" [Лихачов 1972: 257]. Најзад, на један посебан пример семантичког померања у употреби глагола, тачније глаголског вида, у приповедном тексту указује и Успенски у *Поетици композиције* [Успенски 1979: 97—110].

[14] Исти ефекат производе и антиципације будућих догађаја у приповедању ауторијалног, балзаковског типа. На пример, када Балзак каже: „за три дана десиће се нешто страшно" или „тако је прошао судбоносни дан, који ће бити од утицаја на цео живот богате и сироте наследнице", он своје приповедање недвосмислено смешта у неки каснији тренутак у односу на предочене догађаје из којег се они у целини опажају као прошли [Genette 1983: 53].

Женетово запажање о функцији епилога у презенту потврђује нашу тезу да се између појединих решења у различитим аспектима наративног текста (*времену, начину* и *гласу*) може уочити известан „афинитет" или „мања или већа компатибилност". Конкретно, садашње време у приповедању „компатибилно" је с хомодијегетичком наративном ситуацијом, презент означава присуство приповедачког *ја*. Осим тога, на примеру који наводи Женет (крај *Госпође Бовари*) видимо да паралелне промене у регистру *времена* и *гласа* прати и промена у регистру *начина*, односно перспективе: приповедач с фокализованог приповедања, то јест приповедања у којем је наративна информација ограничена на оно што „знају" сами ликови, прелази на нефокализовано приповедање — ону врсту приповедања која подразумева неограничено романсијерско „знање". Стога изгледа да се основна темпорална разлика између двају типова приповедања у прошлом времену (*хетеродијегезе* и *хомодијегезе*) пре може објаснити позивањем на наративно *лице* (треће или прво) него позивањем на граматичко време приповедања. Одлучујућу улогу у обликовању наративног времена нема граматичка функција појединачних времена, већ лице у којем се приповеда, што значи да су модификације наративних регистара унутар једног аспекта (*времена*) условљене одабраним решењима на плану друга два аспекта — *гласа* и *начина*.

ЛИТЕРАТУРА

Émile Benveniste, *Problémes de linguistique générale*, Gallimard, Paris 1966.
Claude Bremond, *La logique des possibles narratifs*, Communications, 8, 1966.
Genette Gérard, *Figures III*, Seuil, Paris 1972.
Genette Gérard, *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982.
Genette Gérard, *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris 1983.
Д. С. Лихачов, *Поетика старе руске књижевности*, Српска књижевна задруга, Београд 1972.
Tzvetan Todorov, *Les catégories du récit littéraire*, Communications, 8, 1966.
Tzvetan Todorov, *Littérature et signification*, Larousse, Paris 1967.
Tzvetan Todorov, *Poetique* у *Qu'est-ce que le structuralisme?*, Seuil, Paris 1968.
Tzvetan Todorov, *Grammaire du Décaméron*, Mouton, La Haye, 1969.
Борис Успенски, *Поетика композиције; Семиотика иконе*, Нолит, Београд 1979.

Adrijana Marčetić

LA THÉORIE DU DISCOURS NARRATIF DE GÉRARD GENETTE

Résumé

Dans son *Discours du récit* Gérard Genette propose une relecture critique de l'opposition formaliste *fable/sujet*, ainsi que des dichotomies équivalentes introduites par la narratologie „thématique" française: *histoire/récit, histoire/discours, récit/discours*, etc. Il soutient en effet que le texte narratif ne peux pas être proprement décrit par le recours a l'idée de séquences narratives contrastées, qu'elles soient désignees comme *fable* et *sujet* ou comme *histoire et récit*. À la différence de ses prédécesseurs, Genette en-

tend le text narratif en tant qu'une structure tripartite, composée de trois éléments: *histoire, récit* et *narration*. Selon lui, cette distinction tripartite, par rapport aux divisions dichotomiques précédentes, présente l'avantage de rendre mieux compte de „l'ensemble du fait narratif". Par conséquence, l'analyse du dicours narratif pour Genette est „l'étude des relations entre récit et histoire, entre récit et narration, et (en tant qu'elles s'inscrivent dans le discours du récit) entre histoire et narration".

Afin de préciser ces relations, Genette trouve son point de départ dans l'idée que tout récit est „une production linguistique" et qu'il est „peut-être légitime de le traiter comme le développement, aussi monstrueux qu'on voudra, donné à une forme *verbale*". Ceci lui authorise à formuler les problèmes d'analyse du discours narratif selon les catégories empruntées à la grammaire du verbe, en les réduisant à trois classes principales de détermination: le temps, le mode et la voix. Ces trois classes, dans la théorie de Genette, ont une double fonction: d'un côté, elles constituent les trois aspects fondamentaux de tout récit; de l'autre, ces termes renvoient a trois groupes de problèmes donnant le cadre pour l'analyse narratologique. L'étude du récit de Genette porte essentiellement sur ces trois aspects du discours narratif: en effet, il examine les questions de temps, de mode (cette-à-dire de perspective narrative) et de voix dans le récit en général et notemment dans le texte du roman de Proust. En examinant ces questions, Genette s'appuie également sur les notions définies au début même de son *Discours*, à savoir *histoire, récit* et *narration*. Ainsi le temps et le mode sont-ils étudies au niveau des rapports entre *histoire* et *récit*, alors que la voix désigne à la fois les rapports entre *narration* et *récit* et entre *narration* et *histoire*.

Bien que la théorie du discours narratif de Genette présente les avantages incontestables par rapport aux conceptions narratologiques semblables, elle n'est pourtant pas privée de certains défauts. Par exemple, Genette ne cherche pas à montrer, pas systématiquement du moins, comment les divers aspects du discours narratif sont liés entre eux: c'est-à-dire, comment le choix d'un aspect narratif impose certaines restrictions (ou facilités) dans l'application des autres.

UDC 801.73
886.1-991.1

ИМА ЛИ ЖИВОТА ПОСЛЕ СМРТИ?

СУДБИНА АУТОРСКЕ ИНСТАНЦЕ У НАРАТОЛОШКОЈ РАСПРАВИ

Предраг Бребановић

САЖЕТАК: Рад се бави наративним комуникационим процесом као тековином постструктурализма и променом односа писац — текст — читалац: читање постаје потенцијално бескрајна игра између читаоца, наративног текста и аутора.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: аутор, приповедање, комуникација, наратологија, постструктурализам.

Међу инстанцама наративног текста као својеврсним „чворовима" наративне трансмисије унутар комуникационог дијаграма сам *писац* (најчешће у расправи помињан као „стварни аутор" или „стварни писац"), парадоксално, представља „најмлађу" наратолошку категорију, млађу од *приповедача*, па чак млађу и од такозваног *имплицитног* аутора!

Наиме, сви дијаграми наративне комуникације — почевши од првог целовитог којег је у *Причи и дискурсу* понудио Симур Четмен [Chatman 1978: 151] — комуникациони пар *аутор — читалац*, наравно, помињу, али о њему у суштини не говоре као о равни на којој се одвија комуникациони процес, него (најчешће само узгред или чак имплицитно) препуштају дескрипцију овог нивоа наративне комуникације ванкњижевним и ваннаратолошким, а пре свега психолошким и социолошким истраживањима. Шломит Римон-Кенан иде и даље од пуког подразумевања, напомињући, сасвим експлицитно, да је „емпиријски процес комуникације између аутора и читаоца мање значајан за поетику приповедања него његов дупликат у тексту" [Rimmon-Kenan 1983: 89]. Мало ко је, попут Џералда Принса, запазио како су, упркос својим начелним убеђењима, и најмилитантније текстоцентрични читаоци с времена на време принуђени да посвете пажњу рубним инстанцама као стварним учесницима у процесу „посредовања приче" [Prince 1982: 185] и заправо је тек Патрик О'Нил, следећи Бартову идеју *текстуалности*, о аутору и читаоцу проговорио као о партнерима у *наративном* комуникационом процесу, сматрајући, супротно Римон-Кенановој, да је њихов међусобни однос у наратолошком и поетолошком смислу и те како релевантан.

Разлози због којих се под окриљем структурализма није појавила анализа комуникације између стварног „пошиљаоца" и стварног „примаоца" наративне „поруке" јасно се виде и из компаративног приказа структуралистичког и других савремених теоријских праваца, који је у свом *Абецедарију културе* понудио Едвард Саид [Said 1985: 277—343]. Структуралистичка усредсређеност на језик — оправдано описивана као „лингвоцентризам" — сезала је толико далеко да су структуралисти значај свих ствари мерили полазећи од места које оне заузимају у односу између језика, на једној, и човека, односно света, на другој страни. Овакав став Саида подсећа на познату критику Сократових идеја која је изречена у Платоновом *Парменид*у: услед искључиве усредсређености проучавалаца на оно својство које Саид назива „лингвицитетом" (*linguicity*), језик се унутар ове парадигме појављује као својеврсни „тоталитарни систем". Различити облици структуралистичке активности, у распону од Леви-Стросове анализе тотемизма до бартовско-женетовске наратологије, по Саиду се дотичу управо и једино лингвицитета самих појава; управо је лингвицитет тај који, према структуралистичком начину мишљења, омогућава својеврсну огледалску размену међу различитим световима (у структурализму, тако, раније поступке њиховог узајамног превођења наслеђује поступак њихове узајамне транскрипције). Чак се и сам појам структуре у структурализму појављује као „дете језика и лингвицитета". Међутим, оно што лингвицитет не може да учини — наставља Саид, следећи у том погледу извесне идеје Жана Старобинског, изречене још током шездесетих, онда када је структурализам био на врхунцу — јесте да нам покаже зашто структура бива структурирана: структура се у структурализму увек појављује као већ структурирана, а никада у процесу сопственог структурирања. Једино Фуко, по Саиду, превладава основну структуралистичку слабост — то што сам лингвицитет остаје изван конститутивне структуре.[1] Укратко, „структуралистички сан" био је и остао приказивање света по обличју језика, а без субјекта.

Када се све то има у виду, лакше је разумети и ограничења структуралистичког приступа проблему текста уопште, па и наративног текста посебно. У неструктуралистичкој критици Жоржа Пулеа, коју као контрапример наводи Саид, појединачно дело могуће је растумачити поступком његовог релоцирања у несводиву ауторску свест. За овај тип критике — а управо њега, а не деконструкцију (ма колико да је њено указивање на језик као аутоеротични мит етноцентричног човека по духу контрадикторно структуралистичком „алфабету културног поретка"), треба видети као прави антипод структурализму — дух је матрица мисли, а текст се појављује као засебна инстанца ауторске свести. У структурализму, сасвим супротно, ишчезава дистанца између језика и било које од његових појединачних артикулација: отуда у њему, у исти мах, све јесте текст, и ништа није текст. Стога при структуралистичком при-

---

[1] Саид и иначе сматра да Фукоов појам дискурзивности представља неку врсту превазилажења структуралистичког „лингвицитета": Фуко се, по мишљењу писца *Оријентализма*, храбро хвата у коштац са „прекорачењима" граница разума која истрајавају унутар и с оне стране језика, док се структуралисти у подухват сличне врсте не упуштају.

ступу изостаје оно што је А. А. Ричардс називао „тоном" појединачних исказа, а читав свет бива, како каже Саид, стављен испод џиновских знакова навода (довољно је у овом смислу присетити се Фредерика Џејмсона и његове теорије нарације). Тако се структурализам анализом појединачних дела у суштини и не бави, јер не жели да изведе за тако нешто нужну операцију њиховог вађења из „свеопштег мора лингвицитета". Слично, у суштини „езотеријско" виђење језика сусрећемо и у пракси „архетипске" критике: и једно и друго теоријско усмерење фактички избегавају да се непосредно сусретну са језиком, и уместо тога уклапају серију означитеља из говорног низа у ланац лингвицитета. „Лингвицитет нас приморава да, можда и против сопствене воље, читамо језик и стварност одједном, као да су они вешто скривени у нечему попут Свифтових малих језика, или у каламбурима *Finnegans Wake*" [Said 1985: 339].

Отуда, такође — а то нам је у овом контексту још важније — у структурализму уређеност структуре не изражава нити интенцију, нити пак било шта друго осим конституционих потреба: будући да „комуникација никада не може исцрпсти структуру или језик" [Said 1985: 338], она практично бива апсорбована структуром! Инсистирање на језичкој моћи означавања претвара полазиште у резултат, а том тautологијом онда бивају елиминисани и субјекат и објекат, па и сама комуникација у правом смислу речи. Због свега тога у „класичној" наратологији „комуницирају" само фиктивне инстанце (ликови једни са другима, приповедач и наратор, имплицитне инстанце међусобно), а ствари почињу постепено да се мењају тек онда када *ћричи*, наратолошки схваћеном тексту и самој *нарацији* буде, коначно, придодат и четврти наративни ниво, ниво *текстуалности*.

Није тешко увидети како је сама идеја текстуалности, као једна од кључних постструктуралистичких замисли, доказ у прилог много помињане тезе да се теоријским радовима Ролана Барта мора приступати дијахронијски. Наиме, мада их дели свега четири године — и то управо оне четири године током којих се, у једном тренутку, појавила и студија *С/З*! — Бартови текстови *Смрт аутора* и *Од дела до текста* се у извесним значајним тачкама веома разликују:[2] ако се у првом као цена „рођења читаоца" помиње ауторова „смрт" [Barthes 1984: 67], у потоњем се тврди да се „теорија Текста" може подударати само са „праксом писа-

---

[2] Текст *Смрт аутора* — који се, не без феноменолошког основа, али најчешће уз призивање погрешне фактографије, понекад повезује и са париском студентском побуном — најпре је објављен на енглеском језику 1967. године (у часопису *Аспен*, број 5—6); његова француска верзија појавила се доиста 1968 (часопис *Mantéia*), док је *Од дела до текста* први пут публикован 1971. Када се томе додају и текстови као што је *Увод у структуралну анализу ћрићоведних исказа* [Barthes 1966], а нарочито оних неколико радова с почетка седамдесетих (*Задовољство у тексту* [Барт 1975], *Сад, Фурије, Лојола* [Барт 1979], *Теорија о тексту* [Barthes 1986], долазимо до невероватног закључка да је Барт, за свега неколико година, прешао читав онај пут за који су наратологији биле потребне деценије! Најпроницљивији, мада у теоријском смислу можда и најнеухватљивији Бартов наратолошки рад остаје, међутим, *С/З* [Barthes 1970]. А већ почев од њега, Барт ће небројено пута поновити став да задовољство у тексту подразумева и („пријатељски") повратак аутора.

ња" [Barthes 1984: 77]; док је у првом ауторска фигура — као, како би Барт сам рекао, привилегована, очинска и „стварна" — одбачена, у потоњем се она опет изнова појављује као — овога пута, додуше, лудички — „уписана" у ткиво Текста.

У *Смрти аутора* многи су препознали не само кулминацију Бартове и раније исказиване резерве у погледу институције ауторства него и класичан израз европског *авангардизма* као тенденције која је одувек свој израз проналазила, поред осталог, и у — мистификаторским парадоксима. Тај текст, уистину, не само да је настао као Бартов допринос расправи на тему превазилажења јаза између уметности и популарне културе (сличан су допринос, иначе, под уредничким вођством Брајана Дохертија, дали и Дишан, Роб Грије и Кејџ) него нам данас делује као део једног од трендова у новијој историји теорије, која једноставно сва врви од расправа о „крају", „затварању", „епистемолошком прелому", „коначном прекиду" итд. (*Смрт аутора* се, уосталом, појавила у истој оној години у којој је један други Барт /Џон/ у америчком часопису *Atlantic Monthly* објавио чувени есеј *Књижевност исцрпљености*) Попут идеје о смрти Бога, прокламоване у Ничеовој *Веселој науци* — или Фукоовог оглашавања „смрти човека" у *Речима и стварима* — идеја о смрти аутора значила је, превасходно, раскид са вером у ауторитет, присуство, намеру, свезнање, креативност; отуда и проналазимо, у Бартовом тексту, онај иконокалстички и помало драматични етос, па и патос. Однос аутора према тексту традиционално је одиста био третиран као однос Бога према свету: аутор је, дакле, за текст представљао једини узрок — он је био „први покретач", *auctor vitae*, са статусом који највише подсећа на дериридијанско „трансцендентално означено". Рекли бисмо да се аутор *Смрти аутора* беспоштедно критички односи према оној линији традиције проучавања књижевности која уистину представља нововековни *mainstream*, и која би се могла сматрати теоцентричном, будући да се унутар ње већ вековима одвијало нешто што би се без трунке претеривања могло назвати глорификацијом аутора. Барт, дакле, настоји да аутора детронизује, да допринесе томе да он у будућности буде третиран, не више као *causa causans* него као један *conditio sine qua non* књижевног текста.

Аутор *Смрти аутора* се, пак, како се то обично на другој (мање филозофској и политичкој, а специфичније књижевнотеоријској) страни запажа, овим својим текстом на известан начин „уписао" у двадесетовековну школу мишљења о књижевности која започиње Елиотовом *Традицијом и индивидуалним талентом*, а чије класичне изданке представљају, рецимо, *Интенционална погрешка* Вимсета и Бирдслија, као и Тињановљева *Књижевна еволуција*. Занимљиво је, међутим, да је он то учинио — можда услед онога што би Харолд Блум назвао „страхом од утицаја"? — призивајући не ове него сасвим друге, превасходно (уз Брехта као изузетак) француске своје претече: од Бодлера и неких његових опаски из *Вештачких рајева*, преко Малармеа (који је, каже Барт, први схватио да у тексту говори језик сâм, а нипошто аутор) и Валерија (који се, упркос инсистирању на психологији Ега, уобичајено схваћеној ауторској инстанци изругује, подвлачећи „лингвистичку", „случајну" природу соп-

ствене списатељске активности), до Пруста (чије дело, по Барту, треба читати као својеврсни еп о модерном писању, писању при којем Аутор, односно мушкарац или жена који „производи" дело, ишчезава) и надреалиста (њихов се допринос огледа у својеврсној „деградацији" Аутора).

Па ипак, чини се да је Шон Берк у праву када доводи у сумњу овакав Бартов низ, признајући из њега као јединог „легитимног" претечу идеје о ауторовом умирању — Стефана Малармеа. Валеријев *il miglor fabbro* је у *Кризи стиха* одиста говорио о „ишчезнућу песника-говорника", те се стога управо он и може сматрати истинским „аутором ауторовог ишчезнућа" [Burke 1998: 8]. Ваља нам, ипак, и у овој прилици запазити да Малармеов утицај и значај у области књижевне теорије превазилазе саму идеју о којој је овде реч и подједнако се тичу и ставова као што су аутономија писања, моћ језика, али и остали прототеоријски топоси који су се у науци о књижевности одомаћили у другој половини двадесетог века; но овде нам је још важнија чињеница да истински теоријски оквир Бартове идеје о смрти аутора свакако јесу — упркос правцу у коме нас води интертекстуална исповест самог аутора! — учења руских формалиста, као и чешких структуралиста.

Свеједно, супротстављајући деветнаестовековном разумевању ауторске инстанце (аутору са великим „а", каквог у принципу подразумевају историје књижевности) онога кога назива модерним *скриптором* и за кога каже да се, ни на који начин му не претходећи, рађа у истом тренутку када и сам текст, Барт појам књижевности замењује појмом писања (*écriture*),[3] инсистирајући на томе да је реч о „антитеолошкој" активности, таквој да се у њој „рука, одвојена од било каквог гласа, ношена чистим гестом записивања (а не изражавања) креће пољем без порекла — или које, у најмању руку, нема другог порекла осим језика самог, језика који непрестано оспорава сопствено порекло" [Barthes 1984: 64—65].

Више него индикативан је и сам наратолошки контекст Бартове смртне пресуде исказане Аутору. Наиме, очигледно је да је текст посвећен ауторовом ишчезнућу настао у раној фази Бартовог „рвања" са Балзаком (које ће своју коначну форму попримити нешто касније, у *С/З*); има и мишљења да је за текст француског теоретичара прикладнији можда био наслов *Смрт реалистичког аутора*, или чак *Балзакова смрт*. Јер идеју да писање представља уништење сваког гласа и сваког појединачног становишта — да у њему, заправо, нестаје сваки субјект, укључујући и Аутора — Барт демонстрира управо на једном минијатурном наводу из Балзакове прозе, питајући се „ко нам то говори?".

---

[3] Барт о *écriture* — сасвим јасно већ артикулишући ту идеју — говори још 1953, у *Нултом степену писма* [Барт 1971: 38—42]. У другачијем кључу овим појмом ће се користити Дерида, у чијој је употреби он супротстављен појму књиге [Derrida 1976: 13—38]: *écriture* за њега представља прастање језика, над којим уобичајени (у суштини деривативни) појам писања врши репресију. У оба случаја, као и при свим осталим употребама појмова „писмо" и „писање", акценат је, међутим, пре свега на томе да се по сваку цену избегне било каква — традиционалном разумевању феномена писање иначе својствена — дискриминација на основу неке замишљене генеричке исправности.

Овде, међутим, долазимо до кључне тачке у разумевању *Смрти аутора*: при постављању потоњег питања Бартова ауторска интенција није била пука критика „тиранске" усредоточености на аутора у „обичној култури" као таква; та је критка, превасходно, извршена зарад наспрамне наративне инстанце и њених права — дакле, у име „стварног" читаоца.[4] Управо овом моменту, несумњиво, треба приписати оно обележје хипертрофије које сама та критика, инспирисана избегавањем романтичарске Сциле и позитивистичке Харибде, евидентно поседује.

Изгледало је, током седамдесетих, да овако схваћену идеју о ауторовом ишчезнућу — која на терену наратологије, по логици ствари, за консеквенцу има неједнако третирање симетричних инстанци у дијаграму наративне комуникације — прихватају готово сви. Процес наративне комуникације се, стога, у том периоду најчешће сагледава као својеврсни процес интеракције између „дела", на једној, и читаоца, на другој страни. Заправо се за наратологију, глобално, може рећи да она приповедни процес комуникације тада сагледава као — у терминима наративних инстанци казано — процес у коме се као пошиљалац јавља имплицитни (тј. апстрактни) аутор као унутартекстуална, а као прималац неапстрактни, стварни (извантекстуални) читалац. У распону од Бута до Изера,[5] безмало сви проучаваоци — у различитим регистрима, а најчешће, опет, пређутно — о нарацији пишу на фону идеје о смрти аутора: онда када су о наративним инстанцама уопште говорили, наратолози — очигледно, услед свог, по духу бартовског, отпора према традиционалном занемаривању читаоца и третирању писца као јединог субјекта у књижевности — нису били спремни да у своја разматрања укључе и аутора „од крви и меса". Па чак и онда када сам домен означен одредницом *extra-textual* за наратологе све мање буде представљао забрањену зону — када они, све чешће, почну да говоре о „улози читаоца" у наративном процесу — стварни аутор ће у њиховим дискусијама још увек имати не толико ни улогу И Тија (E. T.) колико статус истинског — *ејлијена* (Alien).

Онако како су се и прве критике Јакобсоновог појма поетске функције кретале у правцу њеног везивања за релевантан начин читања, тако се и „стварни" партнер „стварног" аутора одиста знатно раније у наратологији појављује као инстанца наративног текста. Идеја семантичке аутономије текста, као темељ структуралистичке наратологије, била је — да тако кажемо, полазећи од конфигурације комуникационог дијаграма

---

[4] „Читалац је простор у коме су сви цитати који чине писање записани, при чему ниједан од њих није изгубљен; јединство текста не лежи у његовом пореклу, него у његовом одредишту. Али то одредиште више не може бити лично: он је једноставно онај неко који на једном месту садржи све трагове од којих се писани текст састоји" [Barthes 1984: 66—67].

[5] Можда је баш Изерова концепција у овом смислу најиндикативнија. Изер, наиме, књижевну комуникацију види као „комуникацију између текста и читаоца" [Iser 1981: 163—231]; поред тога, он запажа да између учесника у овако замишљеном „општењу" постоји својеврсна „асиметрија", будући да читаочева активност на неки начин мора бити контролисана самим текстом (заправо његовим местима неодређености, која читаоца подстичу на конституишућу активност).

— много раније подривена здесна (са „читаочеве") него слева (са „пишчеве" стране).

Отуда, упркос раније наведеном ставу те теоретичарке, књига Шломит Римон-Кенан ипак садржи једно поглавље посвећено процесу читања [Rimmon-Kenan 1983: 118—129], у коме се, на самом почетку, цитира наслов првог одељка уводног поглавља из Екове *Улоге читаоца — Како производити текстове читајући их*. Много раније се, дакле, отпочело са применом феноменологије читања у наративној поетици, много раније се кренуло у експликацију идеје да се читалац и текст међусобно обликују, него што се ико усудио да помене стварног аутора. Стога Римон-Кенанова, чија би се позиција у наратолошком покрету — будући да она ипак остаје с оне стране како структуралистичког тако и радикализма „рецепционистичке" критике — могла описати као „еклектичка" (не само у лошем смислу те речи), ипак дотиче читалачку инстанцу, оно мноштво њених у наратологији до тог тренутка помињаних (претежно, али не и искључиво имплицитних) инкарнација. Читалац којим се она бави представља својеврсну „метонимијску карактеризацију текста" — он је, заправо, енкодирани читалац, нека врста другог имена за саму текстуалну стратегију, и значењем се, парадоксално, највише приближава Бутовом имплицитном аутору. При том је сам рецептивни процес, опет на трагу савремених теорија читања, код израелске теоретичарке описан као поступак читаочевог долажења до „финализованих хипотеза" о самом тексту: као резултат читања појављују се системи хипотеза организовани у „моделе кохеренције", који пак могу бити изведени било из стварности, било из саме књижевности.

Већ ће Бартова књига *С/З* представљати наратолошки искорак, изван оквира самог структуралистички схваћеног текста, у правцу читаоца. Бартова студија у расправу уводи појам *лексије* (*lexie*), односно — минималне јединице читања, тј. текстуалног сегмента са специфичним ефектом или функцијом [Barthes 1970: 20]. Реч је о појму који је, у извесном смислу, створен по узору на проповски појам функције, али чији је предзнак супротан: док Проп све наративне текстове тежи да сведе на што мањи број образаца, Бартово настојање овде је усмерено ка одгонетању смисла појединачног наративног текста (у конкретном случају реч је поново о Балзаковој новели *Сарацен*). То одгонетање Барт, међутим, више не схвата — као што је, заједно с осталим наратолозима, чинио раније, док је у потпуности следио структуралистичку доктрину — као пуко декодирање. Читалац, по Барту, треба да приступи поступку именовања, односно препознавања мреже текстуалних кодова. Кодове Барт у овом контексту схвата као могуће правце читања, као својеврсне испрекидане трагове, или — како он то воли да каже — гласове (уз за њега више него карактеристичну напомену да они повремено „нестају у шупљинама дискурса" [Barthes 1970: 48—49].

У *С/З* Барт говори о пет кодова: херменеутичком, семичком, симболичком, проеретичком и културалном [Barthes 1970: 25—27]. Сам овакав попис, настао у време мораторијума на питања о аутору, показао се на известан начин провизорним: Барт му у каснијим својим радовима

придодаје нове чланове, док на неколико места — најизразитије код Умберта Ека — он као такав бива доведен у питање. Једноставно речено, једна једина реченица може — и по правилу у књижевним текстовима то и чини — покренути више конкурентних кодова, што је процес који Еко описује као реторичко, стилистичко или жанровско „наткодирање" (*over-coding*) [Eco 1984: 19—20]. Па ипак, будући да је читава два века јединство текста тражено у његовом пореклу, а неколико деценија уназад у њему самом, седамдесетих и осамдесетих ће се година јединство текста често тражити на његовом одредишту, практично на оном месту где су уписани кодови од којих зависи читање текста. Ово текстуално одредиште у неким концепцијама бива схваћено апстрактно (као текстуални адресат, *destinataire*), а у некима много конкретније, па и сасвим конкретно, у историјском, социолошком, психолошком или социолошком кључу.[6]

Када је, међутим, о ауторској инстанци реч, ни сама Бартова идеја текстуалности — заокрет који је овај теоретичар дефинитивно начинио са *Од дела до текста* — није суштински допринела да ствари почну да се мењају и да ауторска фигура израсте у битну компоненту наративне поетике. Процес праве промене био је у овом погледу, чини се, иницран тек Фукоовим текстом *Шта је аутор?*,[7] и постепеним „увлачењем" у наратологију оних идеја које су на том месту, у општој расправи о феномену ауторства, заступљене, или барем поменуте. А крајња последица биће то што ће се коначно при рашчлањавању поетичких компоненти наративне комуникације узимати у обзир и онај сегмент дијаграма који се — вратимо се поново за тренутак његовој конфигурацији — налази „левље" од имплицитног аутора и приближава самом писцу. Није дакле читалац него аутор задуго имао статус потлачене (најмање узимане у обзир) наративне инстанце и својеврсног наратолошког „трећег сталежа":

---

[6] Код Барта, очекивано, проналазимо трагове присуства оба приступа. Тако ће он, свега три године после *С/З*, у *Задовољству у тексту* понудити сопствену „типологију задовољстава у читању — или читалаца из задовољства". Према тој психоаналитичкој подели, која се тиче „односа читалачке неурозе према халуцинираном облику текста", он говори о фетишистичком, опсесивном, параноичном и хистеричном читалачком типу: „Фетишистички би се сложио са исеченим текстом, са комадањем навода, формула, отисака, са задовољством у речи. Онај опседнути би налазио сласт у слову, језицима, другим, изведеним, мета-језицима (ова класа би објединила све логофиле, лингвисте, семиотичаре, филологе, наиме све оне за које језик годи). Параноички би трошио или производио упредене текстове повести развијане попут умовања, конструкције постављане попут игара, прикривене супротности. Што се тиче хистеричког (толико супротном оном опседнутом), он би био онај који текст узима за готов новац, који у комедију улази без основе, без истине, језика, који више није субјект икаквог критичког погледа, који се баца кроз текст (што је сасвим друго него пројектовати се у њега)" [Барт 1975: 85].

Наратолога бисмо, судећи по овој подели, могли дефинисати као опседнутог и помало параноичног читаоца наративних текстова.

[7] Текст *Qu'est-ce que'un auteur?* публикован је најпре у *Bulletin de la Société francaise de philosophie* (63, 3, 1969, 73—104); његова најпознатија, краћа и унеколико модификована верзија штампана је на енглеском у чувеном зборнику који је приредио Џошуа Харари (*Textual Strategies*, Cornell University Press, Ithaca 1979). Овде се, међутим, позивамо на верзију текста која је, обухватајући и његове варијанте (али и дискусију која је вођена приликом његовог читања у Друштву за филозофију), постхумно штампана у првом тому Фукоових *Говора и чланака* [Foucault 1994: 789—821].

тек ће се, парадоксално, на трагу фукоовског одбацивања размишљања у параметрима „аутора" и „дела" наратолози у својим анализама приближити до тада, барем у расправама о самој наративној комуникацији, практично непоменутом „Аутору", и тако коначно — наравно, не само пуке симетрије ради — у потпуности заокружити комуникациони модел.

Фуко, извесно, не негира Бартове идеје: напротив. И он, уместо о књижевности, говори о писму; и он, као и Барт, тврди да се савремено писмо ослободило димензије изражавања и да стога представља креирање простора у коме онај ко пише непрестано ишчезава. Од самих својих почетака, уосталом, Фуко је при презентацији историје људске мисли настојао да оно што сам назива „дискурсима" увек представи као имперсоналне снаге. Интересантна је, такође, опозиција коју у једном тренутку Фуко уводи, а која се тиче новине коју савремено писмо (Флоберово,[8] Прустово, Кафкино или било ког другог аутора којег би Барт сврстао међу „модерне скрипторе") представља у односу на традиционално приповедање (присутно, рецимо, у *Хиљаду и једној ноћи*): док потоње задаје ударац смрти, савремено писмо, потирући индивидуална обележја онога ко пише, усмрћује свога аутора. На тај начин, „траг писца сведен је тек на особеност његовог одсуства; у игри писма, он мора преузети улогу мртвог човека" [Foucault 1994: 793].

Као што истичу многи Фукоови коментатори, теорија ауторства бива код француског филозофа доведена у питање по двоструком основу: с једне стране, услед тога што се у Фукоовој концепцији креаторска индивидуа увек подређује иманентним правилима дискурса самог; с друге стране, услед тога што последње деценије двадесетог века по Фукоу представљају уједно и крај оне епистеме унутар које се — почев од деветнаестог века — човек појављивао као субјекат знања. Другим речима, Фуко мисли да је оно што Барт назива „смрћу аутора" представљало неку врсту увода у оно што се већ може означити као „смрт човека".

По Фукоу, међутим, већ сазрева тренутак у коме „треба открити где се налази тај простор који је остао ослобођен ауторовим нестанком, треба следити усеке и напуклине и трагати за отворима, слободним функцијама које тај нестанак разоткрива" [Foucault 1994: 796]. У том смислу, Фуко запажа да је одређеном броју дискурса у нашој цивилизацији подарено оно што он назива аутором функцијом, а чије присуство се огледа пре свега у чињеници да већ сама одређена имена појединих аутора представљају својеврсне „гестове" (а не тек пуку индикацију) и служе за обележавање постојања једног вида дискурса (у исти мах при том сугеришући већ и известан статус тог и таквог дискурса у оквиру појединог друштва или културе). Фуко у свом тексту дотиче четири најбитније одлике овако схваћеног аутора функције: то да је он везан за „законски и институционални систем који окружује, одређује и узглобљује свет дискурса"; карактеристику да он не прожима на исти начин временски или

---

[8] На овом месту свакако треба поменути и два најпознатија *књижевна* наговештаја теоријске идеје о смрти аутора: Флоберову идеју о *impassibilité* и Џојсово поређење ауторове позиције са позицијом, из света одсутног, Бога; о извесним ововековним *уметничким* разрешењима теоријског проблема ауторовог статуса биће речи даље у тексту.

просторно различите дискурсе; начело по којем се он јавља као плод специфичних и сложених операција, а не уз помоћ пуког поступка приписивања; чињеницу да се он не односи нужно на појединца, „будући да може покренути више субјеката-положаја које могу заузети различите категорије појединаца" [Foucault 1994: 803—804].

Аутора функцију као сопствени, новоустановљени појам Фуко је спреман да брани и на теоријском и на историјском плану, будући да сматра да уз његову помоћ можемо спровести како типологију дискурса тако и анализу различитих начина њиховог постојања. Даље, Фуко издваја и једну нарочиту класу аутора, чију позицију описује као „трансдискурзивну", и које назива „зачетницима дискурса", имајући на уму оне ауторе којима не приписујемо само текст, дело или књигу него и теорије, традиције или дисциплине. Фуко, очигледно, на уму има онај тип „аутора" о којем ће, свега две године потом — а поводом Маркиза де Сада, Шарла Фуријеа и Игнација де Лојоле — и Барт писати као о „проналазачима језика", „иницијаторима писања", „лого-техничарима", односно — Логотетима. Барт ће, у ствари — иако о томе ништа не казује у својој књизи о логотетима [Барт 1979] — појмом *logothesis* означити настанак оригиналне и утицајне праксе писања, дакле баш онај моменат који, према фукоовској терминологији, аутора чини „трансдискурзивним".[9]

Напокон, самом појму аутора Фуко у закључку приписује искључиво идеолошку функцију: „аутор не претходи делу, он је одређено и *функционално начело* /П. Б./ помоћу којег се, у нашој култури, ограничава, одбацује, одабира; укратко, помоћу којег се спречава слободно кретање, слободно руковање, слободно састављање, слободно растављање и поновно састављање фикције" [Foucault 1994: 811n]. Из разлога друштвене санкције, тврди дакле Фуко, фикционални дискурс једноставно не сме, у нашем времену и у овој цивилизацији, деловати у слободном стању, без узимања у обзир (ограничавајуће) ауторске фигуре.[10] И тек ће се,

---

9 Фукоови примери ове врсте су Маркс и Фројд; с друге стране, и самог Фукоа ће, нешто касније, у овом смислу „устоличити" Саид у својим *Почецима*. О аналогном статусу Хорхеа Луиса Борхеса или Квентина Тарантина говоримо данас, онда када, на пример, кажемо да су на наративном плану доскора у моди били „борхесовци", а да у последње време, рецимо — све чешће и изван филма — доминирају „тарантиновци". Вероватно да је у овом „трансдискурзивном" смислу за наратологију као дисциплину најзначајнији аутор — Женет.

10 Занимљиво се у *Саду, Фурије̄у, Лојоли* посеже чак за, у суштини ничеовским, појмом биографеме. Барт се ту надовезује на познато место из увода *Филозофије у тра̄гичном раздобљу Грка*: „Од три анегдоте могуће је обликовати лик неког човека; покушаћу да из сваког система извучем три анегдоте, а да од осталог дигнем руке." У бартовској варијанти у питању је концепт који донекле подсећа на прустовско „невољно сећање" [Burke 1998: 39], који ће најпрецизније бити образложен тек у *Све̄тлој комори*, поређењем односа који биографема има према биографији са односом који фотографија има према историји [Барт 1993: 32]. Такође, не треба превидети не само чињеницу да ће у том опусу потом бити учињен — у *Ролану Бартӯ по Ролану Бартӯ* [Барт 1992] — још радикалнији заокрет „од дела ка животу" (и тако дефинитивно превађен готово невероватан пут од текста о „смрти аутора" до књиге која представља својеврсни алфабет /ауто/биографема), него и то да ће, паралелно са Бартовим, и Деридино филозофско писмо местимично постајати све више „биографско", па и „аутобиографско". Дерида, додуше, тврди да оно што је аутобиограф-

можда, у будућности сви дискурси слити у јединствен и заједнички анонимни проток, у својеврсно „безимено шапутање"; но данас и овде, будући да се субјект још увек третира пре као зачетник него као сложена (и, надасве, променљива) функција дискурса, бекетовско „шта мари ко говори?" још увек звучи зачудно. Тако, из фукоовске перспективе, Бартове идеје о цивилизацији без аутора, о свету у коме би фикционални дискурс „плутао" у слободном стању, и тексту као „мултидимензионалном простору", као „ткиву цитата изведеног из неизмерног броја средишта културе" [Barthes 1984: 65], делују, барем засада, крајње романтично и неостварив о.[11]

Као специфично наративна инстанца, фукоовски схваћен аутор нема, међутим, искључиво рестриктивно обележје. Напротив: имајући у виду претходни ток наратолошких истраживања — њихову, премда не увек изричиту, најчешће искључиву текстоцентричност — искорак ка ауторској инстанци и увођење у игру „стварног пошиљаоца" појавиће се као употпуњење наше представе о природи наративног комуникационог процеса. Јер будући да једну од суштинских карактеристика наративне комуникације представља својеврсно премештање са нивоа на ниво — то јест *code switching* [Eco 1979: 286—298]: „метеж кодова" који спречава једнозначност саме комуникације — различите информације које реципијент добија од одређеног броја наративних инстанци фактички се не сабирају, него међу собом ступају у много комплексније односе међусобног потврђивања, порицања и допуњавања. Скорашњим увођењем ауторске инстанце у дијаграм наративне комуникације читав концепт отуда постаје „богатији" за још једну раван, и то ону коју, имајући у виду данас издиференцираније но икада разумевање феномена ауторства, нипошто не морамо (упркос вези која, већ на етимолошком нивоу, постоји између „аутора" и „ауторитета") доживљавати као врховни и неприкосновени ауторитет. (Додуше, сама реч *ауторитет*, вероватно мимо очекивања неупућених, долази од латинског *auctoritas*, чије је изворно значење „онај који подржава".)

Није, наиме, нимало случајно то што су Фукоове, а нарочито Бартове идеје о смрти аутора — захваљујући свом антиауторитарном набоју — могле послужити, између осталог, и као призма кроз коју је, из угла феминистичке теорије, критикован не само став о аутору као Богу или Оцу текста него и читав патријархални „дискурс" као такав [Burke 1998: 211 n5]. Али нам се, свакако, сама књижевна „обрада" књижевнотеоријско мора бити реконструисано на бази пројекта који је по својој природи не само биографски него и „танатографски" [уп. Burke 1998: 57].

[11] Већ Барт указује на то да је аутор модерна појава, производ западне цивилизације у којој, будући да она израста из средњег века (с енглеским емпиризмом, француским рационализмом и личном вером присутном у протестантизму), доминира идеја о престижу појединца — односно, „племенитије казано", људске особе [Barthes 1984: 61—62].

Појам аутора се као економска и правна категорија практично појављује тек у 18. веку. Јаснију артикулацију дају му Фихте и Хегел: тек почевши од њих ауторска инстанца више није само „власник рукописа" него и зачетник дела. Наравно, паралелно са концептом ауторства, постепено се у историји развијала и нова парадигма читања, унутар које, наиме, реторички модел бива замењен емпатичким.

ског проблема аутора чини још узбудљивијом. Отуда тврдња Ен Бенфилд да се основно књижевнотеоријско питање које је у овом веку покренуто тиче „уљуткивања" аутора, и да је то за логичну последицу имало идеализацију текста самог [Banfield 1982: 183], представља тек једну страну медаље; права истина је да су и сами аутори, све време, такође исказивали проблем сопственог статуса у књижевном делу, односно креативно реаговали на његов изазов. Како другачије протумачити, рецимо, чувену Борхесову параболу *Борхес и ја* [Borhes 1986: 103], насталу, иначе, десет година пре *Смрти аутора*? Треба, другим речима, упутити поглед како испред тако и иза, како изнад тако и испод француског теоријског пројекта „усмрћивања" аутора, који ће се окончати његовим поновним „оживљавањем". Јер између теоријских концепата и савремених књижевних пракси постојале су извесне културолошке резонанце. Зато, рецимо, Лусил Кер, не без смелости, директно повезује француску књижевну теорију са хиспаноамеричком књижевном праксом. Она указује на чињеницу да је, управо у оно време када је у теорији најпре проглашавана ауторова смрт, да би се, убрзо потом, посредством истих проучавалаца поступно одвијао процес његовог „опоравка", хиспаноамеричка књижевност — кроз дела Борхеса, али и Хулија Кортасара, Карлоса Фуентеса, Мануела Пуига или Хулија Варгаса Љосе — удахњивала нови живот фигури аутора: „Хиспаноамериканци су заправо чинили оно о чему су Французи само причали" [Kerr 1992: vii]. Бавећи се „критиком аутора" и истражујући својеврсну поетику ауторске активности у новијој хиспаноамеричкој књижевности, Лусил Кер се с правом усредсређује на Борхеса као писца чија је позиција (и) у овом погледу формативна.

Фокусирајући питање ауторског идентитета, ауторске активности и ауторског ауторитета, питање статуса аутора као персоналне и текстуалне фигуре, питање односа емпиријског аутора и његове фикционалне инкарнације, питање померања текстуалног средишта, па и самог „изгледа" ревитализоване ауторске фигуре (питање обличја у којима се она појављује) — Лусил Кер Борхеса назива „претечом" Барта и Фукоа у оном смислу у којем је сам Борхес говорио о „Кафки и његовим претечама" [Борхес 1986: 252—254].[12] Борхес доиста у *Борхес и ја* најдиректније указује на расцеп између онога што је у ауторској фигури књижевно и онога што је јавно, између ауторске личности и ауторског лика, између онога што је текстуално и онога што је биографско, између Борхеса и „Борхеса", па коначно и — између Борхеса и његовог *ја*. Отуда се његова евидентна поетичка самосвест одиста може поредити са теоријским тезама о ишчезнућу аутора као једногласног и стабилног ауторитета, од-

---

[12] „Реч претеча је", каже ту Борхес, „неопходна у речнику књижевне критике, али требало би је ослободити сваког призвука полемике и супарништва". Борхесов списак Кафкиних претеча је следећи: Зенон, Хан Ју (кинески писац из 9. века), Кјеркегор и Браунинг (песма *Fears and Scruples*), затим Леон Бло и, коначно, лорд Дансани (са по једном причом).

Лусил Кер — осим што указује на чињеницу да је Борхес доиста био и читан међу француским теоретичарима [Kerr 172 nб] — напомиње и да ће Барт, на аналогни, „борхесовски" начин одиграти улогу „претече" — Вилијама Гаса!

носно са негирањем традиционалне темпоралне логике према којој се аутор појављује као зачетник, као оно што делу претходи. Разумљиво, ни Борхес у својој прози, нити пак било који теоретичар приповедања, ни-пошто у питање нису доводили постојање једног емпиријског ентитета (не треба сметнути с ума да су и „модерни скриптори" такође и „ауто-ри"!); оспоравана је била само ваљаност једног начина читања. Реч је о начину читања у коме се аутор појављује у улози привилеговане, очин-ске и практично свемоћне фигуре: том типу читања и Борхес ће, једнако као и (касније) Барт, супротставити виђење аутора као валидног критич-ког тропа или концепта. Потоње виђење је, такође, унеколико блиско оним семиолошким теоријама у којима аутор није само „пошиљалац" већ се појављује и у виду система знакова или скупа кодова на основу којих текст бива генерисан и унутар којих значење бива продуковано [Kerr 1992: 13].

Имајући у виду све што је претходно речено, читаву причу о смрти аутора, могли бисмо преименовати у „ново читање аутора". Јер пред на-ма је парадокс: елаборирање ауторове смрти у критичарској пракси ма-нифестовало се управо све интензивнијом употребом фраза као што су *ауторски глас, ауторски коментар, ауторска визија, ауторско присуство*, или *ауторска личност*; управо ће, почев од седамдесетих, у широку упо-требу постепено улазити она терминологија уз помоћ које бива описи-ван аутор као дискурзивни феномен (*ауторско јаство, ауторска фигура, текстуализовани аутор, имплицитни* и остали *бутовски* аутори). Тако ни савремена наука о књижевности није неутралисала привилеговани поло-жај ауторске инстанце: премда више није (и никада више, после епохе позитивизма, неће ни бити) привилеговано подручје проучавања, савре-мени *auctor* не само да ипак остаје фигура чији је значај неупоредиво већи од осталих „фигура" неопходних за функционисање књижевности као институције (*scriptor, editor, compilator, commentator*) него се — на начин који често бива описиван као „васкрсење" — поново помаља, на-рочито у области теорије приповедања, и то чак и у оним концепцијама у којима је извршен пренос највиших „овлашћења" на читаоца, пред очима савременог тумача књижевних текстова. Он данас за ученог чита-оца, истина, има много мањи значај од значаја што га је, давно, имао антички аутор ауторитет; али тај значај засигурно превазилази оквире имперсоналне „скрипторске" улоге која му је у *Смрти аутора* била до-дељена.

Јасно је да на плану науке о књижевности сам постструктурализам није значио одустајање од издвајања предмета проучавања из масе био-графских и психолошких спекулација. Напротив: питање аутора, заједно са осталим питањима која се тичу тзв. екстратекстуалног референта уоп-ште (односа књижевности према историји, друштву, свету...) задржано је у заградама (дакле, тамо где га је ставила аналитичка критика) као пре-лиминарни корак у односу на сама „унутрашња" — формална и рето-ричка истраживања. Реч је, напросто, била о томе да су тек Барт, Фуко и Дерида „смрт аутора" унапредили „из методолошког рецепта у онто-лошки исказ о самој суштини дискурса као таквог" [Burke 1998: 16]. Али

врло брзо — и у прози, и у критици, и у теорији — започиње један супротно усмерени процес. Тако ће, на пример, већ поткрај шездесетих, тенденцију сасвим другачију од оне присутне у *Борхес и ја*, у прози најбоље демонстрирати реченични рафал из *Кланице пет* Курта Вонегата у коме се читалачка пажња усмерава директно на ауторску инстанцу: „То сам ја. То сам био ја. То је био писац ове књиге" [Вонегат 1973: 95].

Као „напола прах, напола божанство" аутор — у својству текстуалног субјекта, али све више, поново и у својству биографског ентитета! — у књижевности, дакле, почиње да оживљава, иако је, у исти мах, ако би се могло тако рећи, из ње по више основа — одсутан. Чини се, међутим, да је књижевност ипак (макар је доскора било тако) све удаљенија од оног идеала археолошке анонимности чије је остварење прижељкивао Фуко. Отуда то мноштво мена кроз које је прошло савремено размишљање о аутору; отуда постепен (макар и такозвани прагматички) повратак аутору и у оним концепцијама у којима се у претходној, структуралистичкој етапи посегнуло за радикалним антисубјективизмом; отуда, најзад, и све присутнија свест да међусобно супротстављена читања појединих романа умногоме израстају на бази различитог разумевања концепта који (још увек) називамо аутором. Дијалектику ауторског одсуства и присуства стога је, чини се најупечатљивије, у свом карактеристичном маниру изразио Дерида, и то у раду у чијем је самом наслову (*Пошуш звука мора из дубина шкољке*) можда најбоље дочаран начин ауторовог постојања унутар текста. Дерида, поводом полемике око проблематичне прошлости Пола де Мана, пише: „Он, он лично, он је мртав, али кроз утваре памћења и текста, он живи међу нама и, као што неко рече на француском, *il nous regarde* — посматра нас, али он нас се и тиче, ми поводом њега имамо брига више но што бисмо их икад имали без његовог присуства. Он (нам) говори међу нама. Он нас ствара или нам допушта да говоримо о нама самима, да себи говоримо. Он (нам) говори (*Il nous parle*)" [Derrida 1988: 593].

Управо оваквом читалачком усмереношћу, читалачком свешћу о гласу ауторства самог — која је у постструктурализму узела маха — постепено у теорији приповедања бивају створени и услови за креирање нове парадигме читања. Ако је некада, у деветнаестом веку, акценат при тумачењу стављан на пишчеву интенцију (услед чега ће проучавање књижевности пре руског формализма остати усредоточено превасходно на истраживање пишчеве биографије), прва половина двадесетог века протећи ће у инсистирању на интенцији текста као таквог, схваћеног у потпуности независно од спистељске или читалачке инстанце: стога ће се и у наратологији (као дисциплини насталој унутар ове парадигме) најпре приповедач, а потом и имплицитни аутор — као и њихове партнерске инстанце, наратор и имплицитни читалац — појавити као најважнији предмет интересовања. Потом ће — у различитим теоријама читања и различитим видовима „рецепционистичке" критике — доћи до премештања акцента на конститутивну и конструктивну улогу стварног читаоца, да би се, тек током последње деценије, постепено формирала (пре-

цизније: још увек се формира) нова, четврта парадигма: у оквиру разноврсних семиотичких проучавања и у многобројним рукавцима постструктуралистичке теорије јавиће се интерес за макротекстуалну интеракцију[13] и симултано проучавање ауторске, текстуалне и читалачке интенције. Другим речима, од схватања текста као производа (позитивизам), преко његовог третирања најпре као процеса (аналитичка критика), па онда и као дела (теорије читања), дошло се до оног схватања које бисмо могли описати као схватање књижевног дела као унутартекстуалне и извантекстуалне комуникације, односно до, за постструктурализам карактеристичног разумевања текста као — игре.

На генезу најшире схваћеног постструктуралистичког концепта књижевности осврнуо се и Шон Берк у уводу своје, карактеристично називане, студије *Смрт и повратак аутора*. Донекле насупрот увреженим становима, шкотски теоретичар као заједнички корен Бартових, Фукоових и Дериданих схватања — и као фактор који ће у извесном смислу у постструктурализму допринети „оживљавању" аутора — види феноменологију и Сартрову филозофију. Овакав теоријски *background* се, рецимо, у Бартовом случају манифестовао у виду његовог почетног одушевљења за француски *neauveau roman*, који Берк, будући да у тој форми привилегован положај задржава, упркос свему, нараторова свест — сматра феноменолошким жанром *par excellence*. Берк сву тројицу најзначајнијих теоретичара постструктурализма назива „феноменолошким ревизионистима" [Burke 1998: 12], сматрајући да су се они на структуралистичка истраживања надовезали тек после дефинитивног тријумфа лингвистичке револуције. При том је, највероватније, главну улогу у инаугурацији постструктурализма као својеврсног феноменолошко-структуралистичког *crossover*-а извршио Дериданин текст *Структура, знак и игра у дискурсу хуманистичких наука* (Структуралистичка контроверза, 289—309).[14]

Према оваквом виђењу шире схваћени постструктурализам задобија улогу посредника између два међусобно супротстављена књижевнотео-

---

[13] Синтагму *macrotextual interaction* Патрик О'Нил употребљава да би означио основни смер данас преовлађујуће парадигме читања [O'Neil 1994: 122]. Целокупан историјски ток смењивања различитих парадигми читања он на истом месту сажима формулом: „A → T → R → (ATR)", у којој је A ознака за аутора, T за текст, а R за читаоца (*reader*).

[14] Берк у овом Дериданом тексту препознаје „можда прво исказивање постструктуралистичке интенције" [Burke 1998: 209 n17]. У својеврсној „биографији" *Структуре, знака и игре*... треба рећи и да је тај Дериданин рад (објављен, првобитно, у *L'écriture et différence* 1967) имао пресудну улогу у процесу коначног сламања отпора идеји о смрти аутора у америчкој интелектуалној средини. Наиме, постојала је у Америци половином овог века доминација „елиотизма" и нове критике као својеврсног „америчког формализма"; она је, додатно поспешена тиме што су и Пол де Ман, и Хилис Милер, па и Џефри Хартман своја схватања развили под доминантним утицајем женевске (феноменолошке) школе, доприносила отпору према постструктурализму и деконструкцији у америчкој средини (шездесетих). Много мање сам симпозијум који је, под називом *Језици критике и науке о човеку*, одржан под покровитељством универзитета „Џонс Хопкинс" у Балтимору (октобра 1966) — где се Дериданин текст појавио као једно од излагања — а много више касније (1970) објављивање тог текста на енглеском језику у зборнику радова са тог скупа (што су га, под насловом *Структуралистичка контроверза*, приредили Еуђенио Донато и Ричард Мекси) означили су — како запажа и Берк [Burke 1998: 183] — промену „парадигме" америчке науке о књижевности у правцу постструктурализма.

ријска табора: између нове критике и структурализма као радикално „текстоцентрично" усмерених проучавања, на једној, и феноменологије (укључујући и представнике херменеутике, попут, рецимо, Е. Д. Хирша) и теорије говорних чинова, на другој страни — у којима постоји, при тумачењу текстова, снажан акценат на ауторској интенцији, и у којима баш аутор представља нормативни принцип који осигурава објективност значења. Да би се увидела природа саме промене до које је у третману ауторске инстанце дошло (а коју лепо илуструју и наведени књижевни примери, својеврсна опозиција између борхесовског и вонегатовског виђења самог проблема), довољно је придружити се Берку у његовом поређењу два коауторска рада — *Интенционалне погрешке* Вимсета и Бирдслија из 1946. и *Против теорије* Стивена Кнепа и Волтера Бена Михелса из 1982. године [Burke 1998: 138]. Аутор, дакле, на известан начин бива *рематеријализован*, да би се, крајем века, услед „дигиталне револуције", нашао поново пред новим искушењима, будући да дигитална култура подразумева својеврсну културолошку асимилацију писања, и да на самом крају другог миленијума „дигитално писање претвара приватну усамљеност рефлексивног читања и писања у јавну мрежу, где лични симболички оквир, који је раније изискивао оригинално ауторство, сада бива подривен укљученошћу у тоталитет текстуалности људских експресија".[15]

Ако бисмо, пак, за тренутак оставили по страни поменуту, последњих година присутну тенденцију, могли бисмо закључити да је Патрик О'Нил дефинитивно у праву када констатује да постоји нека врста „супстивног сагласја" између описаног постепеног смењивања парадигми читања и четири нивоа приповедања (прича, текст, приповедање, текстуалност): док су читаоци претформалистичког типа били заинтересовани само за оно што се „заиста" десило у свету представљене приче, данас — будући да наративни *глас* више није (само) *Geist* — читање постаје потенцијално бескрајна игра између читаоца, наративног текста (односно његових инстанци) и — наравно, аутора.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Banfield 1982 — Ann Banfield, *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*, Routledge and Keagan Paul, Boston 1982.

Барт 1971 — Ролан Барт, *Књижевност митологија семиологија*, изабрао Милош Стамболић, превео Иван Чоловић, Нолит, Београд 1971.

Барт 1975 — Ролан Барт, *Задовољство у тексту*, превео Јовица Аћин, Градина, Ниш 1975 (ориг. изд. 1973).

Барт 1979 — Ролан Барт, *Сад, Фурије, Лојола*, превео Иван Чоловић, Култура, Београд 1979 (ориг. изд. 1971).

---

[15] Michael Heim, *Electronic Language: A Philosophical Study of Word Processing*, Yale University Press, New Haven 1987, 215; citirano prema Burke 1998: 194. Свега десетак страница после овог навода, своју расправу о феномену ауторства у добу дигиталне револуције Берк окончава речима: „Ако, као што је тврдио Волас Стивенс, 'теорија поезије јесте теорија живота', теорија ауторства такође има своје још нерасветљено место у нашем осећању људске судбине и њених прича" [Burke 1998: 206].

Барт 1992 — Ролан Барт, *Ролан Барт по Ролану Барту*, превео Миодраг Радовић, Светови — Октоих, Нови Сад — Подгорица, 1992 (ориг. изд. 1975).
Барт 1993 — Ролан Барт, *Светла комора: Нота о фотографији*, превео Мирко Радојичић, Рад, Београд 1993 (ориг. изд. 1980).
Barthes 1966 — Roland Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, Communications, 8, 1966, 1—27.
Barthes 1970 — Roland Barthes, *S/Z*, Seuil, Paris 1970.
Barthes 1984 — Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, Seuil, Paris 1984.
Barthes 1986 — Roland Barthes, *Teorija o tekstu*, preveo Miroslav Beker, Republika, XLII, 1986, 9—10, 1099—1110 (ориг. изд. 1973).
Борхес 1986 — Хорхе Луис Борхес, *Проза. Поезија. Есеј*, приредио Радивоје Константиновић, превели Радивоје Константиновић, Драгана Бајић и Марина Љујић, Братство-Јединство, Нови Сад 1986.
Burke 1998 — Seán Burke, *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1998 (ориг. изд. 1992).
Вонегат 1973 — Курт Вонегат, *Кланица пет или Дечји крсташки рат*, превео Бранко Вучићевић, БИГЗ, Београд 1973 (ориг. изд. 1969).
Дерида 1976 — Жак Дерида, *О граматологији*, превела Љерка Шифлер-Премац, Веселин Маслеша, Сарајево 1976 (ориг. изд. 1968).
Derrida 1988 — Jacques Derrida, *Like the Sound of the Sea Deep within a Shell: Paul de Man's War*, Critical Inquiry, 3, 1988, 590—652.
Eco 1979 — Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington 1979.
Eco 1984 — Umberto Eco, *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, Indiana University Press, Bloomington — Indiana 1984 (ориг. изд. 1979).
Iser 1981 — Wolfgang Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore — London 1981 (прво изд. 1978, ориг. изд. на немачком 1976).
Kerr 1992 — Lucille Kerr, *Reclaiming the Author: Figures and Fictions from Spanish America*, Duke University Press, Durham — London 1992.
O'Neill 1994 — Patrick O'Neill, *Fictions of Discourse: Reading Narrative Theory*, University of Toronto Press, Toronto 1994.
Prince 1982 — Gerald Prince, *Narrative Analysis and Narratology*, New Literary History, 13, 2, 1982, 179—188.
Rimmon-Kenan 1983 — Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Methuen, London 1983.
Said 1985 — Edward W. Said, *Beginnings: Intention and Method*, Columbia University Press, New York 1985 (ориг. изд. 1975).
Структуралистичка контроверза, приредили Еуђенио Донато и Ричард Мекси, превела Јасмина Лукић, Просвета, Београд 1988 (ориг. изд. 1982).
Foucault 1994 — Michel Foucault, *Dits et écrits I* (1954—1988), éd. par Daniel Defert et Francois Ewald, Gallimard, Paris 1994.
Chatman 1978 — Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca — London 1978.

Predrag Brebanović

IS THERE LIFE AFTER DEATH?

Summary

Unlike structuralism, which dealt with the text and was markedly linguistically--centred, post-structuralism places the changes in the author-text-reader relation in the centre of attention. Narrative communicational process becomes the basic subject of research, with increasing interest in the reader: reading becomes potentially endless play between the reader, narrative text and the author.

The paper particularly scrutinizes the author and his "death", that is "life" of the author after his "death" ("author's voice", "author's vision", "author's comment", "author's personality", "author's self"). After his "death", author lives in a new way.

UDC 820(73).09 Fish
82.01
886.2-95

ПОЈАМ *ИНТЕРПРЕТАТИВНЕ ЗАЈЕДНИЦЕ* СТЕНЛИЈА ФИША

Корнелије Квас

САЖЕТАК: У тексту ће анализирају релативистички ставови Стенлија Фиша, који је један од најутицајних заступника релативистичког поимања прихватљивости интерпретација књижевног дела са краја двадесетог века. Док је по Фишу у случају откривања значења комуникативног језика улога контекста незаменљива, у случају књижевног језика значење је независно од контекста. Значење речи и реченица књижевног текста не зависи од контекста, а претпоставке на основу којих критичар тумачи књижевно дело могу бити изнесене независно од било којег контекста. Такође, за Фиша, као и за остале релативисте, књижевно дело само по себи не поседује одређен смисао, већ га стиче тек посредством интерпретације. Интерпретацију, по Фишу, не ствара појединац већ колектив или интерпретативна заједница. Главни циљ рада јесте проучавање Фишовог појма интерпретативне заједнице и с тим у вези испитивање улоге контекста у откривању значења књижевног текста.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: интерпретација, релативизам, комуникативни језик, контекст, кохерентност, интерпретативна схема, интерпретативна заједница.

Чињеница да речи поседују значења омогућава основну функцију језика — споразумевање међу људима. Свакоме је јасно из сопственог искуства да, баш зато што нам значење неке речи није познато, може доћи до неразумевања саговорника, али и да се такав комуникацијски неспоразум једноставно може отклонити сазнавањем значења спорне речи. Исти је случај и са неспоразумима који настају када реч, а то је чест случај, има више од једног значења. Дешава се зато да речима саговорника припишемо значења, која те речи иначе поседују, али која нису и значења која је наш саговорник, изговарајући их, имао намеру да нам пренесе. Очигледно у овим случајевима ради се о неспоразумима везаним за лексичко значење речи.

Речи се у свакодневној комуникацији између људи веома ретко употребљавају самостално. Саобразно одређеним граматичким правилима карактеристичним за сваки појединi језик речи граде веће језичке јединице — синтагме и реченице. Њихово значење често није прост збир

лексичких значења употребљених речи. Није зато довољно познавати лексичка значења речи *Шумадија* и *чај*, да би се дошло до значења синтагме *шумадијски чај*, која никако не означава врсту чаја из Шумадије. Слично овоме, ни реченица *Петар непрестано ставља главу у торбу* не значи да је Петрова глава стварно у некој торби. Познавање лексичког значења употребљених речи неопходно је за разумевање језика, али се увек мора водити рачуна и о посебном значењу појединих синтагми (*шумадијски чај, стављати главу у торбу* итд.), како не би дошло до неразумевања значења поруке коју нам саговорник саопштава.

До погрешног разумевања, а и овде нам наше свакодневно искуство даје мноштво примера, може доћи и зато што нисмо пажљиво слушали нашег саговорника, зато што су саговорникове речи неповезане, испрекидане или нејасно изговорене. За тачно разумевање поруке коју нам саговорник преноси потребно је уклонити све недостатке средстава којима се порука преноси и прима, као и све евентуалне „сметње" на „каналу" путем којег се порука преноси. У случају преношења поруке путем говора наш слушни апарат, као и говорни апарат нашег саговорника, морали би да поседују одређена стандардна својства и разговор би морао да се одвија на месту заштићеном од буке или других звучних сметњи.

Реченице комуникативног језика саме по себи неоспорно поседују одређено значење. Међутим, у свакодневном говору реченице се појављују у неком контексту, као конкретни искази, и тада се могу јавити недоумице у погледу њиховог значења.

Узмимо као пример реченицу *Врата су отворена*. Значење ове изјавне реченице само је по себи јасно. Али уколико ову исту реченицу изговори наставник у учионици, она у датом контексту може да делује не само као просто обавештење о чињеничном стању у којем се врата тренутно налазе већ и као објашњење зашто је у учионици хладно, као упозорење да врата треба затворити, можда и као посредан налог неком ученику да напусти просторију.

Тачно разумевање значења речи и реченица у свакодневном, комуникативном језику знатно олакшава чињеница да је контекст по правилу очигледан за саговорнике, а најчешће и за посматраче. Тако је и у случају реченице *Врата су отворена* говорна ситуација сасвим јасна. Контекст чини школска учионица у којој се одвија настава, говорник је наставник, лице којем се говори је ученик, а у учионици су присутни и други ученици.

У случају овог примера за тренутак може да настане недоумица да ли то стварно наставник налаже ученику да напусти учионицу. Међутим, уколико је ученик чуо наставникове речи и приметио да се наставник само њему обраћа, као и да је истовремено са исказом наставник показао руком према вратима и подигао глас, исказ постаје недвосмислен. Ученик разуме да му је наставник наредио да напусти учионицу, поготову ако зна да је претходно учинио нешто што представља разлог да га наставник удаљи са часа.

Али очигледно наставников покрет руком и повишен тон немају значење сами по себи и аутономно. Они такође, баш као и наставников исказ, представљају конвенционалне знаке који одговарају датом контексту. Ученик је разумео поруку наставника, јер је упућен у тренутни контекст и зато поступа у складу са конвенционалним понашањем које одговарајући контекст налаже. Тренутни контекст у овом случају чини чињеница да се учесници у комуникацији, наставник и ученик, налазе у учионици за време одвијања наставе, а конвенцијом, везаном за овај контекст и уопште односе између наставника и ученика, утврђено је да повишен тон наставника и гестикулација руком, заједно са исказом *Врата су отворена*, значе наредбу ученику да напусти учионицу.

На сличан начин на улогу контекста у разумевању значења комуникативног исказа, између осталих, врло добрим примером указује А. Џ. Клоуз, који тврди да за објашњење интенционалног понашања није потребно да питамо аутора шта његови поступци значе, јер интенционално понашање има лингвистичко значење и до тог значења се може доћи „смештањем акције или исказа наспрам позадине коју чине конвенције људског понашања, праксе и поступака”[1] и употребом термина који су у складу са функцијом који акција или исказ добија у суочавању са тим ширим контекстом. Клоуз не сматра да је ово једини начин којим се могу описати људске акције нити да је ово једини начин на који се намере могу описати. Међутим, он верује да је ово једини начин „у којем ми објашњавамо намере у књижевној критици”.[2] Он се затим позива на Остинов (J. L. Austin) појам *илокуционарне* акције и уводи занимљив пример којим ближе објашњава своје управо изнете ставове: „Полицајац говори клизачу: ’Лед је на овом месту врло танак’. Суштински део објашњења ове изјаве била би идентификација њене ’илокуционарне силе’, односно, шта полицајац *чини* у тренутку када каже то што каже.”[3] У овом примеру, наставља Клоуз, „клизач за тренутак може да буде у недоумици да ли га то стварно полицајац упозорава и једино ако уочи да је полицајац истовремено са исказом гестикулирао рукама и подигао глас клизач може разумети да је упозорење била његова намера. Овде се доследне, истовремене импликације свих знакова међусобно поткрепљују и узете заједно одређују шта исказ значи. Али, очигледно, гестикулације и узвици немају значење саме по себи и аутономно. Они су такође, баш као и искази као полицајчев, конвенционални знаци. Клизачева интерпретација овде се заснива на (а) упућивању на тренутни контекст и на (б) прећутном упућивању на позадину конвенционалног или нормативног понашања”.[4] Књижевна критика, по Клоузу, треба да примени клизачев поступак у интерперацији књижевног дела.

Очигледно је да су у случају књижевног језика, нарочито у односу на комуникативни језик, недоумице које се јављају у тумачењу далеко

---

[1] A. J. Close, *Don Quixote and the "intentionalist fallacy"*, The British Journal of Aesthetics, vol. 12, 1972, 28.

[2] *Исто.*

[3] *Исто.*

[4] *Исто*, 29.

радикалније. Није потпуно јасно ни коме се писац књижевног дела обраћа, ни ко све могу бити евентуални читаоци његовог дела. Контекст који би водио до једнозначног тумачења, какво по правилу имамо у случају комуникативног језика, овде не постоји, па се и зато сусрећемо са различитим и међусобно неспојивим тумачењима значења једног истог књижевног дела. Узмимо за пример две интерпретације, психолошку и филозофску, Сартровог романа *Мучнина*.

Психолошка интерпретација тумачи поступке главног јунака романа Рокантена, који у историји покушава да нађе одговор на смисао своје егзистенције, као поступке меланхоничног, усамљеног човека, који на више места у роману изражава своје гађење према предметима, људима и средини у којој се тренутно налази. Рокантенове поступке психолошка интерпретација тумачи у складу са одређеним психолошким знањима, а закључке о психологији главног јунака употребљава за тумачење романа *Мучнина*.

Психолошка интерпретација такође може да доведе у везу психологију главног јунака романа Рокантена са психологијом писца, како би открила пишчеве несвесне тежње и трауме. Психолошка критика ове врсте претпоставља да између писца и његовог дела постоји однос сличан ономе који по психоаналитичкој теорији постоји између субјекта и његових снова. Књижевно дело, односно понашање главног јунака тог дела — Рокантена психолошка критика схвата као симптом пишчевих несвесних тежњи и траума. Закључке везане за песникову психу психолошка критика потом употребљава за тумачење романа *Мучнина*.

Резултате проучавања Рокантенове психологије и открића пишчевих несвесних тежњи и траума, до којих је преко тог проучавања дошла, психолошка интерпретација заједнички примењује у тумачењу романа *Мучнина* и може, рецимо, да дође до закључка како је роман заправо израз несвесног пишчевог страха од људи и социјалне заједнице.

На другој страни, филозофска интерпретација истог романа доводи у везу индивидуалну психологију главног јунака са одређеним филозофским идејама. Филозофска интерпретација показала би да су странице романа *Мучнина*, у којима главни јунак осећа гађење и отпор према свету, у ствари израз одређене филозофије. Филозофско тумачење романа *Мучнина* указало би на Хајдегерово дело *Бивствовање и време*, у којем Хајдегер износи идеје о човеку као бићу чије је основно стање страх, зебња, гађење, бићу које је свесно себе као временитог, историјског, пролазног и смртног. Литерарни описи душевног стања и понашања јунака романа Рокантена, по филозофској интерпретацији, заправо су уметничка обрада и примена Хајдегерових филозофских идеја. Филозофска интерпретација ове врсте искористиће проучавање индивидуалне психологије јунака као пут до одређеног система идеја, преко којих ће Сартров роман *Мучнина* тумачити као литерарну разраду неких поставки Хајдегерове филозофије.

Мада је реч о двема диспаратним интерпретацијама истог књижевног дела, у овом случају очигледно није лако одлучити се која је од тих двеју интерпретација боља.

Узмимо за пример и два диспаратна тумачења песме *Santa Maria della Salute* Лазе Костића. Прво, религиозно тумачење[5] тврди да је песма израз неких кључних идеја православнохришћанске традиције, док је по другом, психолошком тумачењу[6] песма заправо бекство песника од љубавних неуспеха и емотивних потреса. Поново се пред нас поставља исти проблем: пред собом имамо две по закључцима неспојиве и супротстављене интерпретације, при чему нам и једна и друга интерпретација могу изгледати подједнако прихватљиве. Али исто се тако може догодити да се за једну, а не за другу интерпретацију определимо само зато што је она, по својим поставкама и закључцима, ближа нашим властитим уверењима. То је случај када се, рецимо, определимо за прво, религиозно тумачење песме *Santa Maria della Salute*, и то не зато што нас је религиозна интерпретација својом аргументацијом убедила у тачност и истинитост значења која проналази у песми, него зато што ми сами гајимо снажна православна хришћанска осећања, па зато и поседујемо афинитет ка интерпретацијама ове врсте.

Ипак, два управо наведена тумачења песме *Santa Maria della Salute* могу нам се учинити подједнако прихватљива, чак и кад нисмо нарочито склони ни православнохришћанским, ни психолошким идејама. Не може се оспорити да у први мах није јасно на који се начин онда треба одлучити за једно или за друго тумачење. Истина, то што ми сами нисмо у стању да то учинимо, не значи да једно тумачење није боље од другог. Поставља се питање да ли би можда интерпретација заснована на сасвим новим интерпетативним претпоставкама (на рецимо до тада непознатим езотеричним Костићевим списима у којима он образлаже своју мистичну везаност за цркву и Ленку Дунђерски) била у предности над двема наведеним интерпретацијама заснованим на већ познатим психолошким, односно религиозним интерпретативним претпоставкама.

Питање је и да ли је узрок нашој почетној неодлучности чињеница то што критерији на основу којих одлучујемо које је тумачење прихватљиво евентуално уопште немају објективно значење, или пак то што су ти критерији такви да ће их велика већина интерпретација задовољити. Заступници релативистичког схватања интерпретација свесни су да је потпуно неодрживо заступати став по којем све интерпретације имају једнаку вредност и да, према томе, не постоји критериј на основу којег би се определили за неку од њих. За њих је зато прихватљива свака интерпретација која испуњава одређене минималне критерије. Релативисти такође тврде да књижевно дело не поседује више или мање одређен и нама доступан смисао, који у начелу можемо исправно разумети, и тако стећи мерило за разврставање интерпретација. На једној страни тако би биле интерпретације сагласне са разумевањем смисла тумаченог дела, које су зато и прихватљиве, док би на другој биле оне које с тим сми-

---

[5] Као пример религиозног тумачења в. Светозар Бркић, *Уз песму „Santa Maria della Salute"*, Књижевност, 26/1, 1971.

[6] Као пример психолошког тумачења ове Костићеве песме в. интерпретацију Станислава Винавера *Santa Maria della Salute* (Дело, 6, 1960), и у књизи Станислава Винавера, *Заноси и пркоси Лазе Костића* (Форум, Нови Сад 1963).

слом нису сагласне, па су због тога неприхватљиве. У случају да књижевно дело само по себи поседује одређен смисао, проблем диспаратних интерпретација у принципу би био лако решив, јер би од две супротстављене интерпретације истинита била прихватљива, а лажна не. Управо зато што се за релативисте и не поставља проблем истинитости интерпретација, супротстављене интерпретације истог књижевног дела за њих могу бити прихватљиве, али једино уколико пре тога испуне одређене минималне критерије.

Један од најутицајних заступника релативистичког поимања прихватљивости интерпретација књижевног дела са краја двадесетог века свакако је и Стенли Фиш. Његова релативистичка аргументација[7] полази од става по коме не постоји „објективно", од контекста независно значење реченице. Један од примера које Фиш наводи је и реченица: *The air is crisp* (*Ваздух је чист*).[8] Фиш се слаже да ће већина, ако не и сви људи, „разумети овај исказ као груб метеоролошки опис одређеног стања у локалној атмосфери".[9] Међутим, наставља Фиш, уколико исту реченицу чујемо усред дискусије о музици, дакле у другом контексту, њено значење би се променило. Реченица би у ствари тада представљала коментар извођења неког музичког дела. Међутим, како примећује Роберт Стекер у свом коментару Фишових теоријских ставова, „не мора се променити или замислити нови контекст како би се ово схватило. Неко може предвидети значење речи једноставно потраживши у речнику одреднице за 'air' и 'crisp',[10] из којих ће сазнати да реч 'air' може да означава и музичко дело које такође може бити изведено на одређен начин. Одреднице у речнику сугеришу да сама реченица има различита значења."[11]

У својој књизи Фиш нам даје пример разумевања и једног геста, где разумевање значења геста такође зависи од познавања одређеног контекста: „Док сам се трудио да изложим главну мисао свог предавања, један од мојих студената по имену Вилијам Њулин махао је руком. Када сам питао остале студенте у учионици шта то Њулин ради, сви су ми одговорили да он тражи дозволу да говори. Ја сам их онда упитао како су то знали. Без оклевања су одговорили да је то било очигледно... Значење овог покрета, другим речима, било је баш ту, на површини, на располагању да га прочита свако ко има очи да види. То значење, ипак, не би било на располагању некоме лишеног сваког знања о томе шта све подразумева појам студента. Таква особа могла је да помисли да Њулин указује да флуоресцентна светла висе са таванице или да скреће нашу пажњу на неки предмет који само што није пао ('небо пада', 'небо

---

[7] Stanley Fish, *Is there a Text in This Class?*, The Authority of Interpretative Communities, Harvard University Press, Cambridge 1980.

[8] Stanley Fish, *нав. д.*, 309.

[9] *Исто.*

[10] Основно значење енглеске речи *air* је 'ваздух', али такође може имати и значење музичког дела или мелодије. Основно значење енглеске речи *crisp* је 'свеж', али може означавати и одређен квалитет музичког дела. Српска реч *ваздух* нема такве конотације, као ни реч *свеж*, за разлику од енглеских речи *air* и *crisp* (прим. К. К.).

[11] Robert Stecker, *Fish's Argument for the Relativity of Interpretative Truth*, The Journal of Aestetics and Art criticism, 48, 1990, 224.

пада'). А ако би у питању било дете из основне или средње школе, оно би рекло да Њулин вероватно тражи дозволу не да говори, већ да оде у купатило. Оваква интерпретација или читање не би никад пала на памет студенту."[12]

У први мах се чини да је за разумевање покрета које чини Њулин потребно познавање одређених претпоставки, а не контекста. Међутим, претпоставке на основу којих неко тумачи значење Њулиновог поступка произилазе из специфичног контекста. У оквиру контекста високошколске наставе и универзитета, на основу ситуације у којој се налазе, студенти износе своје претпоставке о значењу његовог геста. У оквиру контекста основне или средње школе, претпоставке о значењу одговарале би промењеном контексту. Фиш дакле и овде остаје при свом ставу да смисао комуникативног језика, па и у случају када је то језик гестова, а не речи, зависи од контекста.

У случају значења речи и реченица књижевног дела Фишови ставови се мењају. Значење речи и реченица не зависи од контекста; напротив, претпоставке на основу којих критичар тумачи књижевно дело могу бити изнесене независно од било којег контекста. Као пример Фиш узима два диспаратна тумачења песме *Тигар* енглеског песника Вилијама Блејка и нарочиту пажњу поклања тумачењу речи *шума* из ове песме. Према једном тумачењу, песма *Тигар* слави светост ове животиње. Због тога реч *шума* по овом тумачењу сугерише „високе, усправне облике, свет, који упркос присуству страха, поседује ред тигрових шара или Блејкових изврсно уравнотежених стихова".[13] Друго тумачење полази од претпоставке по којима су извесни кабалистички списи подстакли песника да напише ову песму. У складу са овим списима, тигар у истоименој песми је симбол зла, док реч *шума* има симболично значење „пропалог света".[14]

Ова два тумачења су очигледно супростављена, али је по Фишу и једно и друго тумачење прихватљиво. И једна и друга интерпретација је прихватљива, тврди Фиш, зато што ће „у светлу већ претпостављене интерпретације", реч *шума* „*очигледно* имати једно или друго значење".[15] Стенли Фиш тако се опредељује за релативизам, а проблем прихватљивости диспаратних интерпретација он решава на начин који је заједнички за све релативисте: књижевни језик сам по себи не поседује значење. Значење је отуда „увек функција интерпретације",[16] јер само интерпретација тексту приписује значења.

Дата ситуација или контекст приписују одређени смисао речима свакодневног, комуникативног језика. Одређене претпоставке критичара, без обзира на то јесу ли засноване на одговарајућем контексту, заснивају интерпретацију која приписује значења речима и реченицама књижевног дела.

---

12 Stanley Fish, *нав. д.*, 332—333.
13 *Исто*, 339.
14 *Исто.*
15 Исто, 340.
16 *Исто*, 342.

Насупрот Фишу, Клоуз указује на улогу контекста (књижевних конвенција) у разумевању смисла књижевног текста. Он као пример узима тумачења Сервантесовог *Дон Кихота*. Рана деветнаестовековна критика тежила је да подели илузије јунака романа Дон Кихота „на племениту и комичну половину, тврдећи да су његови циљеви узвишени, мада су средства које он употребљва да би их остварио апсурдна. Важан разлог зашто је овакво виђење уживало (и ужива) широку подршку је тај да Дон Кихотове практичне акције имају облик фарсе (он јуриша на ветреначе уверен да су то џинови), док се његове изјаве о витешким циљевима *могу*, уз извесну дозу варљивости, узети као несумњиво озбиљни. Али није на исти начин очигледно да су: 'исправљање неправди', 'подржавање угњетених', 'служба госпи', 'тражење часне славе', циљеви које треба исмејавати. Несумњива је истина да *ако* је Сервантес посматрао Дон Кихотову професију и њене циљеве као идеалистичке у било ком уобичајеним смислу 'идеалистичног', он не би био вољан да им се руга. Ипак он им се руга у свом роману из оног истог разлога из кога се руга Дон Кихотовим акцијама — зато што су циљеви, као и акције, лудачко литерарно опонашање стереотипног понашања јунака витешких романа. Другим речима, циљеви (као и акције) дати су као пародија, што је одмах било јасно седамнестовековном читаоцу, који је у Дон Кихотовом речнику препознао директно опонашање речи које су користили витезови-луталице у прокламовању *својих* циљева."[17]

Очигледно је да интерпретација која не би познавала књижевне конвенције и контекст на којима је роман заснован могла да тврди да је *Дон Кихот* комично остварење, а Дон Кихот идеалист чија је личност подељена. Међутим, овакве интерпретације по Клоузу можемо сасвим слободно да одбацимо, јер приписују значења тексту које књижевни текст не поседује. Овај Клоузов став заправо представља нерелативистичко схватање прихватљивости интерпретација неког књижевног дела.

Насупрот Клоузу, Фиш одбацује могућност критике слободне од претпоставки и предрасуда: „Неко ко је своје мишљење променио толико много пута треба да почне да сумња у представе својих чула, јер, после свега, 'ово такође може проћи' и 'то што видим данас можда нећу видети сутра'. Али ни сумња не постоји изван претпоставки, већ је сумња, као и било која друга ментална активност, нешто што неко чини *у оквиру* низа претпоставки које не могу истовремено бити предмет сумње. Боље речено, нико не сумња у вакууму, већ из неке перспективе и та перспектива је сама имуна на сумњу све дотле док не буде замењена неком другом перспективом, која ће онда бити подједнако имуна. Пројекат радикалне сумње никада не може избећи нужност ситуирања; у намери да у све сумња, укључујући и тле на којем стоји, онај ко сумња мора стајати негде другде и то негде другде биће онда тле на којем стоји. Ово бесконачно кретање може бити заустављено једино ако би неко могао стајати слободно на било којем тлу, ако би ум могао лишити себе свих предрасуда и претпоставки и, на картезијански начин, отпочети од

---

[17] A. J. Close, *нав. д.*, 37.

нуле. Али тада, разуме се, неће постојати ништа *са чим* бисте кренули нити било шта са чим сте *већ* кренули. Чак и 'мислим, дакле постојим' била би предрасуда или претпоставка".[18]

За Фиша, према томе, књижевно дело не поседује одређен смисао и зато за њега не може постојати ни критериј истинитости књижевних интерпретација. Међутим, Фиш ипак уводи одређене критерије помоћу којих разликује прихватљиве и неприхватљиве интерпретације. Сви примери тумачења које Фиш износи неизбежно носе са собом и захтев за кохерентношћу интерпретација. Интерпретација мора да буде усклађена са претпоставкама на којима почива, где и саме претпоставке морају да чине одређену кохерентну интерпретативну схему. Добар пример даје сам Фиш, износећи историју свог тумачења Спенсеровог *Календара пастира*: „У студијама о књижевности аналогна ситуација била би она у којој се критичар или предавач осећа присиљен (против својих жеља, ако не против своје воље) да одустане од интерпретације, зато што му се она више не чини тако очигледна као некада. Ја сам управо сада у том положају у односу на Спенсеров *Календар пастира*. Више од петнаест година предавао сам *Календар* као озбиљно истраживање пасторалних могућности и ставова, као секвенцу која мање или више претходи Милтоновом 'Лисидасу'. Али пре извесног времена дошао сам до другачије идеје пасторалног, мање озбиљне (у свечаном смислу), а више засноване на духу и истраживању самог дела. Као резултат свега тога, *Календар* више не сагледавам на начин на који сам то раније чинио и ствари које раније нисам уопште примећивао данас ми се чине јасне и ван сваке расправе. Штавише, мој осећај које су еклоге средишње и на које све начине, потпуно се променио, тако да сад из дела изостављам неке одељке које сам некада користио да улепшам своје предавање. Уместо тога, већину времена сада проводим говорећи о еклогама којима раније нисам поклањао нимало пажње и уводим збуњујућа питања која звуче као неки приговори мојим ранијим убеђењима".[19]

Очигледно, и у случају старе и у случају нове интерпретације Фиш подразумева како кохерентност интерпретативне схеме тако и кохерентност саме интерпретације. Исти је случај и са осталим примерима које Фиш наводи, па и са тумачењима Блејкове песме *Тигар*. И овде елементи интерпретације не смеју да противрече један другом, па ако је, узмимо само један пример, тигар у истоименој песми симбол зла, онда реч *шума* у тој песми не сме, рецимо, да има симболично значење рајског света, јер би тако интерпретација постала некохерентна и зато неприхватљива.

Сасвим је јасно да за Стенлија Фиша интерпретације морају да испуне двоструки услов кохерентности да би биле прихватљиве. Фиш захтева да интерпретативна схема која се примењује на тумачено дело буде а) кохерентна и да се б) таква кохерентна интерпретативна схема логички доследно, то јест кохерентно, примени на тумачено дело.[20]

---

[18] Stanley Fish, *нав. д.*, 360.

[19] *Исто*, 364.

[20] Занимљиво је да се за потпуно исте минималне критерије интерпретативне прихватљивости залаже и Ролан Барт у свом делу *Критика и истина*. Више о Бартовим крите-

Нема сумње да захтев за двоструком кохерентношћу у сваком случају доприноси квалитету саме интерпретације. Није, међутим, тешко уочити, а тога је свестан и сам Фиш, да се некохерентна интерпретативна схема може учинити кохерентнијом и бољом, уколико би се успоставила логичка и смисаона сагласност између интерпретативних претпоставки које је сачињавају. И сама интерпретација може се уз нешто труда учинити кохерентном уколико се интерпретативне претпоставке логички доследно примене на тумачено дело. Фиш очигледно увиђа недостатке свођења интерпретативне прихватљивости на критериј двоструке интерпретативне кохерентности и зато уводи још један, додатни услов који интерпретација мора да испуни да би била прихватљива, а то је услов да интерпретација припада некој интерпретативној заједници.

За Фиша, као и за остале релативисте, књижевно дело само по себи не поседује одређен смисао, већ га стиче тек посредством интерпретације. Али интерпретацију не ствара појединац већ колектив или интерпретативна заједница: „Појам 'интерпретативне заједнице' ... сада постаје централни. Управо су интерпретативне заједнице, а не текст или читалац, те које производе значења и које су одговорне за појаву формалних карактеристика. Интерпретативне заједнице сачињавају они који поседују заједничке интерпретативне стратегије не за читање, већ за писање текстова, за конституисање његових одлика".[21]

Прихватањем појма интерпретативне заједнице долази се и до одговора на питање како то да међу великим бројем интерпретација постоји сагласност: „оне припадају истој заједници".[22] Друге интерпретације међусобно су супростављене зато што припадају различитим интерпретативним заједницама. Критериј на основу којег бисмо разликовали боље или горе интерпретативне заједнице не постоји, јер су претпоставке на којима интерпретативне заједнице почивају исправне за припаднике једне, а погрешне за припаднике неке друге интерпретативне заједнице. Критериј прихватљивости интерпретација тако би по Фишу садржао: 1) двоструки услов кохерентности и 2) услов припадања интерпретације одређеној интерпретативној заједници. Другим речима: а) свака интерпретација заснована на некохерентној интерпретативној схеми, б) свака интерпретација која недоследно, то јест некохерентно примењује интерпретативну схему на тумачено дело, као и в) свака интерпретација која не припада одређеној интерпретативној заједници — за Фиша би биле неприхватљиве.

Међутим, додатни услов припадања интерпретације интерпретативној заједници, на којем инсистира Стенли Фиш, показује се као недовољан. Нова интерпретација, тврди Стенли Фиш, може се ослањати или на претпоставкама на којима је већ заснована једна или више других интерпретација, или на потпуно новим претпоставкама. У првом случају нова и већ постојеће интерпретације очигледно граде интерпретативну

ријумима интерпретативне прихватљивости в. у мом тексту *Проблем релативизма у теорији тумачења* (ПХ2, Годишњак за поетичка и херменеутичка истраживања, Београд 1998).

[21] Stanley Fish, *нав. д.*, 14.

[22] *Исто*, 15.

заједницу. Међутим, у другом случају изгледа разложно претпоставити да интерпретација заснована на потпуно новим претпоставкама не припада ниједној интерпретативној заједници. Стенли Фиш ипак мисли другачије, узимајући као пример Холандову анализу Фокнерове *Руже за Емили*. Холанд допушта велики, али ипак ограничен број различитих интерпретација *Руже за Емили*. Као пример интерпретације која је сасвим сигурно неприхватљива Холанд наводи тобожње „ескимско" тумачење *Руже за Емили*. Холанд зато и тврди да „нико, на пример, неће рећи да је читалац ... *Руже за Емили*, који је помислио да 'призор' (који чине Емили и њен отац на кућним вратима) описује Ескима, уопште разумео причу — већ да је једино следио неко унутрашње, мистериозно истраживање".[23]

У прилог својој тврдњи Холанд износи два аргумента: прво, ко год да предложи ескимско читање *Руже за Емили* неће наићи на разумевање литерарне заједнице. Са овим Холандовим аргументом слаже се и Стенли Фиш. Међутим, Фиш не прихвата други Холандов аргумент, по коме неприхватање ескимског читања представља функцију текста. Фиш тврди да је ескимско читање неприхватљиво зато што тренутно не постоји интерпретативни приступ који би довео до појаве очигледно ескимских значења. У прилог својој тврдњи Фиш даље каже: „Ово не значи да се на такав начин неће никада прићи делу, па зато није тешко замислити околности на основу којих ће се такав приступ успоставити. Једна од таквих околности било би откриће писма у којем Фокнер признаје да је сам одувек веровао да је он заправо Еским. (Пример је апсурдан једино ономе ко не познаје Јејтсову *Визију* или Блејков сведенборгизам или скорашње детаљно излагање Џејмса Милера о хомосексуалном читању *Пусте земље*). Тумачи Фокнера почеће одмах [подвукао К. К.] да реинтерпретирају канон у светлу новооткривеног 'уверења' и у процес реинтерпретације биће укључено детаљно излагање симболичног или алузивног система (не на начин митолошке или типолошке критике). Примене ових система одмах би трансформисале текст на такав начин, да би се свуда проналазила ескимска значења ... То би довело до тога да уз фројдовску 'Ружу за Емили', митолошку 'Ружу за Емили', христолошку 'Ружу за Емили', регионалну 'Ружу за Емили', социолошку 'Ружу за Емили', лингвистичку 'Ружу за Емили', убудуће поседујемо и ескимску 'Ружу за Емили', која стоји у неком односу сагласности или несагласности са свима осталим."[24]

Видели смо да Стенли Фиш жели да избегне оптужбу да заступа радикалније релативистичко становиште по којем су све интерпретације подједнако добре или, уосталом, подједнако рђаве. Фиш сматра да се између интерпретација може повући гранична црта, па би оне интерпретације које задовољавају њихове услове биле подједнако прихватљиве, док би остале интерпретације, које те услове не задовољавају, с правом могле да буду одбачене. Фиш уводи неку врсту минималних крите-

---

[23] *Исто*, 346.
[24] *Исто*, 345—347.

рија које интерпретације морају да испуне да би биле прихватљиве. Услов двоструке кохерентности који интерпретација мора да испуни да би постала прихватљива представља такву врсту минималног критерија. Стенли Фиш, дакле, заступа полазно становиште релативизма по коме књижевно дело само по себи не поседује смисао, већ је интерпретација та која делу приписује одређени смисао. Не напуштајући теоријске оквире релативизма, Фиш покушава да појача очигледно недовољан услов двоструке кохерентности. Фиш тако тврди да интерпретацију не ствара појединац већ колектив или интерпретативна заједница. По њему, интерпретативне заједнице сачињавају они који деле заједничке интерпретативне претпоставке на основу којих приписују значења тумаченом делу. Фиш тако уводи још један, додатни услов који интерпретација мора да испуни да би била прихватљива. По њему, интерпретација је прихватљива уколико припада некој интерпретативној заједници.

Фишов додатни услов испуњава свака интерпретација заснована на већ постојећим интерпретативним претпоставкама, то јест интерпретација која припада некој интерпретативној заједници. Међутим, Фишов додатни услов испуњава и свака интерпретација заснована на претпоставкама које не дели нити једна постојећа интерпретативна заједница. Фиш, наиме, тврди да таква интерпретација сама одмах формира нову интерпретативну заједницу. Додатни услов који Фиш уводи тако не искључује ниједну интерпретацију, бар не код њега самог. Услов по коме интерпретација, да би била прихватљива, мора припадати одређеној интерпретативној заједници на овај начин постаје бесадржајан, јер *свака* интерпретација припада некој интерпретативној заједници, па самим тим испуњава и Фишов додатни услов.

Дословно схваћен, Фишов додатни услов прихватљивости интерпретација показује се као очигледно бесадржајан. Међутим, ако се Фишов додатни услов схвати на нешто природнији начин, сасвим је јасно да постоје интерпретације засноване на потпуно новим претпоставкама које не формирају одмах нову интерпретативну заједницу. Не само откривање до сада непознатих Костићевих текстова већ, рецимо, уверљиво психоаналитичко тумачење Костићевих снова из његовог *Дневника*,[25] које би указало на песникове фрустрације због неостварене љубавне везе са Ленком Дунђерски, јесте пример увођења нових, контекстуално заснованих интерпретативних претпоставки, које не би нужно формирале нову интерпретативну заједницу, а допринеле би откривању смисла Костићеве песме. Још један пример представља Бахтиново тумачење Достојевског. У време када се појавило, Бахтиново тумачење не припада ниједној интерпретативној заједници. Суочен са оваквим или сличним примерима, Фишов додатни услов престаје да буде бесадржајан. Бахтиново тумачење Достојевског тако не испуњава Фишов додатни услов припадања интерпретације некој интерпретативној заједници, зато што је засновано на потпуно новим интерпретативним претпоставкама и зато што одмах не формира нову интерпретативну заједницу.

---

[25] В. Лаза Костић, *Дневник*, у књизи *Из моґа живоūа*, Нолит, Београд 1988.

Фишов додатни услов на овај начин ипак искључује неке интерпретације као неприхватљиве. На другој страни, прихватљиве су све оне интерпретације засноване на истим или врло сличним интерпретативним претпоставкама. Интерпретације руских формалиста тако би испуниле Фишов додатни услов припадања некој интерпретативној заједници, јер се у случају руских формалиста очигледно ради о кругу људи који деле заједничке теоријске претпоставке како о природи књижевног дела тако и о методама његовог тумачења.

Фишов додатни услов тако заправо искључује могућност појаве радикално нових тумачења књижевног дела. За Фиша је неприхватљива свака интерпретација заснована на радикално новим теоријским претпоставкама, као што је, на пример, Бахтинова интерпретација Достојевског, јер не испуњава додатни услов припадања некој интерпретативној заједници. На овај начин Фиш *a priori* искључује све нове и оригиналне интерпретације. На другој страни, прихватљиве су све интерпретације засноване на интерпретативним претпоставкама које дели група људи, чак и у случају да тумаченом делу приписују значења која то дело само по себи не поседује.

Стенли Фиш је, дакле, свестан чињенице да став по коме су интерпретације боље уколико поштују двоструки критериј кохерентности никако не може бити принцип на коме почива критериј интерпретативне прихватљивости. Међутим, Фиш очигледно не успева у покушају да увођењем појма интерпретативне заједнице дефинише озбиљнији и релевантнији услов интерпетативне прихватљивости.

ЛИТЕРАТУРА

Roland Barthes, *Critique et vérité*, Éditions du Seuil, Paris 1966.

Михаил Бахтин, *Проблеми поетике Достојевског*, Нолит, Београд 1967.

Светозар Бркић, *Уз песму „Santa Maria della Salute"*, Књижевност, 26/1, 1971.

Станислав Винавер, *Заноси и пркоси Лазе Костића*, Форум, Нови Сад 1963.

A. J. Close, *Don Quixote and the intentionalist fallacy*, The British Journal of Aesthetics, vol. 12, 1972.

Лаза Костић, *Из мога живота*, Нолит, Београд 1988.

Robert Stecker, *Fish's Argument for the Relativity of Interpretative Truth*, The Journal of Aestetics and Art criticism, 48, 1990.

Stanley Fish, *Is there a Text in This Class?*, The Authority of Interpretative Communities, Harvard University Press, Cambridge 1980.

Kornelije Kvas

STANLEY FISH AND THE NOTION OF *INTERPRETATIVE COMMUNITY*

Summary

This paper analyze Stenly Fish's relativistic views, who is one of the most prestige advocates of relativism in the theory of interpretation at the and of 20th century.

Fish asserts that the role of context in revealing the meaning of communicative language is irreplaceable, but in the case of literary language, meaning is independent from context. Therefore, the meaning of words and sentences in the literary text are context free and critic presumtions may be expose without any knowledge of literary context. Fish also shares the basic relativistic argument that a work does not have a definite meaning, because work achieves its meaning from the interpretation. The Fish's original idea is that interpretation is not a product of a single man, but a result of a collective or interpretative community. The paper's main aim is to analyze Fish's notion of interpretative community and the role of context in process of interpretation.

UDC 82.091
886.1-95

ПОЛАЗИШТА И ЦИЉЕВИ ИМАГОЛОШКОГ ПРОУЧАВАЊА КЊИЖЕВНОСТИ

Владимир Гвозден

САЖЕТАК: Рад представља приказ имагологије као значајног методолошког усмерења у савременој науци о књижевности и компаратистици. У тексту се најпре анализирају радови у којима је, од педесетих година 20. века, образлаган значај проучавања слика Другог у књижевности. Највећа пажња посвећена је студијама о теорији и методологији имагологије истакнутог савременог компаратисте Данијел Анри Пажоа (Daniel-Henry Pageaux), који покушава да повеже значајне процесе литеризације и социјализације. На крају се износе могући доприноси имаголошких истраживања науци о књижевности уопште.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: имагологија, компаратистика, семиологија, интеркултурне везе, књижевност и култура, Данијел Анри Пажо.

Важећа концепција књижевности развијена током последња два столећа непрестано показује и доказује своју дубоку зависност од ширих културних контекста. Проучавање националних књижевности, посебно у другој половини 19. века, помогло је утемељењу националних традиција и историја. Компаратистика, која је у својој првој фази била млађа сестра националне књижевне историографије, трагала је, у оквиру позитивистичких метода, за утицајима своје књижевности у другим литературама. У питању је, наравно, био облик престижа. Савремена идеја књижевности потиче из раздобља преображаја државног система у модерна грађанска друштва, у којима су лепе уметности преузеле, како се у „доба естетике" сматрало, улогу чувара целовитости индивидуалног егзистенцијалног искуства. Током обликовања националних идентитета уметност (књижевност) је потврђивала креативну могућност индивидуе, али индивидуе која црпе из широког поља „националног духа", националног „ја". Јавила се потом очигледна потреба — коју је задовољила компаратистика — за систематским осматрањем како је то „моје национално ја", пре свега француско, немачко или енглеско, утицало на друга, мање или више инфериорна „ја".

Данас несумњиво познајемо велики број страних култура, сматрамо исто тако да познајемо властиту. Поседујемо „слике о другима", скуп уверења о типичним особинама и начину понашања друге групе, чак иако никада нисмо боравили у страним земљама и никада нисмо били у прилици да сами упознамо и процењујемо колико су одређени типови репрезентативни за одређене народе. Поседујемо, дакле, „слике у нашим главама" о свету који нас окружује, које образујемо кроз знаковне системе културе у којој живимо. Тако, како показују новија социјалнопсихолошка истраживања, себе доживљавамо као гостољубиве, поносне и осећајне, док Словенце, примера ради, сматрамо „чистим, културним, цивилизованим и вредним људима".[1] „Уштогљени" Енглез, „практични" Немац, „ватрени Шпанац", „брбљиви Италијан" — често су они елементи наших разговора који уз најмање речи постижу максималан учинак у комуникацији. Степен неодређености „истине" оваквих општих места у једној култури варира. Многи људи ће признати да у таквим генерализацијама „има нечега", али да се оне ипак не могу применити у свим ситуацијама, односно да им је некад боље приступити критички и самокритички.

У европској култури овакве „националне карактеристике" присутне су одавно, а посебан значај добијају у епохи ренесансе.[2] Први посредник и преносилац слике о другом свакако је био први човек који је отишао код суседа и донео неку причу о новим обичајима. Међутим, у науци о књижевности сматра се да је златно доба путовања било од 16. до почетка 20. века, јер о путовањима из тог раздобља постоје многобројна писана сведочанства. Употреба „националних карактеристика", присутна од 16. века код многобројних књижевника, темељи се на ономе што би се могло назвати „синхронијским есенцијализмом", заснованим на уверењу да објективно постоје „нације", да се оне могу изоловати и да се могу разликовати једне од других, те да се свака одликује властитим карактером који се може анализирати. Недавно откривене „табеле народа" најбоље сведоче о каквој је проблематици реч. Тако, на пример, једна уљана слика из аустријске области Штајерске, која потиче из прве трећине XVIII века,[3] илуструје тада владајуће представе о етничкој хијерархији и месту појединих народа у „европској породици". „Кратки приказ европских нација и њихових карактеристика" показује десет живописних мушких фигура које представљају различите нације: у питању су Шпанац, Француз, Холанђанин, Немац, Енглез, Швеђанин, Пољак, Мађар, Московљанин (Рус) и, као једна категорија на крајњем негативном полу слике, Турчин или Грк. Фигуре се пореде у седамнаест категорија: тем-

---

[1] Драган Попадић—Миклош Биро, *Аутостереотипи и хетеростереотипи Срба у Србији*, Нова српска политичка мисао, год. VI, бр. 1—2, Београд 1999, 93.

[2] За примере в. Јакоб Буркхарт (Jacob Burckhardt), *Карактеризације народа и градова*, Култура ренесансе у Италији, прев. Милан Прелог, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Ср. Карловци 1989, 225—226; Жан Делимо (Jean Delimeau), *Цивилизација ренесансе*, Нови Сад 1989, 35 и даље.

[3] Различите верзије слике и сјајно тумачење в. у Franz K. Stanzel, *Europaer: Ein imagologischer Essay*, Universitatsverlag C. Vinter, Heidelberg, 1998. На ову књигу упутио ме је проф. др Миодраг Радовић.

перамент, нарав, интелект, болести, пороци, страсти, знање, ношња, војна вештина, вера итд. Иако делује и као пука хуморна илустрација стереотипа, слика је заправо јасан израз поменутог синхронијског есенцијализма. Посматрач, наиме, брзо увиђа колико су, у ствари, стереотипи о народима подложни променама, и колико су зависни од историјског и политичког контекста. Шпанац је тада био означен као интелигентан и мудар, Француз као опрезан, Немац као духовит, Енглез као зловољан, интелект Пољака био је ограничен, Мађара још мањи, Руса „непостојећи", а Турчина/Грка „још мањи". У погледу одевања Шпанац беше „изузетан", Француз „променљив", Немац „подражавалац", Енглез „следбеник француских обичаја", док су Турке и Грке оптужили да носе женску одећу. Такав систем уопштавања по хоризонталној оси, пример градње хијерархије од позитивног ка негативном полу, присутан је и у многобројним књижевним делима, у којима обично налазимо, али и олако заобилазимо, обрисе скупа културолошких кодова који учествују у градњи оваквих „табела народа" сваког историјског раздобља.

Такви етнички или национални стереотипи предмет су приступа у оном делу науке о књижевности који се зове имагологија.[4] У данашњем тренутку књижевна имагологија се, међутим, темељи на претпоставци да је степен истинитости таквих општих места у култури неважан проблем. Савремени имаголози, под утицајем постструктурализма, крајње су сумњичави према објективној истиносној вредности таквих „слика" (*images*), стереотипа и „националних карактеристика". Иако су веровања у многе од тих слика мање или више ирационална, последице веровања у њих могу бити и те како стварне, што је више пута налазило потврду — да наведемо само један актуелни пример — у случају политичких (зло)употреба стереотипа о Балкану као „буретy барута". На пример, имаголога неће занимати универзална истинитост следеће карактеризације Бугара у једној реченици из *Градова и химера* Јована Дучића: „Ако путују браћа наша Бугари, онда путују удвоје: зато што један зна да пише, а други зна да чита, али ниједан не зна обадвоје."[5] Проучаваоца неће, дакле, занимати да ли су ове речи истините (то ће лако установити провером статистичких података о писмености у Бугарској), већ *под којим условима оне постају могуће*, а то ће потом укључити у истраживање широки оквир исказивања, везан како за друге текстове Јована Дучића (дипломатске списе, есеје, чланке, писма и сл.) тако и за текстове културе у којима су, после ненајављеног напада бугарске војске на српске трупе 1913. године, неговане негативне „слике" Бугара. То подразумева да слика неће бити толико посматрана у свом односу према некаквој вечној и универзалној истини колико према особинама културолошког контекста у којем се она јавља. Када, дакле, неки писац, попут „реалисте" Толстоја у *Рату и миру*, напише да је Немац „самоуверен горе од свих, јаче од свих и одвратније од свих, јер он мисли да зна истину...",[6] прво пи-

---

[4] На француском, холандском и немачком језику *imagologie*; на енглеском језику *image studies*.

[5] Јован Дучић, *Градови и химере*, СКЗ, Београд 1940, 276.

[6] Л. Н. Толстој, *Рат и мир*, књ. III, прев. Милован и Станка Глишић, Просвета, Београд, 53.

тање које будемо поставили неће бити да ли су ове речи истините, већ колико је овакав исказ писца зависан од контекста. Прво и неизбежно питање ће бити: ко говори? коме се обраћа? зашто је таква поента битна за аутора? које политичке околности су могле да утичу на такав став? помоћу којих средстава аутор надаље уверава читаоца да је његов став ваљан? који је текст у питању (роман, есеј, песма)?

Данас се, управо због њеног новог живота под утицајем постструктурализма, често стиче погрешан утисак да је имагологија нова дисциплина.[7] Можда је то и оправдано, уколико се узму у обзир преображаји које је овај вид проучавања претрпео током последње две деценије под утицајем како развоја теорије књижевности тако и других хуманистичких наука, пре свега социологије, етнологије и историје. Специјалност упоредне књижевности која проучава интеркултурне односе у смислу узајамног посматрања, слика о самом себи (*auto-image*) и слика Другог (*hetero-image*), настала је у Француској, када су се идеје присутне у радовима још од тридесетих година кристализовале педесетих година 20. века под именом *études d'images et de mirages* ('проучавање слика и опсена'). Термин не долази из књижевности, већ су га први пут почетком века употребили психолози. Према психоаналитичкој теорији *imago* (лат. 'слика, лик') замишљена је несвесна представа или слика објекта. Подсећања ради, у психоанализу је овај термин увео Јунг (C. G. Jung) да би означио слику неке значајне фигуре, на пример мајке или оца, која постоји у (колективно) несвесном. Термин је прихватио Фројд (S. Freud) и проширио га потенцијално на све слике значајних особа, а не само на значајне слике припадника породице. Потом је реч *имаѓологија* била изведена из психологије народа, како би била проширена на појам *слике* колективног менталитета.[8] Проучаваоци књижевности у Француској преузели су овај термин крајем шездесетих година да би означили анализу слика страног у књижевним делима. Некада веома значајна тријада *voyages, images, mirages* и сама реч *imagologie* настали су у Француској да би их преузели проучаваоци из других држава, најпре у Немачкој а потом и шире, у Румунији, Холандији, Италији и Сједињеним Државама. Проучавање слика или приказивања страног, или имагологија, било је током деценија омиљена активност француске школе упоредне књижевности: у орбиту га је избацио Жан Мари Каре (Jean-Marie Carré), заживело је, а његову одбрану и опис изнео је Мариус Франсоа Гијар (Marius-François Guyard) у завршном поглављу малог рада *Уџоредна књижевносш* у библиотеци *Que saisje?* „L'étranger tel qu'on voit" ('странац каквим га видимо').[9] Питање како се гледало на странце, по француском компаратисти Гијару, открива нов аспект упоредне књижевности, па се надаље ова дисциплина развија у њеним оквирима. Имагологија је добила додатне подстреке у истој деценији, када су антрополози и социјални

---

[7] У тој заблуди је, на пример, позната бугарска историчарка Марија Тодорова која 1996. пише: „Појавила се једна сасвим нова дисциплина — *имаѓологија* — која се бави сликама другог у књижевности" (*Имаѓинарни Балкан*, Библиотека XX век, Београд 1999, 22).

[8] B. Oliver Brachfeld, *Notes sur l'imagologie ethnique*, 1962.

[9] Marius-François Guyard, *La Littérature comparée*, Paris 1951.

психолози почели да критикују властито етноцентрично и есенцијалистичко наслеђе. *Revue de psychologie des peuples* понудила је занимљиву критичку анализу националних идентитета као колективних слика о самом себи. Као последица свега тога у раздобљу између 1953. и 1967. године у Француској је објављен низ занимљивих имаголошких радова.[10]

Иако су ову грану компаратистике одбацивали формалистички усмерени књижевни критичари и компаратисти, на челу са Ренеом Велеком (R. Wellek),[11] она је имала следбеника широм Европе, пре свега у Немачкој, где су критичко проучавање националне идентификације и деконструкција национализма, по свему судећи, схваћени као задатак који намећу грешке из новије прошлости. Главну улогу у преносу идеја из Француске у Немачку одиграо је белгијски компаратиста Хуго Дизеринк (Hugo Dyserinck), који је радио на Универзитету у Ахену. У једном од најважнијих чланака за имагологију, објављеном на немачком језику, он упућује на поље студија које назива, по угледу на Французе, *Image-Forschung* ('проучавање слика других народа').[12] Овакви тренуци преноса једне теорије или методологије из једне језичке и националне средине у другу обично означавају и њихово успостављање као шире прихваћених вредности. Иако се 1971. у Немачкој о овој методи још увек говорило као о новој области компаратистике (*komparatistische* или *literarische Imagologie*), данас је термин општеприхваћен. Код нас је средином осамдесетих у више наврата о имагологији писао угледни компаратиста Зоран Константиновић, који је овој области знатно допринео и радовима на немачком језику.[13] Нове импулсе у дисциплину унео је француски компаратиста Данијел Анри Пажо, који је значајно допринео да се коначно учврсти слика о новој грани компаратистике која се бави проучавањем слика страног и Другог у књижевности. Може се рећи да

---

[10] Свакако би на првом месту требало издвојити рани имаголошки рад Жан Мари Кареа (J.-M. Carré, *Les Ecrivains français et le mirage allemand*, Boivin, Paris 1947). У наведеном раздобљу утемељења имагологије значајни су следећи радови: M. Cadot, *L'image de la Russie dans la vie intellectuelle française (1839—1856)*, Fayard, Paris 1967; R. Cheval, *Romain Roland. L'Allemagne et la guerre*, PUF, Paris 1963; A. Lortholary, *Les Philosophes du XVIIIe siècle et la Russie. La mirage russe en France an XVIIIe siècle*, Boivin, Paris 1951; S. Marandon, *L'Image de la France dans la conscience anglaise (1848—1900)*, A. Colin, Paris 1967; A. Monchoux, *L'Allemagne devant les lettres françaises de 1814 à 1835*, Touluse 1953; R. Rémond, *Les Etats-Unis devant l'opinion française (1815—1852)*, A. Colin, Paris 1962, 2. vol.; од посебног значаја је зборник посвећен Кареу *Connaissance de l'étranger. Mélanges Jean-Marie Carré*, Didier, Paris 1964.

[11] В. Велеков текст *Криза упоредне књижевности*, Критички појмови, прев. Александар И. Спасић и Слободан Ђорђевић, Вук Караџић, Београд, 184—185, (оригинал објављен 1959).

[12] Hugo Dyserinck, *Zum Problem der „images" und „mirages" und ihrer Untersuchung im Rahmen der Vergleichenden Literaturwissenschaft*, Arcadia, 1, 1966, 107—120. Даље значајне теоријске импулсе у немачку имагологију унео је Петер Бернер (Peter Boerner, *Das Bild vom anderen Land als Gegenstand literarischer Forschung*, Sprache im technischer Zeitalter, бр. 56, 1975, 313—321).

[13] B. Zoran Konstantinović, *Od imagologije do istraživanja mentaliteta: o jednom značajnom kretanju u savremenoj metodološkoj misli*, Umjetnost riječi, XXX, 2, Zagreb 1986, 137—142; Исти, *Увод у упоредно проучавање књижевности*, СКЗ, Београд 1984, 15, 26, 134, 197; Исти, *Компаративно виђење српске књижевности*, Светови, Нови Сад 1993, 24.

је данас назив имагологија у потпуности истиснуо оно што је Жан Мари Каре 1951. године означио као *études d'images et de mirages*, као и да је израз *mirage*, под утицајем семиологије, ишчезао из савремених студија.

Угледни компаратиста на Сорбони и водећи теоретичар имагологије Данијел Анри Пажо покушао је да превазиђе нека ограничења раније имагологије, која се често сводила на пуко набрајање, без синтезе и систематизације и да у тумачење укључи интердисциплинарни приступ. Он сматра да ова област компаратистике и науке о књижевности мора да преузме истраживачке радове и резултате етнолога, антрополога, социолога, историчара менталитета и сензибилитета, који покрећу питања о „другим" културама, о алтеритету, идентитету, акултурацији, декултурацији, културалном отуђењу (*l'alienation culturelle*), јавном мњењу или друштвеној уобразиљи (*l'imaginaire social*). Компаратиста било које оријентације узима у обзир практична испитивања из поменутих суседних дисциплина, не да би запоставио истраживање књижевности и дао маха неумерености у освајању територије већ да би суочио своје методе са методама других и пре свега упоредио слику названу „књижевна" са паралелним, савременим сведочанствима, са пренесеним приказима из штампе, паралитературе, филма или уметности.[14]

Књижевна слика је, према Пажоу, „скуп идеја о страном које се процењује кроз процес литераризације али и социјализације". Ова перспектива обавезује компаратисту да посматра књижевне текстове, услове њихове производње, дифузије, рецепције, као и шири материјал који припада култури, а који учествује у писању. Овакво истраживање, како каже поменути аутор, осветљава „функционисање друштва са становишта његове идеологије" (расизам, егзотизам, оријентализам, ксенофобија, ксенофилија и сл.), његовог система искључивања и његове социјалне уобразиље.[15]

Појам слика, са становишта компаратистике, призива једну дефиницију или, боље речено, једну незаобилазну радну хипотезу: свака слика произилази из једног стања свести, колико год била минимална, из једног Ја које извештава о Другом, из једног Овде које говори о неком Тамо. Слика је, дакле, израз, књижевни или не, значајног *размака*, односно значајне разлике, између два поретка, две „културе", приказ једне културолошке стварности (*la réalité culturelle*) кроз коју индивидуа или група излаже (или пропагира), открива и преводи простор културе, идеологије, имагинарног унутар којег заузима своје положаје. Имагологија је, као што смо већ истакли, далеко од везаности за проучавање степена лажности слике (јер свака слика нужно је лажна, у оном смислу у којем је приказ увек тумачење и конструкција „стварности"), далеко од проучавања степена удаљености од „стварности", „далеко од ограничавања

---

[14] Daniel-Henri Pageaux, *Images*, у питању је IV поглавље његове књиге писане у жанру увода у упоредно проучавање књижевности *La littérature générale et comparée*, Armand Colin, Paris 1994, 59. Овај чланак представља успелу синтезу његових ранијих радова, од којих је наважнији *De l'imagerie culturelle à l'imaginaire*, у Pierre Brunel, Yves Chèvrel (ур.), *Précis de littérature comparée*, Presses Universitaires de France, Paris 1989, 133—159.

[15] Daniel-Henri Pageaux, *Images*, 60.

на проучавање књижевних транспозиција онога што безбрижно зовемо 'реално' ".[16] Проучавати слику значи схватити како је она конструисана, како је учињена аутентичном, како се преноси, који догађај истиче, да ли наликује сликама у другим књижевним или некњижевним делима. У таквом схватању јасно се очитује утицај постструктурализма и социјалне семиотике, везан за однос између модалитета приказивања и стварности, условљен утврдивим стратегијама натурализације.[17]

Имагологија је отворена за проучавање различитих слика које чине, у једном тренутку, приказ страног — проучавање линија моћи које руководе једним друштвом, његовим књижевним системом и његовом друштвеном уобразиљом.[18] Слика је интертекстуална конструкција: конвенције и општа места наслеђена из постојеће текстуалне традиције потпуније осветљавају искуство стварности. Компаратистичка слика није копија реалног (*analogon*): она се образује и пише на основу схема, процедура које претходе (већ постоје) у култури коју посматрамо. У извесном смислу, слика је језик, секундарни језик, паралелан са језиком који „ја" говори, коегзистентан са њим, како би се исказао Други, како би се говорило нешто друго.[19] Предмет имагологије је, по Пажоу, да побројн, демонтира, изложи и разуме зашто је слика симболички језик, да разложи структуру књижевног система и друштвене уобразиље у смислу излагања скупа таквих слика (*imaginaire social*).[20]

Слика је, како би се то шаљиво могло рећи, лаж на коју смо навикли и коју најчешће саморазумљиво прихватамо. Најчешћи облик слике Другог је *стереотип*. Основни проблем ранијих имаголошких истраживања било је оптерећујуће одговарање на питање да ли је нешто лажно; сада се сматра да је боље испитати улогу стереотипа на плану културе. Наиме, под утицајем семиологије целокупна култура се може посматрати као простор инвенције, производње и дифузије знакова. У систему знакова стереотип се не показује као прави знак већ као „сигнал" који подразумева само једну могућу интерпретацију. Сигнал је заправо интендирани индекс, једнозначнији је од индекса јер је однос између његовог израза и садржаја високо конвенционализован. Тако је, на пример, намигивање оком сигнал ако је намерно, а индекс ако је узроковано труном или неурозом. Али важно је имати на уму да су сигнали зависни од конвенција и кодова тако да могу постати неразумљиви изван заједнице која их употребљава.[21] Стереотип је, дакле, моносемичан, једнозначан, износи једну „есенцијалну" поруку. Као такав он је карактеристичан за поменути „синхронијски есенцијализам", јасно уочљив у наведеном при-

---

16 *Исто*, 60.

17 В. Ролан Барт (Roland Barthes), *Ефекат стварног* (прев. Јелена Новаковић), Трећи програм, бр. 85, Београд 1990, 190—196.

18 За сажети приказ односа линија моћи и линија света в. Gunnar Olsson, *Lines of Power*, у *Writing Worlds*, ed. Trevor J. Burnes i James S. Duncan, Routledge, London — New York 1992, 89—96.

19 Pageaux, 61.

20 *Исто*, 62.

21 Vladimir Biti, *Signal*, pojmovnik suvremene književne teorije, Matica hrvatska, Zagreb 1997, 365.

меру „табелâ народа”. Као што каже Пажо: „у комуникацији је улога стереотипа очигледна: он у минималној форми информација доноси максималну комуникацију”,[22] у ствари постиже највећи могући комуникативни учинак у односу на ситуацију исказивања, водећи у сваком случају ка уопштавању. Он је једна врста резимеа, сажетка, амблематични преглед једне културе, клише, „отрцана идеја”. Стереотип установљава и учвршћује однос сличности унутар друштва, он је поједностављени израз културе као атрибут у рангу есенције који упућује на најшири могући социокултурни консензус.

За имагологију је, надаље, као што истиче Пажо, важно „испитивање речника”, лексичке мреже присутне у текстовима, појмовног и афективног арсенала лексичких мрежа које припадају већој заједници од појединачног читаоца. У сликама Другог требало би установити систем кључних речи. Пажо као пример наводи француске слике Шпаније, евидентиране на прелазу из 18. у 19. век, које преносе следеће речи: *го̄рд, пле̄менит, стра̄стан, ча̄стан, љубоморан, лењ*. У овакву синхронијску перспективу може се укључити и дијахронијско проучавање (тзв. дуготрајна раздобља историчара), како би се, рецимо, анализирао однос француске културе према Шпанцима од 18. века до данас. Посебно су за истраживача значајне оне речи које се не преводе, већ се, као непреводиве, преузимају у оригиналу и одражавају апсолутну страност (*хидалго̄, фанданго̄, сомбреро, кастањете*).[23]

Важно је, међутим, увек имати на уму да у слици није присутан само Други, у њу је увек уткано и Ја. То се лако може видети из примера који даје Пажо. У француском речнику о Шпанцима у периоду 17. и 18. века *го̄рдост, љубомора, лажљивост*, романескност (посебно донкихотско лудило) — супротстављени су, тачку по тачку, „слици” коју су Французи имали о мери, резервисаности, раду и разуму. Важна је „*улога културне и симболичке медијације*, коју могу имати књижевност и целокупна уметност у елаборирању слика, чак и најпростијих”.[24] Али морамо имати у виду да је овде однос текста и контекста двосмеран, културна и симболичка медијација су двосмерне (или вишесмерне): од културе ка тексту и од текста ка култури. Речи у себи носе идеологију, и у том смислу бивају обележене, као, на пример, реч *Гулаг* за слику Русије или *го̄лго̄та* и *васкрс* за слику Срба о самима себи. Постоје и оне речи које Пажо назива речи фантазме, код којих су ефекти много сложенији, јер оне отварају много шира семантичка поља, а њихово декодирање је ипак једнозначно, односно механичко. У питању су симболичка комуникација и онирички доживљај. Могу се навести речи као што су *харем* („сан свих средњошколаца” — Пажо наводи Флоберове речи из *Речника отрцаних идеја*), *одалиска, пӯстиња*.[25]

Циљ оваквог истраживања јесте да се изложе и утврде велике опозиције које структурирају имаготипски текст. Просто речено, основна

---

22 Pageaux, 63.
23 *Исто*, 64.
24 *Исто*, 65.
25 *Исто*, 66.

опозиција таквих имаготипских текстова јесте: ја — приповедач — култура порекла *насуйрот* Другом — личности — приказаној култури. Важно је такође проучити начине на које се организује простор страног, модалитете просторних одређења, опозиционе парове који се примењују (Север—Југ, град—село, урбано—рурално, Исток—Запад...) — укратко речено, принципе устројавања простора који одражавају однос Ја—Други. У том смислу, врло је корисно истраживање групе географа, који су, под утицајем књижевних теорија, разрадили идеју „писања светова", односно писања пејзажа у којем се укрштају ментални, односно психички пејзаж, и физички, односно географски пејзаж.[26] Оно што важи за простор важи и за време: присутно је време Другог и време Ја — и ту често постоји разлика, која се често појављује у стереотипима (*време зла, златно доба*). Све нас то води ка једном широком антрополошком оквиру израза културе, њених уметничких, верских, политичких, па чак и кулинарских пракси, о којима сведочи и књижевност. Јасно је да кроз ову раскрсницу књижевности, социологије и етничке антропологије морамо опрезно пролазити, одговарајући на питање како се слика која се открива у књижевности (или једном књижевном делу) уклапа у глобалну слику коју један народ ствара о Другом. Релевантна знања из других дисциплина у томе нам свакако могу помоћи.

Такође, морамо нагласити да сви књижевни текстови нису подједнако подложни имаголошкој анализи. Лирска песма ће у оваквим истраживањима бити у сенци, док ће се на првом месту, као имаготипски текстови, најчешће налазити путописи и фигурације путописа у романима, приповеткама, есејима, књижевнокритичким текстовима. Овакво истраживање бавиће се идеологијом (везама између друштва и књижевности), рецепцијом, али и књижевним конвенцијама, где посебно може допринети бољем упознавању појединих жанрова (нпр. путописа). Оно ће нарочито помоћи тзв. историји имагинације, која се бави „условима приказивања", постављајући питања шта је у неком раздобљу приказивано, коме се приказивање обраћало и ко га је прихватао (реципирао), ко је ауторизовао однос између приказивог и неприказивог. Оно што је било „реално" у различитим тренуцима може довести до писања једне нове историје књижевности као историје имагинације.[27]

Једно од основних полазишта реформисане имагологије последњих деценија 20. века долази из оних области граничних истраживања које се баве проблемима идентитета и разлике, односно проблематиком властитог статуса и слике Другог.[28] Проблем књижевног и културног идентитета одувек је био крајње битан аспект књижевне динамике. У новије

---

[26] *Writing Worlds: Discourse, Text, and Metaphor in the Representation of Landscape*, ed. Trevor J. Barnes, James S. Duncan, Routledge, London 1992.

[27] Pageaux, 75.

[28] Таква реоријентација посебно је присутна код Цветана Тодорова (Tzvetan Todorov) који се, под утицајем Исаије Берлина (Isaiah Berlin), од „унутрашњег" проучавања књижевности у потпуности окренуо сфери „политичког". В. посебно Цветан Тодоров, *Ми и други: француска мисао о људској разноликости*, прев. Б. Јелић, М. Перић, М. Здравковић, XX век, Београд 1994 (1989).

време, међутим, он се отворено признаје и наглашава као један од кључних проблема свих књижевности и друштава. Један од упадљивих разлога за такву растућу свест је — у равни писаца, читалаца, издавача и научника — увећани процес интернационализације, који, наравно, стоји у очигледној вези са политичким процесима у Европи и свету после 1989. године, као и са процесом технологизовања и променама у начинима комуникације. Развој Европске уније — која махом таква истраживања поспешује и финансира — један је од аспеката процеса интернационализације и општег процеса промена у идентитетима друштава. Питање тако постаје: да ли такве промене у односима између друштава и у начинима њихове институционализације имају неког утицаја на књижевне активности и књижевне идентитете, или је можда обрнуто.

Питање идентитета је очигледан проблем за сва друштва, као и за припаднике књижевних друштава: изгледа да је оно за писце, читаоце, критичаре део једног институционализованог феномена који повезује њихове активности са ширим колективом. Питање идентитета је такође неодвојиво везано за само проучавање књижевности, за модел „националне књижевности".[29] Књижевност је раније била много више везана за територију него што је данас када, као део комуникационог процеса, барем делимично учествује у трендовима савременог идеала покретљивости. Због свега тога постало је веома важно питање како литературе, посебно у наше модерно доба, одређују себе у погледу идентитета, и у којем обиму се традиционална начела доводе у питање — а ако се доводе, где, зашто и како. То значи да је, између осталог, задатак имаголошког истраживања да оцрта основне токове у књижевности: оно може бити део — или противтежа — ажурирања међународних културолошких мапа које је тренутно присутно. У сваком случају, оно може да употпуни одговор на важно питање: како смо ми (као припадници једне нације) посматрали друге, и како смо, кроз друге, посматрали себе. Књижевност се тако схвата као један од облика културне праксе, који, у двосмерном комуникацијском процесу, изражава и одређује један мање или више кохерентан културни простор. Књижевност преузима, али и ствара низ слика о Другом, које се у њој прихвата или репродукује као мит или као модел. Мора се, међутим, увек имати у виду важно упозорење да је књижевно дело истовремено „отпор историји" и „знак историје".[30]

Под утицајем историјских проучавања све више се и проучаваоци књижевности баве односом између књижевности и националног идентитета. Британски историчар Ерик Хобсбаум (E. Hobsbawm) истиче да управо они облици националног живота који нам изгледају најдревнији и повезани са далеком прошлошћу са њом (као производ касног 19. и раног 20. века) у највећем броју случајева немају никакве везе. Овај познати историчар „конструисану традицију" (*invented tradition*) посматра

---

[29] В. Јован Деретић, *Пут српске књижевности: идентитет, границе, тежње*, СКЗ, Београд 1996.

[30] Ролан Барт, *Историја или књижевност*, прев. Иван Чоловић, у *Књижевност, митологија, семиологија*, Нолит, Београд 1979, 114.

као „скуп пракси, обично руковођен отворено или прећутно прихваћеним правилима, које настоје кроз понављање да усаде одређене вредности и норме понашања, што аутоматски подразумева континуитет са прошлошћу. У ствари, где год је то могуће, оне обично покушавају да установе континуитет са *одговарајућом* [подв. В. Г.] историјском прошлошћу".[31] Улога књижевности, кроз књижевне слике страног и слике властитог, у таквом процесу конструисања је знатна (сетимо се само чувеног примера дословно конструисаног *Осијана* и његовог утицаја на изградњу европских књижевних и националних традиција). Овде је нарочито занимљив контраст између сталне промене и иновације у модерном свету и покушаја да се структурирају макар само неки делови друштвеног живота — па и слика о себи и другима — као непромењиви. Елемент конструисања посебно је јасан у случају нације, „јер историја која је постала део фонда знања или идеологије нације, државе или покрета није оно што се истински чува у народном сећању, већ оно што је изабрано, писано, сликано, популаризовано и институционализовано од оних чија је функција била да то чине".[32] Ми се, дакле, налазимо у непрекидном процесу стварања нових представа, односно слика, које условљава и одређује култура којој припадамо, а предмет имагологије ће бити да испита улогу књижевности у том процесу. Она књижевност која често свесно жели да буде „знак историје" посебно је важна, пре свега путописи и романи, који по правилу — као у наведеним примерима Дучића и Толстоја — снажно изражавају слике, односно стереотипе, једног народа о Другом.

У том смислу, за теорију имагологије значајни су и радови постструктуралисте Мишела Фукоа (Michel Foucault)[33] који је тврдио да се знање конструише у сагласности са дискурзивним пољем које ствара представу о објекту знања, о његовој конституцији и његовим границама: сваки аутор мора томе да се прилагоди како би могао да комуницира, да буде схваћен, да остане унутар истинитог и да, стога, буде при-

---

31 Eric Hobsbawm, *Introduction: Inventing Traditions*, The Invention of Tradition, ed. Eric Hobsbawm, Terence Ranger, Cambridge University Press, Cambridge 1995, 1 (зборник је изашао први пут 1983. и од тада до 1995. појавило се десет издања). Од других радова историчара којима се често користе имаголози посебно су утицајни радови Бенедикта Андерсона (B. Anderson) (*Нација: замишљена заједница*, прев. Ната Ченгић, Наташа Павловић, Плато, Београд 1998), Ернеста Гелнера (E. Gellner) (*Нације и национализам*, прев. Машан Богдановски, Матица српска, Нови Сад 1997), Антони Д. Смита (A. D. Smith) (*Национални идентитет*, прев. Слободан Ђорђевић, XX век, Београд 1998); најбоља синтеза до сада написана из области „студија национализма" јесте Anthony D. Smith, *Nationalism and Modernism: A Critical Survey of Recent Theories of Nations and Nationalism*, Routledge, London — New York 1998. За овај спој имагологије и проучавања националног идентитета и дискурса о нацији најзаслужнији је холандски имаголог Јоп Лерсен (Joep Leersen), професор на Одсеку за европске студије Универзитета у Амстердаму. В. Joep Leersen, *Mimesis and stereotype*, у *National Identity — Symbol and Representation*, ed. J. Leersen, M. Spiering, Rodopi, Amsterdam 1991 (Yearbook of European Studies, 4), 165—176.

32 Hobsbawm, 13. Добар домаћи пример за то је улога „конструисане традиције" у уџбеницима и настави књижевности у СФРЈ.

33 В. Мишел Фуко, *Археологија знања*, прев. Младен Козомара, Плато — Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Београд — Нови Сад 1998.

хваћен. Имагологија би требало да покаже како ово важи за конструкције знања о другим културама и нацијама. Задатак имаголога би отуда био да разоткрива међусобно блиско повезане писане документе који се протежу од књижевних, историјских и научних до политичких, па чак и војних и административних списа, јер сви они утичу на стварање и преношење одређених слика и стереотипа.

За имаголога је врло битно и склиско питање како и колико нека књижевност делује на јавно мишљење. Овде смо на раскрсници књижевности, социологије, етничке антропологије и социјалне психологије. Отуда ће нам у компаратистичко-имаголошким истраживања помоћи и текстови о етничким, националним и цивилизацијским стереотипима којима се баве социјални психолози, социолози, етнолози.[34] Тако ћемо тек заиста видети како се слика која открива целокупност неке књижевности уклапа у глобалну слику коју један народ има о самом себи или Другом, те да ли, и у којој мери, књижевна дела одступају од таквих слика, као и у којој мери сама на њих утичу. У процењивању једног писца и његовог односа према Другом изгледа да је најпродуктивније поћи од његове слике сопственог народа, а тек потом на основу увида које добијемо тим путем прећи на његов однос према другим народима. Не би требало заборавити да писање открива у једнакој мери себе колико и оно о чему пише. Важни су, дакле, за истраживање следећи фактори: друштвени контекст у којем је дело писано, институционално окружење (публика, интелектуална традиција, школа мишљења), жанр дела (новински чланак, путопис, научни чланак, роман, песма), политичка позиција која подупире ауторитет аутора (дипломата у страној земљи, западни или источни новинар, председник академије наука) и, коначно, историјски оквир који све поменуте факторе чини зависним од појединачних, најчешће неухватљивих фактора времена и места.[35] Укратко, циљ савремене имагологије надахнуте постструктурализмом јесте да деконструише стратегије приказивања како би испитала динамику моћи која руководи начином на који посматрамо свет. У пољу књижевних проучавања задатак имагологије био би да се ухвати у коштац са таквим представама, на првом месту о другим народима (о „њима") у култури и књижевности једног народа („нашег"). Компаратиста имаголог требало би изнова да склопи, на основу књижевних текстова, једну табелу (више или мање синхронијску) мњења, менталних ставова једне епохе, једног друштва на основу његових слика и представа о Другом. То ће, опет, во-

---

[34] О стереотипу са становишта етнологије в. Јозеф Рот, *Стереотипи, митови, идентитети са етнолошког становишта*, у *Слике у главама*, прев. Александра Бајазетов-Вучен, XX век, Београд 2000, 257—290; са становишта социјалне психологије в. Никола Рот, *Етничке стереотипије*, у *Основи социјалне психологије*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1994, 400—406; са становишта историјске науке в. Оливера Милосављевић, *Национални стереотипи у историјској перспективи*, Нова српска политичка мисао, год. VI, бр. 1—2, Београд 1999, 7—25.

[35] J. Clifford, *Introduction: partial truths*, у *Writing Culture: the Poetics and Politics of Etnography*, прир. A. Clifford и G. E. Marcus, University of California Press, Berkeley 1986, 6.

дити одговору на питање у којој мери се у одређеном тренутку успоставља однос између културне продукције и друштвених структура.

Кроз резултате низа имаголошких истраживања могуће је видети како су се идентитет и слика Другог, као легитимна јединица текста, мењали и излазили у сусрет различитим историјским, политичким и другим побудама, а не искључиво књижевним захтевима. Такво истраживање можда може да доведе да јаснијих паралела између књижевности и историјских низова, јер се управо бави оном сфером непосредног додира литерарног текста са стварношћу. Оно би требало да нагласи нестваран и транзитиван карактер коју стварност поприма током времена. Није, ипак, занемарљив ни значај оваквих истраживања за оно што би се могло назвати „књижевна дипломатија", чији је циљ не само да се истраже већ и да се прошире и усмере интеркултурни односи.[36] На крају, али не најмање важно, имаголошка истраживања могу бити значајан допринос путу ка поетици, односно, како сматра њихов најутицајнији поборник, „неопходна пропедеутика за размишљања о поетици".[37]

Vladimir Gvozden

ASUMPTIONS AND GOALS OF IMAGE STUDIES IN LITERATURE

Summary

The paper presents a survey related to the theory and methodology of image studies in literature. As a discipline within comparative studies, image studies came into existence in mid-20th century as a study of images about oneself (auto-image) and the images of the Other (hetero-image) in literature. This type of study was particularly nurtured within the French school of comparative literature, headed by Marius-François Guyard and Jean-Marie Carré. The significant image studies triad — *voyages, images, mirages*, defined by Carré in the 1960s, was transferred to Germany by Hugo Dyserinck, and in the 1970s this type of study was accepted at some university centres in the Netherlands, Italy, Romania and the USA.

The greatest attention is dedicated to the works on theory and methodology of image studies by the outstanding contemporary comparativist Daniel-Henry Pageaux. He brought impulses from poststructuralism and semiology into this study area, trying to link significant processes of literarization and socialization. He tried to establish image studies as an interdisciplinary research and to speak up about the ideology of literature which is at the same time "a sign" of history and "resistance" to history. The text

---

[36] Као илустрација овог става може да послужи антологија текстова француских писаца о југословенским земљама насловљена *Du regard au texte: ecrivains français et peuples yougoslaves. Од погледа до текста: француски писци и југословенски народи* (прир. Михаило Павловић, Народна књига, Београд 1983) која, у духу такве „књижевне дипломатије", у избору текстова доноси само позитивне слике. Новије истраживање Павла Секеруша настоји да покаже механизам конструкције слика Француза о Јужним Словенима у једном прецизно одређеном временском раздобљу и идеолошко-културном контексту. В. докторат одбрањен на Сорбони III код ментора Данијела Анри Пажоа под насловом *Image des Slaves du Sud dans la culture française (1830—1848)* (Paris 1999).

[37] Pageaux, 76.

also points to the works from other areas significant for image studies, above all from history, ethnology, social psychology and history of ideas.

As possible effects of such a research, one could underline better insight into poetics and specific genres in which travel-record elements and images of the Other play an important role (above all novels, plays and travel-records); understanding of national identity and intercultural relations through the image of oneself and the Other, which has become particularly important since the end of the 1980s; strengthening of awareness of the relations between literature and society, as well as of the function of literature in general.

UDK 930.85(497.13 Dubrovnik)

О ЈЕДНОМ ЗАНИМЉИВОМ НАЛАЗУ У БИБЛИОТЕЦИ САНУ ИЛИ ЈЕДНО МОГУЋЕ ЧИТАЊЕ ПЛАКАТА

Лидија Јелић

Још 1958. године купила је Библиотека САНУ од Српске књижевне задруге једну фасциклу у којој се налазило неколико плаката с краја прошлог века. Неким случајем остала је та фасцикла затурена све донедавно, када је, опет игром случаја, пронађена и стигла на обраду. Већ је летимичан поглед показао да се ради о веома занимљивом материјалу везаном за културну и политичку историју Дубровника у последње две деценије прошлог века. Нажалост, ми више не можемо да сазнамо ништа о претходном власнику ових плаката који је, без сумње (а види се то по избору материјала као и по маргиналијама), био помни проучавалац и прави зналац. После краћег истраживања постало је јасно да се документа која су пред нама опиру строгој библиотечкој обради по неким формалним одликама као што су, на пример, хронолошки ред, издавач или формат, те да имају неку иманентну логику и да нам нуде неколико занимљивих прича које се сливају у драгоцено сведочанство и живу историјску слику једне фазе народног препорода у Дубровнику. Потпуно смо свесни да овај рад умногоме излази из оквира библиотекарства, али ми заиста нисмо могли да одолимо искушењу да забележимо оно мноштво занимљивих података до којих смо долазили трагајући за чињеницама релевантним за библиотечку обраду. Исто тако, свесно смо избегли да се дотичемо сложеног проблема српско-хрватских политичких односа, осим колико је то захтевао један од наших плаката, иако је претходни власник вероватно и то имао на уму када је сакупио материјал који је у највећој мери везан за онај круг личности које су се декларисале као Срби католици који су у то време били у оштрој опреци са представницима хрватске политичке опције. То, наравно, не значи да споримо утицај политичког нејединства и страначких борби на културна збивања у Дубровнику.

У културној историји Дубровника с краја прошлог столећа јасно се очитавају, с једне стране, жеља житеља да њихов град постане водећи јужнословенски културни центар, а с друге стране, свест о властитој супериорној културној традицији коју после година тешких политичких прилика изазваних аустријском окупацијом и кобне апатије није лако

оживети. То је време када се у Дубровнику инсистирало на културним догађањима („Бондин театар", народне читаонице, манифестације радничких и омладинских друштава, покретање часописа, прославе, подизање споменика итд.), па су наши плакати утолико значајнији као сведоци оних очигледних напора који су чињени с намером да се разбије претеће културно сивило и да се на темељима старе славе утемељи нова култура. Таква настојања пропагирана су уз помоћ малобројних медија који су им стајали на располагању, а то су били пре· свега часописи и, наравно, плакати којима су културни догађаји ознањивани најширем кругу грађана.

О једном раном објављивању йесме Меда Пуцића Раднички лик

Међу ауторима плаката које смо могли да разрешимо најпроминентнији је свакако умни и учени песник Медо Пуцић. Показало се да би први плакат који овде разматрамо и који садржи једну познату Пуцићеву песму могао бити занимљивији него што се на први поглед чини. У наслову стоји *Поūијевка Дубровачкоī радничкоī друūшūва, сūјевао Медо ūроф Пуцић, уīлазбио Иван ūл. Зајц. Поūијевка* је штампана у Дубровнику у „Тискари Драгутина Претнера", „22. травња 1877. године". Према ономе што смо ми могли да пронађемо, прво познато објављивање ове песме било је у *Словинцу* (бр. 4 за 1879. годину, 64), у одељку *Ситнице*, где се каже следеће: „Dne pak 3 Februara prigodom svetkovine Sv. Vlaha Dubrovačkog parca, izašla je prvi put na bijeli dan narodna glazba Radničkog Dubrovačkog Društva a to nakon samijeh 5 mjeseca učenja pod upravom g. Grossmana. Mi se radujemo našem narodnom društvu i želimo mu svaku sreću i napredak, kak vidimo da će i biti tako, pošto je nastojanje uprave postojano. Ovom prigodom iznosimo himnu Društva sastavljenu od g. grofa Meda Pucića a uglazbjenu od Ivana pl. Zajca. Evo je:..." Потом следи химна у истом облику у којем је имамо ми на нашем плакату. Интересантно је да је педантни Иво Перић у својој *Дубровачкој йериодици 1848—1918*[1] превидео ову песму. Рубрика *Ситнице* била је врло занимљива и врло примамљива за јавност јер је осликавала савремени Дубровник. Из Словинчевих *Ситница* струјао је трговачки, културни и забавни живот ондашњег Дубровника, па је утолико чудније да Иво Перић није у њима открио ову Пуцићеву песму. *Библиоīрафија расūрава, чланака и књижевних радова*[2] вели да је ова песма, осим у *Словинцу*, исте те године, дакле 1879, а сада под насловом *Раднички лик*, објављена у Панчеву у „Књижари браће Јовановића" у збирци *Пјесме Меда Пуцића Дубровчанина* (потпуно издање). Међутим, та година која се заиста налази на фронтиспису није баш сасвим извесна и већ је и раније доведена у сумњу. Ми смо пронашли три издања која на насловној страни носе исту годину и исту ознаку издавача. Међутим, два од њих на корицама имају годину 1881. као годину об-

---

[1] JAZU, Dubrovnik 1980.

[2] Leksikografski zavod, Zagreb 1956—1986.

јављивања, а међусобно се разликују само по броју „штампарских погрешака" (у једном их има 35, а у другом 55). Та разлика у броју штампарских пөгрешака можда би могла бити онај „мали листак" који Медо Пуцић помиње у своме писму Каменку Јовановићу од 22. новембра 1880.[3] Треће издање ове књиге, које би се могло учинити најранијим јер има на себи само 1879. годину, а које је изашло у едицији *Народна библиотека браће Јовановића* (св. 280—286), заправо је најкасније. *Народна библиотека браће Јовановића* излазила је од 1881. до 1895. године. У тој библиотеци изашло је 216 свезака редовно и 132 апокрифно. Наиме, када је „Књижара браће Јовановића" престала са радом, њен лагер је откупила књижара „Напредак" из Земуна. Она је многе књиге које су изашле у издању „Књижаре браће Јовановића" опремила новим корицама и пустила у промет као новоизашле свеске *Народне библиотеке браће Јовановића*. Ове свеске, са бројевима од 217 до 348, сматрају се апокрифним. Такав је, дакле, случај и са овом збирком.

Да се вратимо самој песми. У поменутој збирци она је смештена у одељак *Листопад*, „у ком су одељку песме пригоднице из наших садањих дана".[4] Испод наслова стоји година 1876. Наслов и годину ставио је свакако сам Медо Пуцић који је у Ђакову приредио ово „потпуно издање" својих песама.[5] И Фрања Марковић у својој студији *Кнез Медо Пуцић*[6] узима да је ова „пригодна пјесма" настала 1876, ослањајући се вероватно на податак о години из поменуте збирке. Исто тако и непознати аутор у *Словинцу* (бр. 23 за 1882. годину) на 359. стр. каже: „Када се је г. 187 саставило у Дубровнику народно радничко друштво, ето Меда са красном химном тог друштва *Раднички лик* у неколико строфа, а у свакој је рефраин:

Дјелај, кречи, куј
Преди, плети, снуј."

Овај податак само је делимично тачан. Дубровачко радничко друштво које је окупљало присташе Народне странке[7] основано је 1874. године,[8] а песма *Раднички лик* написана је две године касније поводом прве социјалистичке победе на општинским изборима у Крагујевцу и манифестације са „црвеним барјачетом".[9]

У Попису *складби Ивана Зајца* који је урадио Х. Петан[10] уз ову композицију коју Зајц назива *Химном Дубровачког радничког друштва* (оп.

---

[3] В. Никша Стипчевић, *Писма Меда Пуцића Каменку Јовановићу*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. 23, св. 1, Нови Сад 1975, 194—197.

[4] В. С. В. Поповић, *Наша новија лирика*, Летопис Матице српске, књ. 129, Нови Сад 1882, 137—159.

[5] Никша Стипчевић, *нав. д.*, 194—197.

[6] *Rad JAZU*, књ. LXVII, Zagreb 1883, 202.

[7] В. Коста Милутиновић, *О покрету Срба католика у Далмацији, Дубровнику и Боки Которској 1848—1914*, Зборник о Србима у Хрватској, САНУ, Београд 1989, 33—90.

[8] Dinko Foretić, *Kratak pregled historije radničkog pokreta u Dalmaciji 1871—1919*, Zadar 1959.

[9] Коста Милутиновић, *Политичке концепције дубровачких „словинаца"*, Југословенски историјски часопис, бр. 3—4, 1976, 57—92.

[10] JAZU, Zagreb 1956.

370), осим напомене да се ради о композицији за хор и оркестар, нема никаквог другог коментара.

Дакле, по свему судећи, наш плакат представља, ако не прво, онда свакако једно од раних објављивања песме *Раднички лик* Меда Пуцића.

Обележавање стогодишњице смрти Руђера Бошковића у Далмацији

Пет од наших плаката односе се на сјајну прославу којом је Далмација светковала стогодишњицу свог чувеног научника Руђера Бошковића. Најсвечаније је свакако било у његовом родном граду Дубровнику, чијој је слави он сâм много допринео „својијем неумрлијем дјелима".

„Тискарница Драгутина Претнера" штампала је све дубровачке плакате посвећене овој свечаности. Два плаката потписао је начелник града Дефијули (DeGiulli). Ради се о народњаку Влаху Дефијулију. Наиме, крајем 1886. године одржани су у Дубровнику општински избори на којима је победила Народна странка. „Rafo Pucić nipošto nije pristajao da i taj put bude kandidiran za novog općinskog načelnika ... Za novog općinskog načelnika — po Pucićevoj i Čingrijinoj preporuci i želji — izabran Vlaho DeGiulli".[11] Влахо Дефијули је био угледни трговац и поседник, заслужни народњак и велики родољуб. По речима Франа Супила, целим својим животом и радом био је „simbol poštenja, pravednosti, dobrote, milosrđa". Дужност општинског начелника у Дубровнику обављао је од 188 до 1890. године.

У првом плакату који је потписао нечелник Дефијули позивају се грађани Дубровника, у чија се „rodoljubna čuvstva" не сумња, да се одазову жељи општине и допринесу „općemu veselju". Том пригодом, каже се у плакату, прославиће се успомена на Руђера Бошковића на овај начин: „I. U subotu 12 Februara u večer otvoriće se svečanost rasvijetljenjem grada i muzikom. II. U nedjelju 13 Februara oko 10 ura iz jutra proći će sve škole, braće i Dubrovačko Radničko Društvo kroz grad nakićen zastavama, noseći lovor-vijence u Gospu, da ih polože pred Boškovićev spomenik. Tu će biti prigodna besjeda, zatim će se pjevati misa, koju će služit Presvijetli Biskup. (Presvijetli Biskup u to vreme bio je bivši gruški župnik Dum Mato Vodopić, omiljen zbog svoje pitomosti i ljubaznosti, kako kaže Josip Bersa u *Dubrovačkim slikama i prilikama*. Dubrovačkim biskupom postao je 1882.[12] i evo kako je, prema sećanjima Josipa Berse, reagovao na to postavljenje: 'Na glas, da je imenovan, uprepasti se, ode namjesniku Jovanoviću, brizne u plač, zakumi ga, da ga oproste od te nove dužnosti. Ali sve bi badava; morade se primiti i te časti.') III. U ponedeljnik 14 Februara ostaće grad nakićen preko cijelog dana, a u večer na 6 ura držaće se svečana akademija u crkvi Jezuvita."

А шта се одвијало на академији у цркви Језувита говори наш следећи плакат. То је Програм Свечане академије која ће бити „dne 14 Februara 1887 na 6 ura u večer u crkvi Sv. Injacija". Програм је штампан у „Ти-

---

[11] B. Ivo Perić, *Politički lik Rafa Pucića*, Rad JAZU, књ. 375, 1978, 253.

[12] B. *Znameniti i zaslužni Hrvati*, Hrvatski štamparski zavod, Zagreb 1925, 278.

скарници Д. Претнера". Из њега сазнајемо да је уводни рад читао професор Луко Зоре, угледни филолог и књижевник, саборски заступник и уредник *Словинца*. Делове програма декламовали су гимназијалци Мелко Чингрија, који ће касније постати начелник Дубровника, као што је то био његов отац Перо Чингрија и Иво Дељијули, којег ћемо касније сретати као издавача и одговорног уредника *Црвене Хрватске*. Од важнијих имена у програму учествовао је и теолог Вице Мелини, који је сарађивао у *Црвеној Хрватској* и у *Народном листу* најчешће под псеудонимом Шеремета.

У истој типографији овим поводом објављена је и ода *Nel fausto centenario del padre Ruggero Boscovich*, коју су потписали језуитски свештеници из Дубровника. Од 1854. до 1868. године дубровачка гимназија била је у рукама језуита. „Pošto ju je država predala svjetovnim rukama, ostala je bila neka napetost između gimnazije i jezuita, koji su tik gimnazije imali svoju kuću i svoju crkvu."[13] Без обзира на то они су 1887. године потписали ових петнаест станци као „I Padri Gesuiti del Collegio in Ragusa" и, као што видимо, учествовали су у културном животу града. Нешто касније, исте те године, Дубровник их је истерао из своје средине. „Usljed bune mladeži, koja se zbila jedne noći, Isusovci su i otud odalečeni", каже Петар Куничић.[14]

Једанаест дана после позива грађанима да допринесу прослави стоте годишњице смрти Руђера Бошковића (20. фебруара 1887) дубровачки начелник Дељијули јавља се још једним плакатом којим обавештава грађане о великом броју телеграма које су Одбор за прославу и општина примили овом пригодом. На овом плакату читамо имена делатника и институција на јужнословенском културном историјском попришту деветнаестог века која ниједан озбиљнији осврт на то доба не може мимоићи. Ту је „brzojavka" Југославенске академије коју је потписао Фрањо Рачки, у име Загребачког свеучилишта учинио је то ректор Врбанић, у име Матице хрватске предсједник Иван Кукуљевић Сакцински, ту су потписани и градоначелник Загреба Бадовинац, предсједник Друштва „Славјански Дом" Јован Сундечић, предсједник књижевног Св. Јеронимског друштва Фрањо Будицки, начелник Корчуле Арнери и на крају Михо Клаић који, „premda daleko (u Beču), ganutom dušom sudjeluje slavlju na uspomenu velikog sina Dubrovnika". На првом месту налази се егзалтирани телеграм из Београда који је написао министар просвете и председник Одбора за прославу у Београду Милан Кујунџић (Абердар). У Дубровнику тог доба била је снажно присутна свест да је управо Дубровник дужан и позван да одигра незаменљиву улогу на јужнословенском културном небу, да је нужно неодложно да политичку немоћ надокнади културном моћи. Такво расположење било је снажно подстицано од културних и јавних радника изван Дубровника, нарочито из Загреба и Београда. Управо о томе чврсто сведочи овај наш плакат.

---

[13] Dinko Politeo, Izabrani članci: predgovor, Tisak i naklada N. Pissenberga i J. Schnurmachera, Tuzla б. г., CXXI.

[14] Petar Kuničić, *Mjesec dana pješke (putopis od Korčule do Cetinja)*, Brzotiskom Narodnoga lista, Zadar 1898, 209.

Il Dalmata

Прослави стогодишњице смрти гласовитог дубровачког сина Руђера Бошковића придружио се и Задар, како сазнајемо из материјала који је пред нама. Непознати власник ове занимљиве фасцикле прикључио је материјалу који је везан за народни препород у Дубровнику и један тематски број часописа *Il Dalmata* посвећен Руђеру Бошковићу. Ради се о додатку тринаестом броју овог часописа за 1887. годину.

Према *Енциклопедији Југославије*[15] биле су то новине аутономашке, односно „талијанашке" странке у Задру, у то време „поглавитом граду покраине". Први број изашао је 10. III 1866, а излазио је све до 1916. Штампан је већим делом на италијанском, а мањим на хрватском у „Типографији Спиридона Артале". Од 1872, када је уредник листа постао Артуро Колаути (Arturo Colautti) *Il Dalmata* ретко има покоји чланак на нашем језику, а потом и сасвим престаје да их доноси. Имао је дописнике и из осталих градова Далмације (нпр. из Дубровника).[16]

Интересантно је да је одредницу о овом часопису у *Енциклопедији Југославије* писао Вјекослав Маштровић, који га је само две године пре тога у својој библиографији *Jadertina croatica* потпуно изоставио.

Политички противници су му често и неоправдано оспоравали углед, па тако можемо пронаћи и изјаве попут оне Динка Политеа у *Предговору за Изабране чланке*:[17] „Tko je čitao talijanaški list *Il Dalmata*, zasnovan god, 1865. (tu ga sećanje verovatno vara) za uredničtva nekoga Enrika Matkovića iz Tiesna, ..., znade kako je ovaj list bio od prvoga do zadnjega redka pun osobnih napadaja na narodne prvake, osobito na Klaića, na Pavlinovića i na Danila. Ti su napadaji, koji htjeli da budu duhoviti, bili naprotiv najvulgarniji."

Број који је пред нама нема политичких импликација, него се, као што је већ речено, бави стогодишњицом смрти Руђера Бошковића и садржи једну оду коју је писао професор Г. Зарбарини, биографију и библиографију овог научника, као и два до тада необјављена писма. Текст је на италијанском.

Прослава тристагодишњице рођења Ивана Гундулића у Дубровнику

Да се вратимо Дубровнику и начелнику града Влаху Ђијулију који је 6. јануара 1888. године потписао још један, дакле трећи наш плакат. Овом приликом потписани позива суграђане да учествују у прослави тристагодишњице рођења „neumrloga sina ovoga grada i najvećega pjesnika cijeloga našega naroda, Ivana Frana Gundulića". У његову част и славу, читамо даље, родни му град поставља у цркви Св. Доминика плочу за успомену.

---

[15] JLZ, Zagreb 1956.

[16] В. Коста Милутиновић, *О покрету Срба католика у Далмацији, Дубровнику и Боки Которској 1848—1914*, Зборник о Србима у Хрватској, САНУ, Београд 1989, 82.

[17] Tisak i naklada N. Pissenbergera i J. Schnurmachera, Tuzla б. г.

За ову прославу Дубровник је почео да се спрема неколико година раније с намером да се тога дана открије споменик Ивану Гундулићу, а не само спомен-плоча, како овде сазнајемо. Предлог је дошао из редова Српске дубровачке омладине. На седници општинског већа одржаној 9. марта 1880. било је одлучено да се именује одбор од пет особа које су имале задатак да проуче где и како би се могао подићи достојни споменик и како би се могла набавити за то потребна средства.[18] Одбор су сачињавали Медо Пуцић, Перо Будмани, Иво Казначић, дум Мато Водопић и Луко Зоре. Шта о томе 1892. године каже један проглас објављен у првом броју листа *Дубровник*: „Već 1884. godine naročiti odbor bješe rasturio proglas na narod, kojim je pozivao sve rodoljube da podupre podizanje spomenika velikome Gunduliću u ovome gradu, pjesnikovoj kolijevci, a to o tristotoj obljetnici od njegova rogjenja, koja se navršila god. 1888. Mnogo se je rodoljuba odazvalo tom pozivu oda sviju strana slavenskoga svijeta, te od toga ima dovle dobrijeh 11000 fiorina. — To je lijepo glavno, kad promislimo o ekonomnom jadu našega naroda u opće, ali nije dovoljno odista da se podigne biljeg koji Gundulić dostoji. … Pokle nam dokle nije na žalost za rukom pošlo, da mu tristotu obljetnicu od njegova rogjenja, spomenikom proslavimo, pregnimo dajbudi da se sve spravi čim prije, a odbor je uglavio god. 1893. i licem na 20 Maja, u koji dan pada smrt Osman protagoniste njegove glavne pjesme…” Начелник овог одбора био је Мариница Ђорђи. Листајући даље ове новине, видећемо у броју 24 за исту годину да је Влахо Дејијули приложио 10 фиорина, а Нико Пуцић 5. Највећи новчани прилог дао је краљ Србије Александар Обреновић. И најзад, у недељу 25. јуна 1893. откривен је Гундулићев споменик на Пољани, највећем тргу у Дубровнику.[19] Гундулићев кип од туча, у властелинској одори, са књигом у левој руци и пером подигнутим у десној дело је познатог хрватског вајара Ивана Рендића из Брача. Али пет година пре тога, као што каже наш плакат, у зиду на дну цркве доминиканаца, познате и као „Розарија”, постављена је мраморна плоча „koju je općinsko vijeće umetnulo na uspomenu 300-godišnjice rođenja slavnoga Gundulića, pošto se je do tada cenilo, da je tu ukopan. Ploča je svečano otkrivena dne siječnja 1888, uz misu, uz prigodno slovo, i uz polaganje vijenaca. S protivne strane nameštena je spomen-ploča Medu Puciću. Na obima su pločama natpisi u latinskom jeziku…”[20] Плоча је на црквеном зиду са десне стране, а на њој се чита следећи натпис:

JOANNI • FRANC • GONDOLAE

RHACUSINO

TRECENTESIMUM • DIEM • ANNIVERSARIUM

AB • EIUS • ORTU

---

[18] B. *Život i rad Ćiva Frana Gundulića i kratak opis poglavitijeh zgrada Dubrovnika*, D. Pretner, Dubrovnik 1893.

[19] *Dubrovnik*, год. II, бр. 1, 1893.

[20] Petar Kuničić, *нав. д.*, 199.

CELEBRANTES

A • D • VI • ID • IAN • MDCCCLXXXVIII

CIVES

P.

Општинско веће је, дакле, поставило мермерну плочу у цркви доминиканаца јер је мислило да је Иван Гундулић ту сахрањен. Међутим, само неколико дана пре откривања Рендићевог споменика, 1893, дознало се да је највећи песник Дубровника заправо покопан у цркви Мале браће. Белешка о томе пронађена је у књизи мртвих (Folio 15. Libr. Mort. N. 274).[21]

И ову прославу, као и све претходне, пратила је обавезна илуминација града, као и градска музика. Овом приликом, читамо даље, предвиђена је и „томбола". Томбола се у Дубровнику играла на дан Св. Влаха још од 1842. године. Живописну слику узбуђења које је обузимало играче на Плацу можемо прочитати код Јосипа Берсе.[22] Дубровчани су веома волели верске и државне свечаности и пратили су са великим интересовањем свако дело своје владе. Уз то, дубровачки пук је волео све што је лепо и племенито, па је и овом приликом испунио цркву доминиканаца и град.

Песме пригоднице с краја XIX века на плакатима

Песма пригодница била је веома заступљена лирска врста у дубровачкој књижевности оног доба. Пригоднице су писане поводом разних згода: веридби, венчања, имендана, рођендана, јавних приредби, у почаст знаменитих појединаца. Чест повод настанку појединих стихова били су и смртни случајеви. Много „пригодних суза" проливено је поводом смрти М. Пуцића, И. А. Казначића, П. Франасовића, В. Врчевића и др. То је време у коме су се песништвом бавили многи родољуби, можда не толико из неке унутрашње потребе, колико из осећања националне дужности. „Probuditi narod, vaspitati ga, poučiti i podići ga što pre na nivo kulturno razvijenih evropskih naroda — to bila namera brojnih stvaralaca tog doba."[23] И сама тадашња књижевна публика гледала је на песништво углавном утилитаристички. Отуда и велика заступљеност песама пригодница. Иако само сврставање песме у категорију пригоднице не представља *a priori* њено вредновање, морамо рећи да су песме са наших плаката пригоднице у најужем смислу те речи, да су настале у непосредној вези са самим догађајем, а са задатком да га величају, славе и усеку у

---

21 B. *Život i rad Ćiva Frana Gundulića i kratak opis poglavitijeh zgrada Dubrovnika*, D. Pretner, Dubrovnik, 1893.

22 Josip Bersa, *Dubrovačke slike i prilike*, Matica hrvatska, Zagreb 1941, 118.

23 B. Mira Gavrin, *Pjesništvo narodnog preporoda u odnosu na njemačko i austrijsko pjesništvo*, Hrvatska književnost prema evropskim književnostima, Liber, Zagreb 1970, 51—119.

памћење, да су зато углавном остале само мало више од веште импровизације. Слабом уметничком домету доприноси и дезоријентација у погледу метра, због чега многи стихови звуче неуглађено и раштимовано. По обичају онога времена ови текстови штампани су као леци, како би могли бити дељени на дан свечаности, а то је разлог што су касније ретко остајали сачувани.

Дакле, међу нашим плакатима нашле су се још три песме пригоднице (уз оне три које смо већ споменули — мислимо на *Раднички лик* Меда Пуцића и две *Оде Руђеру Бошковићу*) које су написане сасвим у маниру свог времена. Иако се ниједна од ове три песме не налази ни у једној нама познатој антологији, вероватно зато што то и не заслужују по својој уметничкој вредности, ипак су све три сјајна илустрација за културну историју Дубровника с краја XIX века. Осим што говоре о лепом обичају да се на непосредан начин пропрате догађаји или идеје оног времена, оне су и израз личних осећања и атмосфере у којој су песници стварали.

Две наше песме пригоднице написане су поводом смрти Рафа Пуцића, који је спадао у најпроминентније и најдоследније људе Народне странке. Кнез Рафо Пуцић предао се локалном политичком животу „pred kojim se njegovi rođaci Medo i Niko Veliki bejahu povukli, pa se kao općinski načelnik i narodni zastupnik odlikovao trijeznošću i skrupuloznim poštenjem".[24]

Прва пригодница посвећена Рафу Пуцићу носи наслов *У смрт Рафа кнеза Пуцића* и штампана је латиницом у „Типографији Д. Претнера", 5. новембра 1890. године. Састоји се од 12 секстина у којима се, не баш строго, смењују осмерци и седмерци. Песма је, осим на овом плакату, објављена и у *Народном листу* (XXIX/1890, бр. 90) на првој страни. Аутор је потписан иницијалима В. М. *Библиографија расправа, чланака и књижевних радова* ове иницијале разрешава као Вицко Михаљевић. И Вјекослав Маштровић у библиографији *Jadertina Croatica II* узима да ауторство треба приписати Вицку Михаљевићу. Међутим, руком претходног власника ових плаката, који није био неупућен, иницијали су разрешени као Вицко Медини.

Рафо Пуцић је умро у Бечу 1890. године. Његови посмртни остаци превезени су у Дубровник и ту сахрањени. Код Иве Перића читамо ово: „U povodu smrti Rafa Pucića objavljene su — u duhu onovremenih običaja — i prigodne pjesme (tu Ivo Perić pominje *Narodni list* i ovu pesmu Vicka Mihaljevića) i drugi sastavi (koji se čuvaju u Bogišićevoj biblioteci u Cavtatu u Arhivskoj zbirci, kut. XXX/13) kojima su isticani i hvaljeni njegov rodoljubivi rad i zasluge."[25] Могуће је да се наша друга песма пригодница *Над гробом Рафа кнеза Пуцића* налази у поменутој Богишићевој збирци. Ради се о шест октава са наизменичним јампским осмерцем и седмерцем. Рекли бисмо да је уметничка вредност ове песме нешто већа од претходне, као што је и њена версификација нешто сигурнија. Нажалост, на овом пла-

---

[24] Josip Bersa, *Dubrovačke slike i prilike*, Matica hrvatska, Zagreb 1941, 236.
[25] Ivo Perić, *Politički lik Rafa Pucića*, Rad JAZU, књ. 375, 1978, 254.

кату нема ни податка о ауторству нити штампарских података. према неким графичким одликама могло би се са доста сигурности тврдити да је и овај плакат штампан код Д. Претнера. Што се тиче ауторства, нисмо могли да дођемо до неких поузданијих података, упркос томе што је претходни власник руком у дну плаката исписао псеудоним Штовательъ. Овај псеудоним не разрешава ни *Библиографија расправа, чланака и књижевних радова* (она нас упућује на *Црвену Хрватску*, бр. 8 за 1900. год. и бр. 48 за 1903. год., као и на *Народни лист* бр. 26 за 1896. год.), ни Марцел Видачић у свом драгоценом раду *Псеудоними, шифре и знакови писца из хрватске књижевности*.[26]

Ни следећи аутор није нам оставио своје име. Ради се о трећој песми пригодници, сонету посвећеном „Пресвијетлом и препоштованом господину Јозу Дру Марцелићу пригодом његовог засиједања на бискупску столицу дубровачку". Стих овог сонета је десетерац. Катрени су римовани *abab, abab*, а не у обгрљеном положају како је уобичајено. И терцети су интересантно римовани, у положају *cde, edc*.

Ова песма штампана је 24. јуна 1894. у Српкој дубровачкој штампарији А. Пасарића, ћирилицом, што сведочи, као и цео сонет, о племенитом напору да се негује верска и национална толеранција. Српска дубровачка штампарија је установљена 1892. године, уочи покретања *Дубровника*, листа дубровачких присталица Српскe странке. Већ у првој годинѝ излажења, у бр. 25, у одељку *Домаће вијести*, наилазимо на помен Јосипа Марцелића којег је у Дубровнику пратио леп глас: „Kotorski katolički biskup Dr. Tripo Radončić od dulje je vremena umobolan, te niti je mogao niti je prilike da će moći upravljati svojom biskupijom. Radi toga imenovan mu je pomoćnik i apostolski upravnik Dr. Josip Marcelić, koji je u isto doba imenovan biskupom. Novi je biskup rogjen 1847. bio je do sada profesor povijesti i crkvenog prava i upravitelj bogoslovnog sjemeništa u Zadru." Листајући даље овај лист, у броју 25 за 1894. год. читамо следеће: „Njeg. Presv. Gosp. Dr. Josip Marcelić novi dubrovački biskup stigao je iz Kotora sinoć u 6. sahata na večer. U Gružu su ga dočekali kanonici a na Pilama cjelo sveštenstvo. U Nedjelju koja prva dogje slijediti će njegova instalacija svečanijem načinom." У броју 26 од 24. јуна 1894. штампана је на првој страни велика добродошлица новом бискупу. У истом листу, две године касније (24. маја 1896), на првој страни налазимо информацију о томе да је бискупа Марцелића, када је био устоличен, посетила трочлана депуција дубровачких Срба католика са намером да га поздрави и да га упозна са оним што му као странцу можда није познато, а то је да они једнако љубе своју цркву и своју народност и да католичкој цркви не прети ништа од „српства уопће а од Срба католика напосе". У делегацији су били Влахо Матијевић, Франо Бибица и Перо Банац.

Да кажемо још и то да је у то доба дубровачка бискупија, која је захватала некадашњу дубровачку надбискупију и стонску и корчуланску бискупију, бројала пет деканата, наиме дубровачки, конавоски, стонски, пељешки и корчулански, да је имала 45 жупа, 15 експозитура, 9 капела-

---

[26] *Građa za povijest književnosti Hrvatske*, књ. 21, JAZU, Zagreb 1951.

нија, 1 семениште, 19 самостана и 1 думански завод. Сама Бискупска палача се налазила пред стоном црквом Св. Марије и није имала ничег особитог.[27]

Дубровачки епиграфи с краја XIX века на плакатима

Осећајући потребу да се оглашавају, посебно у тренуцима смрти значајних и блиских људи, Дубровчани су то чинили не само песмама пригодницама, као што смо већ видели, него су имали и традицију састављања епиграфа у прозном облику, или онога што бисмо данас назвали осмртницом. Тим свечаним написима којима су настојали да у што сажетијем облику окарактеришу покојника они су давали и свечано језичко рухо. Тако је нешто што је имало сврху практичног саопштења прешло у књижевни облик, који су сами Дубровчани називали епиграфом или посмртном објавом. У њима понајвише има конвенционалних речи којима се испуњава дуг према угледу покојника, али неретко се опште места и хладни и невешти изрази мешају са написима из којих проговара истинско осећање и вечита потреба да се још нешто каже о ономе кога заувек губимо.

Међу нашим материјалом налазе се три осмртнице. Најстарија је објављена 5. новембра 1890. године поводом смрти Рафа Пуцића, у штампарији Д. Претнера и није потписана. Остале две штампане су у Српској дубровачкој штампарији А. Пасарића, што је и логично, јер су писане поводом смрти двојице присташа далматинске Српске странке.

Друга посмртна објава штампана је поводом смрти Никше Градића, старог дубровачког госпара, уредника *Гласа дубровачког*, аутора две драме и неколико сатиричних и филозофских песама. Никша Градић је умро 29. августа „u jedanaesti sahat"[28] 1894. године. У истом броју поменутог листа прештампан је овај наш плакат у интегралном облику. Ту се каже да „ovaj epigraf bijaše proglašen za vreme sprovoda". У потпису на нашем плакату стоји Дубровачка народна штионица. Штионица је основана 1863. године и њен готово доживотни председник био је Нико Пуцић. Године 1885. дошло је до раскола у Народној штионици, па је убрзо основана и Хрватска читаоница. Чланови штионице у време штампања овог плаката били су Луjо Пл. Бицаро, кап. Иво Богојевић, др Луjо Војновић, Стијепо Кнежевић, Антун Фабрис и др. У овом епиграфу Никша Градић се проглашава „zadnjim vlastelinom pjesnikom". Да видимо шта о томе каже Јосип Берса: „Kad je umro Dum Ivan Stojanović, rekoše njegovi sugrađani: 'Umro je posljednji Dubrovčanin'. Uistinu, posljednjih Dubrovčana bilo je u zadnje vrijeme nekoliko;–dubrovačka javnost, pošto bi jednog pokojnika proglasila posljednjim, nije se nalazila u neprilici, kada bi sutradan ispustio dušu drugi, koji je u jednakoj mjeri zasluživao taj počasni vapaj. To im se dade, a oni neka se na drugom svijetu pravdaju, ko ima veće

---

[27] B. Petar Kuničić,–*нав. д.*, 1898, 207 и 227.

[28] *Dubrovnik*, бр. 36, 1894.

pravo na taj laskavi pridjevak. Ova prenagljena počast poslije smrti, star je dubrovački običaj. Već g. 1828. čuveni liječnik Luko Stulli bio je 'posljednji' u jednom sonetu Rafa Androvića; bio je 'poslednji' u jednom nadgrobnom slovu i Nikša Gradi, pisac Spravljenice Pero Budmani preseli se na bolji svijet kao 'posljednji Dubrovčanin', a kao 'posljednji Dubrovčanin' umre za njim i Luko Zore." И поред тога, нешто даље, и сам Јосип Берса каже да је „Nikšom Gradi nestao posljednji dubrovački vlastelin pjesnik".[29] Овакви написи више нам, заправо, говоре о живима него о мртвима, јер се иза честог понављања епитета *йоследњи* не крије ништа друго до страх од изумирања оног госпарског, достојанственог Дубровника какав је некада био.

Последња наша осмртница штампана је 2. априла 1895. године, поводом смрти дубровачког властелина Мата Наталија, а потписана је иницијалима Л. З. Ради се свакако о Луку Зоре, филологу и књижевнику, саборском заступнику и уреднику *Словинца*, који је до 1897. год. био професор у дубровачкој гимназији, а потом управитељ мушке препарандије у Арбанасима код Задра. Наш плакат сажима у неколико свечаних реченица богату биографију Мата Наталија, учесника у мађарској револуцији, арадског затвореника, члана општинског и трговачког већа и човека страсне ћуди и енергије. До 1881. године био је народњак, а потом је напустио Народну странку и приклонио се политици Српске странке. Декларисао се као Србин католик, као уосталом и Медо Пуцић, Перо Будмани, Луко Зоре и други.

Општински избори у Дубровнику 1894. године

На крају долазимо до плаката који, за разлику од претходних који су сведочили о културном животу Дубровника, представља важан документ за проучавање политичке историје овог града. Пред нама је предизборни плакат штампан за општинске изборе заказане за 27. мај 1894. године, када је поново (исто као и четири године пре тога) склопљен компромис између Српске и Аутономашке (талијанашке) странке. У дотадашњем „općinskom vijeću" (изабраном 1890) биле су само присталице српско-аутономашке коалиције. На овим општинским изборима водила се жестока борба између две кандидатске листе: српско-аутономашке са Франом Гондолом на челу (то је ова листа коју имамо на нашем плакату) и Народне хрватске странке са Влахом Дефијулијем на челу. Из нашег плаката види се да су већници бирани у три изборна разреда. „Do tih razreda dolazilo se ovako ukupan iznos općinskog poreza dijelio se na tri jednaka dijela. U I razredu imali su pravo birati biti birani oni koji su plaćali najviše iznose poreza, kao i oni koji su imali povlašteno, izuzetno izborno pravo (svećenici, činovnici, umirovljena vojna lica, osobe sa fakultetskom naobrazbom, učitelji, pomorski kapetani, brodski škrivani i upravitelji brodova velike obalne plovidbe). U II razredu imali su izborno pravo veći poreski obveznici u okviru poreskog iznosa predviđenog za taj razred. U III razredu imali su izborno pra-

---

29 Josip Bersa, *Dubrovačke slike i prilike*, Matica hrvatska, Zagreb 1941, 258.

vo manji poreski obveznici, također u okviru poreskog iznosa, predviđenog za ovaj razred. Kako se u sva tri izborna razreda birao jednak broj općinskog vijećnika, najbogatiji ljudi, birači I i II razreda, iako malobrojni, birali su dvije trećine općinskog vijeća, dok je višestruko brojnija većina birača iz III izbornog tijela birala tek jednu trećinu općinskog vijeća."[30] Интересантно је да се носилац листе Франо Гондола налази на овом плакату у трећем изборном разреду (видећемо касније да то неће остати тако до краја избора). Знатижељни проучавалац, какав је свакако био претходни власник овог плаката који га је проучавао са оловком у руци, пронаћи ће међу кандидатима поседника Мату Наталија (I разред), о коме је већ било речи, апотекара Мату Шарића (II разред), власника и издавача *Гласа Дубровачкоī*, чија је спичарија, по сведочењу Јосипа Берсе, много значила за друштвени живот Дубровника и друге.

У свом раду Коста Милутиновић[31] нас кратко обавештава да је после тих избора општина и даље остала у рукама српско-аутономашке коалиције која је за градског начелника поново изабрала Франа Гондолу. Али није све ишло тако глатко. Како сазнајемо од Ива Перића „za veme tih izbora općinska je uprava na čelu sa načelnikom Franom Gondolom, osporavajući pravo glasa nekim biračima i poništavajući potom neke glasove, učinila više neopravdanih, protuzakonskih poteza, što je izazvalo žalbu hrvatskog izbornog odbora. Namjesništvo je djelomično uvažilo tu žalbu i poništilo izbore u III izbornom tijelu, naredivši da se u tom tijelu ponove izbori. Između redovnih općinskih izbora i tih naknadnih izbora došlo je do nesloge između pristaša Srpske i Autonomaške stranke... Zbog toga su pristaše Srpske stranke odlučile da ne izađu na naknadne općinske izbore. Ti naknadni izbori održani su 1. listopada 1894. i svih 12 hrvatskih kandidata u III izbornom tijelu za općinsko vijeće bili su izabrani.

S obzirom na to da su pristaše Srpske i Autonomaške stranke imale pobjedu u I i II izbornom tijelu (sa ukupno 24 vijećnika) ta im je pobjeda bila dovoljna da i od tada zadrže općinsku upravu u svojim rukama. Na prvoj konstituirajućoj sjednici novog općinskog vijeća — u drugoj polovici listopada 1894 — svih 6 općinskih prisjednika izabrano je iz redova Srpske i autonomaške stranke. Za općinskog načelnika ponovo je izabran Frano Gondola."[32]

Упоређивањем новинских извештаја из тог времена[33] и нашег плаката установљено је да је дошло до знатних измена у изборним разредима. Носилац листе Франо Гондола који се на нашем плакату налазио у III изборном разреду изабран је за већника у II разреду, Божо Бањац који је био у I изборном разреду изабран је у II, Франо Бибица био је на листи у III разреду а изабран је у I, Нико Радулић изабран је у I разреду, а био је у III, Иво Богојевић и Иво Питаревић изабрани су у III изборном разреду, а били су на листи у I. Баро Бриоли којег уопште нема

---

[30] B. Ivo Perić, *Načelnici dubrovačke opštine od njena ponarođenja do početka Prvog svjetskog rata*, Dubrovački horizonti, бр. 30, 1990, 54—60.

[31] Коста Милутиновић, *нав. д.*, 86.

[32] Ivo Perić, *Dubrovačko razdoblje političkog djelovanja Frana Supila*, Anali Zavoda za povijesne znanosti JAZU u Dubrovniku, св. XVII, 1979, 578.

[33] *Dubrovnik*, бр. 22, 1984.

на нашем плакату заменио је Ива Јелића. Било би занимљиво знати зашто и како се то догодило.

Наш плакат штампан је код А. Пасарића на италијанском језику.

ЛИТЕРАТУРА

1. Marko Car, *Moje simpatije*, Međunarodna knjižarnica E. de Schönfeld, Zadar 1913.
2. С. В. Поповић, *Наша новија лирика*, Летопис Матице српске, књ. 129, 1882, 137—159, (прештампано и у *Словинцу*, бр. 19, 1882, 290—298).
3. Коста Милутиновић, *О покрету Срба католика у Далмацији, Дубровнику и Боки Которској 1848—1914*, Зборник о Србима у Хрватској, САНУ, Београд 1989, 33—90.
4. Dinko Foretić, *Kratak pregled historije radničkog pokreta u Dalmaciji 1871—1919*, Zadar 1959.
5. Franja Marković, *Knez Medo Pucić*, Rad JAZU, књ. 67, Zagreb 1883, 125—206.
6. Dinko Politeo, *Izabrani članci: predgovor*, Tisak i naklada N. Pissenbergera i J. Schnürmachera, Tuzla б. г.
7. Petar Kuničić, *Mjesec dana pješke: putopis od Korčule do Cetinja*, Brzotiskom Narodnoga lista, Zadar 1898.
8. Ivo Perić, *Načelnici dubrovačke općine od njena ponarođenja do početka Prvog svjetskog rata*, Dubrovački horizonti, бр. 30, 1990, 54—60.
9. Ivo Perić, *Dubrovačko razdoblje političkog djelovanja Frana Supila*, Anali Zavoda za povjesne znanosti JAZU u Dubrovniku, св. 17, 1979, 503—659.
10. Ivo Perić, *Stranačko-politički odnosi u Dubrovniku krajem XIX i početkom XX stoljeća*, Anali Zavoda za povijesne znanosti JAZU u Dubrovniku, св. 26, 1988, 175—222.
11. Ivo Perić, *Dubrovčanin Niko Nardelli kao austrijski namjesnik u Dalmaciji*, Anali Zavoda za povijesne znanosti JAZU u Dubrovniku, св. 24—25, 1987, 235—260.
12. Ivo Perić, *Dubrovačko školstvo od pada Republike do 1918*, Anali Zavoda za povijesne znanosti JAZU u Dubrovniku, св. 15—16, 1978, 357—391.
13. Josip Bersa, *Dubrovačke slike i prilike (1800—1880)*, Matica hrvatska, Zagreb 1941.
14. Никша Стипчевић, *Писма Меда Пуцића Каменку Јовановићу*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. 23, св. 1, 1975, 194—197.
15. Ivo Perić, *Politički lik Rafa Pucića*, Rad JAZU, књ. 375, 1978, 231—256.
16. *Hrvatska književnost u Evropskom kontekstu*, Liber, Zagreb 1978.
17. Mira Gavrin, *Pjesništvo ilirskog preporoda u odnosu na njemačko i austrijsko pjesništvo*, Hrvatska književnost prema evropskim književnostima od narodnog preporoda k našim danima, Liber, Zagreb 1970, 51—119.
18. *Znameniti i zaslužni Hrvati 925—1925*, Zagreb 1925.
19. *Znameniti Srbi XIX veka*, Naklada i štampa Srpske štamparije, Zagreb 1903.
20. *Album zaslužnih Hrvata*, bez. št. pod.
21. H. Pettan, *Popis skladbi Ivana Zajca*, JAZU, Zagreb 1956.
22. Anonim, *Medo Knez Pucić*, Slovinac, br. 23, 1882, 137—159.
23. Marcel Vidačić, *Pseudonimi, šifre i znakovi pisaca iz Hrvatske književnosti*, Građa za povijest književnosti Hrvatske, књ. 21, JAZU, Zagreb 1951, 7—141.
24. *Bibliografija rasprava, članaka i književnih radova*, Leksikografski zavod FNRJ, Zagreb 1956—1986.
25. Vjekoslav Maštrović, *Jadertina croatica II*, JAZU, Zagreb 1954.
26. Ivo Perić, *Dubrovačka periodika 1848—1918*, JAZU, Dubrovnik 1980.

27. Anonim, *Život i rad Ćiva Frana Gundulića i kratak opis poglavitijeh zgrada Dubrovnika*, D. Pretner, Dubrovnik 1893.

ЧАСОПИСИ

1. *Словинац*
2. *Народни лист*
3. *Дубровник*
4. *Црвена Хрватска*
5. *Српски глас*
6. *Дубровачки хоризонти*

БИБЛИОГРАФСКИ ОПИС ПЛАКАТА

PUCIĆ, Medo
POPIJEVKA DUBROVAČKOG RADNIČKOG DRUŠTVA : [plakat] / spjevao Medo Pucić . — Dubrovnik : Tiskara D. Pretnera, [1877] . — 1 list ; 21x30 cm
6276/4°

DEGIULLI, Vlaho
GRAGJANI! : dne 13 Februara o. g. vrši se sto godina od kada je umro glasoviti sin našega Dubrovnika Rugje Bošković : [plakat] / DeGiulli . — Dubrovnik : Tiskarnica D. Pretnera, 1887. — list ; 42x57 cm presavijeno na 21x29 cm
6265/4°

PROGRAM SVEČANE AKADEMIJE...
PROGRAM SVEČANE AKADEMIJE ZA PROSLAVU STOGODIŠNJICE RUGJE BOŠKOVIĆA: koja će b dne 14 Februara 1887 na 6 ura u večer u crkvi Sv. Injacija: [plakat] . — [Dubrovnik] : Tiskarnica D. Pretnera, [1887] . — 1 list ; 21x30 cm
6277/4°

NEL FAUSTO CENTENARIO DEL PADRE...
NEL FAUSTO CENTENARIO DEL PADRE RUGGERO BOSCOVICH : ode . — Ragusa : Tipografia di C Pretner, 1887 . — [4] p. ; 30 cm
6272/4°

DEGIULLI, Vlaho
GRAGJANI! : prigodom Boškovićeve stogodišnjice Odbor za proslavu i Općina primiše raznih brzojavnih čestitaka, od kojih neke zaslužuju osobitu pažnju, jer, na čast i diku našeg rodnog grada, svjedoče veliku cijenu što je uživa Dubrovnik u zemljama nama srodnijem radi umnog rada i znanstvenih vrlina starijeh mu sinova, koji su mu ime proslavili : [plakat] / DeGiulli . — Dubrovnik : Tiskarnica D. Pretnera, 1887 . — 1 list ; 42x57 presavijeno na 21x29 cm
6266/4°

IL DALMATA
IL DALMATA . — [Zara] : Tip. Ed. di S. Artale, —1887— ; 34x50 cm presavijeno na 17x25 cm
Opis je rađen prema n. 13, suppl. (1887)

N. 13, suppl. — 1887
6264/4°

DEGIULLI, Vlaho
SUGRAGJANI! : dne 8 januara tek. mjeseca vrši se tristogodišnji rođeni dan neumrloga sina ovoga grada i najvećega pjesnika cijeloga našega naroda Ivana Frana Gundulića : [plakat] / DeGiulli . — Dubrovnik : Tiskarnica D. Pretnera, 1888 . — 1 list ; 32x43 cm presavijeno na 16x22 cm
6275/4°

MIHALJEVIĆ, Vicko
U SMRT RAFA KNEZA PUCIĆA : [plakat] / V. M. . — [Dubrovnik] : Tipografija D. Pretnera, [1890] — 1 list ; 34x50 cm presavijeno na 17x725 cm 6273/4°

NAD GROBOM RAFA KNEZA PUCIĆA
NAD GROBOM RAFA KNEZA PUCIĆA : [plakat] / [Štovatelj?] . — [B. m.] : [b. i.], [1890?] . — 1 list ; 21x30 cm
6269/4°

PRESVIJETLOM I PREPOŠTOVANOM GOSPODINU...
PRESVIJETLOM I PREPOŠTOVANOM GOSPODINU JOZU D.ru MARCELIĆU PRIGODOM NJEGOVOG ZASIJEDANJA NA BISKUPSKU STOLICU DUBROVAČKU : sonet : [plakat] . — Dubrovnik : Srp. Du Štamp. A. Pasarića , 1894 . — 1 list ; 34x50 cm presavijeno na 17x25 cm
6270/4°

POŠLJEDNJI ZVUK GLASOVA DIVNIJEH...
POŠLJEDNJI ZVUK GLASOVA DIVNIJEH PALMOTIĆA, GUNDULIĆA, GJORGJIĆA I MEDA NESTADE NA ZAMRLIJEM USNAMA VLASTELINA NIKŠE GRADIĆA... : [plakat] . — Dubrovnik : Srpska Dubrovačka Štamparija A. Pasarića , [1894] . — 1 list ; 34x50 cm presavijeno 17x25 cm
6271/4°

ZORE, Luko
MATO NATALI VLASTELIN DUBROVAČKI DUHOM I TIJELOM JAK, KRŠAN, HRABAR POČINE U GOSPODU... : [plakat] / L. Z. . — [Dubrovnik]: Srpska Dubrovačka štamparija A. Pasarića, [1895] . — 1 list ; 30x36 cm presavijeno na 23x30 cm
6268/4°

ELETTORI!
ELETTORI! : [plakat] . — Ragusa : Tipografia A. Pasarić, 1894 . — 1 list ; 63x93 cm presavijeno na 25x32 cm
6274/4°

UDK 886.1.09„19"
886.1-4

ПОЕТИКА СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

Новица Петковић

На пројекту *Поетика српске књижевности* проучаван је од 1996. до 2000. године онај историјски сегмент српске књижевности који почиње одмах после Првог светског рата, траје током 20-их и завршава се 30-их година, а назива се авангардом. То је време најдубљих промена у српској књижевности, нарочито у поетици. Истраживања су обухватала и ширу област, коју чине проблеми модерне поетике код српских писаца 20. века, али су поглавито била усмерена на поетику авангардне књижевности: а) онако како је та поетика прокламована у манифестима и програмима; б) промене које је изазвала у језику, нарочито у синтакси, у стиху и у наративним поступцима; в) нови однос према фолклорном наслеђу, све до активирања митских слојева у колективном (културном) памћењу; г) промене у драмској књижевности. У четири зборника радова који су припремљени на пројекту и штампани у библиотеци „Поетичка истраживања", у пет књига и већем броју студија и чланака које су објавили три сарадника и руководилац пројекта изнети су резултати истраживања који дају општу слику о специфичној поетици српске авангардне књижевности. На пројекту је исто тако истражена и публикована обимна књижевна грађа из истога периода. Истраживање грађе налази се у комплементарном односу са откривањем нових начела књижевног обликовања, тј. начела авангардне поетике.

Потпројекат Поетика приповедања у српској књижевности

Истраживања су обухватила главне области српске писане и усмене уметности речи (нова српска књижевност од 18. века до нашега времена, народна/усмена књижевност, свакодневна комуникација и лингвистика текста); заснована су на модерним методолошким основама (наратологија) и изведена у низу посебннх тема: песник у прози (теоријска основа лирског у изградњи наративних жанрова) — функција и природа ауторског коментара: приповедне перспективе и жанровски односи у усменој традицији приповедања; композиција савремене српске приповетке; облици приповедања у српском реализму; семантика и лингви-

стика текста; морфолошки аспекти аутобиографског приповедања. Сарадници на пројекту објавили су велики број радова у научној периодици или у другим облицима.

Увод

Циљ истраживања је опис експлицитне и откривање имплицитне поетике српске књижевности у 20-им и 30-им годинама 20. века. Током 20-их година настале су врло дубоке промене, које се у књижевноме развоју осећају све до краја века. Истраживање поетике омогућује писање историје књижевности као историјскога развоја једне уметничке гране.

Планирају се следећи резултати: општи опис поетике авагардне књижевности, опис језичких промена у стиху и прози, опис тзв. друге фолклоризације у српској књижевности и опис промена у драмским жанровима.

Потпројекат *Поетика приповедања у српској књижевности* има за циљ опис дескриптивне и историјске поетике приповедања у српској књижевности писане и усмене традиције. Као резултат истраживања очекују се обраде у монографијама или студијама више облика приповедања: у традиционалној фолклорној и новијој уметничкој нарацији.

Резултати

Проучавања поетике замишљена су као дугорочна истраживања. Њихов предмет чине уметничка начела по којима се обликују књижевни текстови. Та се начела мање или више разликују од једног до другог периода, од једног до другог књижевног правца или покрета, од једног до другог писца и од једне до друге књижевне врсте или жанра. Модерна проучавања књижевности, у свету и код нас, у први план су довела управо оваква истраживања. Српска књижевност је, међутим, досад са те стране мало изучена. Мало је изучена и српска књижевност 20. века, у којој су нарочито дошли до изражаја проблеми поетике у два њена основна вида: као експлицитно изложена и као имплицитно садржана у самим књижевним делима, у њиховоме уметничком склопу.

Планом научних истраживања на пројекту од 1996. до 2000. године предвиђено је да се обухвати историјски сегмент у развоју српске књижевности који почиње одмах после Првог светског рата, траје током двадесетих и завршава се тридесетих година. То је време најдубљих промена у српској књижевности, нарочито у поетици. Научна истраживања на пројекту обављана су у пет оделитих домена: први је општи, јер обухвата проблеме модерне поетике код српских писаца 20. века (у развојном низу: модерна на почетку века — авангарда између два рата — модернизам педесетих година); други обухвата саму авангардну поетику прокламовану у манифестима и програмима; трећи обухвата промене у

књижевном медијуму, језику, посебно у новоме стиху и уопште у поезији; у четврти улази нови однос према фолклорноме наслеђу, које је у време авангарде видљиво реактивирано, све до покретања митских слојева у колективном (културном) памћењу; пети обухвата драмску књижевност двадесетих и тридесетих година, која се први пут почиње систематски да проучава.

Први резултати истраживања изношени су и проверавани на научним скуповима. На самом пројекту припремљена су четири научна скупа. Три су већ одржана, а четврти се одржава 10. марта ове године: у јуну 1997. о поетици у свету најпознатијег модерног српског песника Васка Попе, у марту 1998, о авангардној поетици Рада Драинца, а у марту 2000. одржава се скуп о песнику В. Петковићу Дису, претечи нове поезије двадесетих година.

На пројекту постоје две серије (библиотеке) научних радова из поетике, велика и мала. У прошле четири године штампана су три зборника: *Песник Растко Петровић*, *Поезија Васка Попе* и *Поезија и поетика Бранка Миљковића*. Четврти зборник, *Поетика Рада Драинца*, из штампе ће изаћи до половине 2000. године. Треба напоменути да је у зборницима поетика сваког песника први пут у исти мах осветљена из различитих углова. Различити приступи истом предмету, поетици, код истог песника међусобно су комплементарни. Пројекат окупља нешто већи број млађих проучавалаца српске модерне књижевности, који прихватају сарадњу усмерену ка тимском раду, из зборника у зборник, којима претходе саветовања и научни скупови.

Поред руководиоца, на пројекту су истраживања обављала два научна саветника и један истраживач сарадник, стално запослени у Институту за књижевност и уметност у Београду. Свако од њих је у протеклим годинама основна проучавања обављао у једном од раније поменутих ужих подручја. Зато резултате рада дајемо по подручјима истраживања и у исти мах по истраживачима.

Руководилац пројекта др Новица Петковић непосредно је, по природи свог задужења, организовао четири научна скупа и уредио четири зборника (о Р. Петровићу, Р. Драинцу, В. Попи и Б. Миљковићу), за које је написао уводне напомене и уводне студије. Проучавао је промене у језику (нарочито померања у синтакси), које су биле изразите код писаца двадесетих година. Велике промене настале су и у стиху, када је разграђиван везани и увођен слободни стих. Пошто је поетика тада била окренута ка оспоравању традиционалних песничких структура, промене се осећају на свим равнима. Резултати ових истраживања најобимније су изложени у двема књигама: *Лирске епифаније Милоша Црњанског* (Београд 1996) и *Огледи о српским песницима* (Београд 1999). Напоредо са радом на књизи о Црњанском, током 1996. припремио је критичко издање његових приповедака и *Дневника о Чарнојевићу*, где су издвојена и коментарисана језичка колебања која су на крају довела до врло специфичне синтаксе. Поглед на развој модерног српског књижевног језика дат је у раду *Језик, књижевност и култура* (1999), а о вези модерних лингви-

стичких и књижевних теорија с авангардном књижевношћу расправља се у опширном поговору српском издању Јакобсонових *Разговора* (1998).

Мр Гојко Тешић, истраживач сарадник, од 1996. до 2000. године дао је веома опсежан прилог свестраном проучавању српске књижевне авангарде. На прво место ваља ставити научно припремљено издање *Дела* међуратног песника Рада Драинца, у десет томова (1998—1999). То се не може назвати другачије него приређивачевим подвигом, који је омогућио да се на пројекту организује научни скуп о Драинчевој поетици и припреми зборник радова. Он је објавио хрестоматију авангардне поезије и манифеста *Васионски самовар* (1998—1999), а приредио је и за проучавање српског песништва важну књигу Тодора Манојловића *Основе и развој модерне поезије* (1998). За поетичка проучавања која се обављају на пројекту особити значај имају и два теоријска зборника која је мр Г. Тешић приредио: *Авангарда* (1997) и *Поетика* (2000). Осим више прилога објављених у часописима, ваља посебно истаћи Тешићеву књигу *Пркоси и заноси Станислава Винавера* (1998): у књизи је Станислав Винавер са различитих страна осветљен као први и кључни теоретичар српске авангардне књижевности. Зато је књига већ постала незаобилазна у проучавању српске међуратне књижевности, а не само С. Винавера. У целини узевши, мр Г. Тешић обавио је истраживања која увелико проширују и употпуњују нашу слику о српској авангардној књижевности.

Др Хатица Диздаревић-Крњевић, научни саветник, проучавала је узајамни однос и прожимања између усмене (народне) и писмене (уметничке) књижевности. Најзначајније резултате изнела је у књизи *Утва златокрила* (1997), То је зборник студија које чине два тематска блока. У првом се проучава сама усмена књижевност, која у себи садржи више слојева који су се у дугој традицији међусобно прекривали и прожимали. Анализа сеже све до митских представа и обредних радњи. У другом блоку налазе се студије у којима се разматра однос између два тока у српској књижевној традицији: усменог и писменог, односно фолклорног и уметничког. После Вукове реформе народна књижевност је код Срба имала значајан уплив на уметничку. Могло би се рећи да се тај уплив у таласима појављивао, а у студијама он се испитује код С. Милутиновића, Л. Костића, Р. Петровића, М. Настасијевића и Б. Миљковића. Томе треба додати и засебан рад *Преиначење фолклорних образаца у модеран песнички израз*, где се анализира поезија Васка Попе (1999). Др Диздаревић-Крњевић штампала је и један рад о *Ерлангенском рукопису* (1998), као и о Андрићевој приповеци *Проба* (1997).

Др Марта Фрајнд, научни саветник, у периоду од 1996. до 2000. године проучавала је поетику српске драме. Један део систематски изложених резултата проучавања налази се у књизи *Историја у драми — драма у историји* (1996). У овој опсежној студији прво се дефинишу теоријски и историјски оквири самог жанра, а онда се судбина жанра прати у историји књижевности све до најновијих времена. Историјска драма има значајно место у српској књижевности, али она све до књиге др М. Фрајнд није била ваљано проучена. Други део резултата проучавања поетике драмске књижевности налази се у засебно штампаним радовима.

Проучавана је српска драма у првим деценијама 20. века, а поглавито у периоду између два светска рата. Два рада су посвећена слабо проученом драмском делу Тодора Манојловића. Први је *Драмски текстови Тодора Манојловића* (1997), други *Дијалози или уметност разговора Тодора Манојловића* (1999). У исти мах др М. Фрајнд приредила је за штампу и прво издање Манојловићевих сабраних драмских дела. Када додамо радове о драми, њеној теорији и поетици код Александра Илића, Милоша Црњанског, Владимира Велмар Јанковића, као и знатно старијег Драгутина Илића, добија се целовита слика о широком а систематском проучавању српске модерне драме. Значај овог проучавања утолико је већи што је по много чему пионирско у српској науци о књижевности, јер је драма из првих деценија 20. века дуго била запостављана у корист лирике, романа и приповетке.

Потпројекат Поетика приповедања у српској књижевности

Сарадници су објавили током петогодишњег периода пет књига које се готово у целини тичу водеће теме пројекта (прича/приповедање, епоха, лингвостилистичка истраживања, морфологија усмене прозе). Посебан зборник, сачињен из студија које се баве статусом коментара у приповедачким текстовима, налази се пред изласком из штампе (посвећен питањима коментара у српском роману, односно српској прози 19. и 20. века и у народним епским песмама).

Поетика приповедања у српској књижевности осветљена је с гледишта теоријских (методолошких) категорија које раније нису биле предмет систематичнијих изучавања: говорни жанрови, хронотоп пута и хронотоп причања у концепцији реалистичке прозе, модел фолклорног приповедања у различитим жанровима и периодима српске књижевности 19. века; коментар као једна од заједничких истраживачких истражива је на опусима српских писаца у широком распону од епохе просветитељства (Атанасије Стојковић, Милован Видаковић) и реализма (Јаков Игњатовић) до наших дана (Милош Црњански, Борислав Пекић, Данило Киш), те на епској поезији усменог порекла и постања — прилози су потврдили да је овај облик у оквирима приповедачких структура једно од најважнијих средстава регулисања читалачке пажње/рецепције, смисла уметничке творевине (модела фиктивног света) и њеног односа према стварном свету; знатна пажња је посвећена аутобиографском и мемоарском приповедању у писаној и усменој књижевности (Јован Рајић, Јован Суботић, народна проза, српски писци из Крајине) — такође области која је остала изван живље пажње српске књижевне историографије. Радови најмлађих сарадника заснивају се на најсавременијим тумачењима књижевне фикције (онтолошке перспективе бајковитог света Илије Вукићевића, на подлози теорије могућих светова Л. Долежела).

За потпројекат су непосредно или посредно везане монографије или збирке студија које имају глобалније предмете истраживања: описи епоха (реализам), регионалних аспеката српске књижевности (књижев-

ност крајишких Срба), морфологије приповедних жанрова усмене предаје или анализе низа опуса (и појединачних дела) савремених српских писаца. У овим радовима испољила су се интересовања за еволутивне, типолошке и морфолошке аспекте приповедања, за водеће жанрове као што су приповетка и роман, стилско-тематска тежишта и поступке (технике) приповедања (оквири приче, приповедање у првом и трећем лицу, формулативност, хронотоничност, реалистичност, фантастика, хумор, природа усмених жанрова, међужанровска преплитања). Може се слободно рећи да је у оквирима пројекта постављен један од најбољих описа поетике усмене прозе (односно усменог приповедања) у српској науци о књижевности уопште.

Други важан сегмент рада на пројекту односи се на савремене српске писце, на уметност причања приче, опис те уметности, односно граматике прозног говора. Од класичних српских прозаика 20. века, какви су Милош Црњански, Момчило Настасијевић, Владан Десница, Бранко Ћопић и Михаило Лалић, до млађих, наших савременика (Данило Николић, Радован Бели Марковић и Јован Радуловић), расправљају се питања „повлашћеног простора", композиције, ја-улоге у романескном приповедању, асимиловања усмене у писану традицију или транспоновање старих у нове обрасце приповедања. Посебно бисмо овоме додали да су сарадници пројекта врло много допринели новом вредновању приповедачког дела Миодрага Булатовића и Мирослава Поповића, писаца који се претходне деценије некако пали у сенку; такође и познавању регионалних традиција српске прозне речи (писци Косова, Старе Србије, Српске Крајине).

Поетика приповедања у потпројекту истражује се такође интердисциплинарним поступцима на грађи књижевних дела и свакодневне комуникације (кохезија, кохеренција, семантички и прагматички аспекти исказа, понављања, реформулације и сл.), укључујући лингвистичке феномене у структурирању (глаголски вид/време, вербално/невербално у комуникацији), те метајезичке и књижевне функције исказа. Оваква (лингвостилистичка и лингвопоетичка) истраживања указују на приповедање као предмет различитих наука и научних дисциплина и супстрат разноликих сфера људског искуства.

Сматрамо да је у оквирима пројекта дат несумњив прилог другачијој, научно профилисаној слици конкретног приповедања (у оквирима једног текста) и приповедања у ширим корпусима, односно поетици овог рода српској књижевности. Осветљено је с тог гледишта више аутора и њихових дела (Јован Суботић, Стефан М. Љубиша, Лаза Лазаревић, Симо Матавуљ, Владан Десница, Григорије Божовић, Миодраг Булатовић, Мирослав Поповић, Мирослав Јосић Вишњић, нпр.), књижевних епоха (сентиментализам, реализам, савремена књижевност), жанрова (аутобиографија, приповетка, роман, епска народна песма, народна приповетка), лингвостилистичких аспеката речи у комуникативној и књижевној употреби, одређених наратолошких и књижевноисторијских категорија (ретроспекција, лик/приповедач, коментар, облици, модели, еволуција, тачка гледишта, дескрипција, мотиви/теме итд.). Из таквих увида

успоставља се нов статус комплекса поступака и тематско-мотивских регистара у градњи приповедачких текстова српске традиције: састав и распоред делова у целини, приповедна семантика у односу на приповедну синтаксу, аспекти повезаности фикционалних и нефикционалних структура приповедања. Коначно, радови сарадника крећу се у распону од интерпретације појединачних дела или лингвостилистичких чинилаца приповедања до глобалних описа поетике опуса, жанра или епохе.

Закључак

На основу описа основних резултата рада на пројекту *Поетика српске књижевности* може се извести следећи закључак. Радикалне промене у поетици које је изазвао врло јак авангардни покрет двадесетих и делом тридесетих година нису проучаване изоловано него у склопу општег развоја модерне српске књижевности 20. века. Проучавања су обухватила и експлицитну (у манифестима и програмима прокламовану) и имплицитну (у самим књижевним делима садржану) поетику. У четири заједничка зборника радова, у пет ауторских књига и у већем броју засебно штампаних студија и чланака изнети су резултати истраживања који дају општу слику о променама у поетици на неколико основних равни, све до језика, композиције и жанра, па до опште, програмске оријентације у књижевној уметности. Сарадници на пројекту истражили су и по научним начелима приредили и штампали изузетно велику књижевну грађу, која знатно употпуњује и мења досадашњу слику о српској авангардној књижевности. Истраживање грађе налази се у комплементарном односу са откривањем нових начела књижевног обликовања, тј. начела нове, специфично авангардне поетике.

РЕФЕРЕНЦЕ

Новица Петковић, *Лирске епифаније Милоша Црњанског*, СКЗ, коло 89, Београд 1996, 289 стр.

Огледи о српским песницима, библиотека „Књижевност и језик", књ. 6, Друштво за српски језик и књижевност, Београд 1999, 226 стр.

Критичко издање: Дела Милоша Црњанског. Том други: *Приповедна проза*, БИГЗ, СКЗ, L Ade d Homme, Београд — Лозана, 511 стр.

Инверзија поезије и поетике, зборник радова Поезија и поетика Бранка Миљковића, библиотека „Поетичка истраживања", књ. 2, Институт за књижевност и уметност у Београду, 1996, 11—31.

Увод у проучавање Попине поетике, зборник радова Поезија Васка Попе, библиотека „Поетичка изучавања", књ. 3, Институт за књижевност и уметност у Београду, 1997, 11—52.

Обнова канона, поговор у Иван В. Лалић, *Четири канона*, СКЗ, 1997, 87—91.

Уз српски превод Разговора Р. Јакобсона и К. Поморске, поговор у Роман Јакобсон—Кристина Поморска, *Разговори*, Народна књига, Београд 1998, 187—222.

Пукотина у језику, зборник радова Песник Растко Петровић, библиотека „Поетичка истраживања", књ. 4, Институт за књижевност и уметност у Београду, 1999, стр. 13—53.

Језик, књижевност и култура, зборник радова Српски духовни простор, АНУРС, научни скупови, књ. 1, Бања Лука — Српско Сарајево 1999, 121—140.

Хатица Крњевић, *Утва златокрила*, Дело/творност традиције, „Филип Вишњић", Београд 1997, 340 стр.

Птице уз приповетку Проба Иве Андрића: фра Серафин Беґић казивач, ґлумац, ґевач, зборник радова Из књижевности, посебна издања, књ. 20, Институт за књижевност и уметност у Београду, 1997, 256—275.

Фрагменти о Ерланґенском рукопису, Књижевна историја, год. 30. бр. 105, 1998, 119—146.

Андрићева прича о људској заблуди — Писмо из 1920. године, Нови Израз (јесен), Сарајево 1998, 124—135.

Преиначење фолклорних образаца у модеран песнички израз (примери из поезије Васка Попе), зборник радова Фолклорните импулси во македонската литература и уметност во 20. век, МАНУ, 1999.

Марта Фрајнд, *Историја у драми — драма у историји*, Прометеј — Стеријино позорје — Институт за књижевност и уметност, Нови Сад — Београд 1996, 235 стр.

Драмски текстови Тодора Манојловића, поговор у Тодор Манојловић, *Драме*, издање приредила М. Фрајнд, Градска народна библиотека, Зрењанин 1997, 471—490.

Дијалози или уметност разґовора Тодора Манојловића, поговор у Тодор Манојловић, *Дијалози или уметност разґовора*, издање приредила М. Фрајнд, Градска народна библиотека, Зрењанин 1999, 93—103.

Драмска теорија и драмска пракса Александра Илића, зборник радова Научни састанак слависта у Вукове дане, 25/1, МСЦ, Београд 1996, 237—247.

Конак Милоша Црњанскоґ између ґовора историје и ґовора моције, зборник радова Милош Црњански — теоријско-естетички приступ књижевном делу, издање Института за књижевност и уметност у Београду, 1996, 283—296.

Комади Владимира Велмар Јанковића или драма као документ о проблемима и дилемама једноґ времена, зборник радова Књижевно наслеђе Српске Крајине, Матица српска, Нови Сад 1997, 249—256.

Библијске теме у стваралаштву Драґутина Илића, зборник Научни састанак слависта у Вукове дане, 26/1, МСЦ, Београд 1997, 415—422.

Драмски текстови у Књижевном северу, зборник радова Књижевни север, Матица српска — Институт за књижевност и уметност, Нови Сад — Београд 1999, 73—78.

Гојко Тешић, *Пркоси и заноси Станислава Винавера*, Просвета, Београд 1998, 360 стр.

Научно припремљено издање: Раде Драинац, *Дела*, десет томова, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1998—1999.

Научно припремљено издање: Тодор Манојловић, *Основе и развој модерне поезије*, Градска народна билиотека, Зрењанин 1998.

Трајко Ґирић, родоначелник српске авангарде, зборник радова Из књижевности, посебна издања, књ 20, Институт за књижевност и уметност у Београду, 1997, 451—461.

Приређивање, библиографија, белешке, коментари и поговор у *Кора Васка Попе. Критике и полемике 1951—1955*, КОВ, Вршац 1997, 393 стр.

Теоријски зборник с поговором и библиографијом: *Авангарда*, Народна

књига, Београд 1997, 212. стр.
Васионски самовар. Хрестоматија: поезија и манифести југословенске авангарде. *Авангарда*, бр. 2—3, 1998—1999.
Теоријски зборник *Поетика*, са поговором и библиографијом, Народна књига, Београд 2000, 212 стр.
Адријан Марино на српском језику, поговор у Адријан Марино, *Поетика авангарда*, Народна књига, Београд 1998, 237—244.
Случај Споменика путевима Растка Петровића, Поезија, бр. 11, 1998, 80—82.
Потпројекат *Поетика приповедања у српској књижевности*.
Душан Иванић, *Српски реализам*, Матица српска, Нови Сад 1996, 117 стр. — Свезнање Матице српске, књ. 5.
Књижевност Српске Крајине, БИГЗ — Чигоја штампа, Београд 1998, 387 стр.
Ка моделу фолклорног приповиједања у српској умјетничкој прози, Књижевност и језик, 1—2, 1996, 43—54.
Хронотоп пута у српској реалистичкој прози, Књижевна историја, 28, 100, 1996, 463—481.
Аутобиографска проза Јована Рајића, Јован Рајић — живот и дело (уредник Марта Фрајнд), Београд, 171—176.
Мајстор приповиједања, Бакоња фра Брне; приповетке, Симо Матавуљ, Издавачка кућа Драганић, Београд 1998, 223—238.
Незамјењиво дјело, приповетке, Лаза К. Лазаревић, Издавачка кућа Драганић, Београд 1998, 227—244.
Примнива Јована Грчића Миленка (Ка перспективама приповиједања), Књижевно дело Јована Грчића Миленка, зборник радова (уредник Р. Ивановић), Беочин — Н. Сад 1998, 70—76.
Граница као изазов аутобиографско-мемоарске прозе крајишких Срба, Научни састанак слависта у Вукове дане: Српска аутобиографска књижевност, 27/1, Београд 1998, 213—222.
Коментар и приповиједање у прози Стефана Митрова Љубише, Hommage: Данилу Кишу, зборник радова, 5, Средња школа „Данило Киш", Будва, 1999, 140—152.
Поетика фељтона (Пера Тодоровић у Самоуправи), Пера Тодоровић, зборник радова (уредила Весна Матовић), Институт за књижевност и уметност, Београд 1999, 305—315.
Ка облицима и перспективама приповиједања у српском реализму, зборник радова у част академика Славка Леовца (уредник Радован Вучковић), АНУ Републике Српске, Српско Сарајево — Бања Лука 1999, 209—217.
Љубиша Јеремић, *Лирско становиште и ауторски коментар у Дневнику о Чарнојевићу Милоша Црњанског*, Српска књижевност и Свето писмо и Међуодност граматике и речника у српском језику, 26. међународни састанак слависта у Вукове дане, Београд — Манасија 1996, 57—58.
Миодраг Булатовић, у српској књижевности, Књижевна историја, 28, 100, 1996, 609—626.
Мирослав Поповић — трагични класик српске књижевности, Судбине, Мирослав Поповић, СКЗ, коло 91/605, Београд 1998, 7—30.
Весна Половина, *Прилози за когнитивну лингвистику*, Београд 1996, 227 стр.
Семантика и текстлингвистика, Београд 1999, 245 стр.
Неки аспекти хумора (на примеру српске комедије и разговорног језика), Комедија у српској књижевности, зборник радова са 3. међународне конференције Филолошког факултета у Приштини, Приштина 1997, 257—266.

Наративна функција лингвистичких митова, Мит, зборник радова, Н. Сад 1996, 405—412.
Лингвистика текста у анализи Зоне Замфирове Стевана Сремца, Књижевно дело Стевана Сремца — ново читање, Ниш 1997, 29—34.
Релевантност дискурса за испитивање когнитивних језичких категорија, ЗбМСФЛ, 40, 1997 (1998), 139—151.
Снежана Самарџија, *Поетика усмених прозних облика*, Народна књига, Београд 1997, 249 стр.
Краљевић Марко Б. Михајловића — Михиза и усмена традиција, зборник реферата и саопштења са МНСС у Вукове дане, 25/1, Београд 1996, 331—339.
Елементи аутобиографског казивања у усменим облицима, зборник МНСС-СуВД, 27/1, Београд 1998, 71—79.
Лик Марка Краљевића у народним приповеткама, Марко Краљевић — историја, мит, легенда, Расковник, 87—90 (1997), 145—162.
Улога ретроспективе у српској усменој епици, Књижевна историја, 28, 100, 1996, 413—428.
Функција Јеванђеља у формулама усмене књижевности, Научни састанак слависта у Вукове дане; Српска књижевност и Свето писмо, 26/1, Београд 1997, 145—154.
Доситејеве варијанте у Ижици и Баснама према народним приповеткама и пословицама, Ковчежић, 32—34, 1995/1997 (година издања: 1999), 77—79.
Радивоје Микић, *Опис приче: огледи о уметности приповедања*, Просвета, Ниш 1998, 263 стр.
Полемичка интонација у Ратној срећи Михаила Лалића, Историјски роман, зборник, Београд 1996, 381—391.
Приповедачки поступак Зарије Р. Поповића, Анђелка Крстића и Григорија Божовића — сличности и разлике, Књижевност Старе и Јужне Србије до Другог светског рата, 2, Београд 1998, 19—40.
Мрачна тема и весела прича (о роману Фајронт у Грчетегу Данила Николића), ЛМС, 175: 463/6, 1999, 979—991.
Рат као карневал (Херој на магарцу М. Булатовића), Српски роман и рат, Деспотовац 1999, 157—172.
Песничка прича о гвозденим колесима (Лајковачка пруга Р. Белог Марковића), ЛМС, 175: 464/3, 1999, 297—316.
Пут до апсурда и гротеске — поглед на прозу Миодрага Булатовића; Шта су ђаволи донели или еволуција приче, Ђаволи долазе, Завод за уџбенике и наставна средства, Миодраг Булатовић, Београд, 7—18; 239— 258.
Зорица Несторовић, *Аутопоетички делови Автобиографије Јована Суботића*, Књижевност и језик, 45, 1997, 117—124.
Морфолошки аспекти Автобиографије Јована Суботића, НССуВД, 27/1, 1998, 149—157.
Путеви еманципације раног српског романа, Књижевна критика, 27, пролеће — лето, 1998, 46—52.

UDC 886.1.09„18/19"

ПОЕТИКА ПРИПОВЕДАЊА У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

Душан Иванић

Пројекат *Поетика приповедања у српској књижевности (Поетика српске књижевности)* ради се на Филолошком факултету, а везан је за Институт за књижевност и уметност у Београду.

Сарадници на пројекту су: Душан Иванић, ред. проф. (руководилац), Љубиша Јеремић, ред. проф., Весна Половина, ванр. проф., Снежана Самарџија, ванр. проф., Радивоје Микић, ванр. проф., Зорица Несторовић, асист. и Драган Бошковић, постдипломац, стипендист републичког Министарства за науку, технологије и развој.

Истраживања су обухватила главне области српске писане и усмене умјетности ријечи (нова српска књижевност од 18. вијека до нашега времена, народна/усмена књижевност, свакодневна комуникација и лингвистика текста); заснована су на модерним методолошким основама (наратологија) и изведена у низу посебних тема: пјесник у прози (теоријска основа лирског у изградњи наративних жанрова); функција и природа ауторског коментара; приповједне перспективе и жанровски односи у усменој традицији приповиједања; композиција савремене српске приповијетке; облици приповиједања у српском реализму; семантика и лингвистика текста; морфолошки аспекти аутобиографског приповиједања.

Истраживања на пројекту *Поетика приповедања у српској књижевности* имала су за циљ да дају прилоге историјској и дескриптивној поетици српске писане и усмене умјетности ријечи, на темељима савремених теоријских (наратолошких) становишта, која су се посљедњих деценија у европској науци о књижевности веома интензивно развила. Група ангажованих истраживача (у наставничким и сарадничким звањима, до постдипломаца/стипендиста и асистената приправника) покрила је области народне књижевности, нове српске књижевности (од 18. до 20. вијека) и лингвостилистике текста.

Сарадници су објавили током петогодишњег периода пет књига које се готово у цјелини тичу водеће теме пројекта (прича/приповиједање, епоха, лингвостилистичка истраживања, морфологија усмене прозе). Посебан зборник, сачињен из студија које се баве статусом коментара у приповједачким текстовима, управо је изашао из штампе (посвећен пи-

тањима коментара у српском роману, односно српској прози 19. и 20. вијека и у народним епским пјесмама).

Поетика приповиједања у српској књижевности осмишљена је с гледишта теоријских (методолошких) категорија које раније нису биле предмет систематичнијих изучавања: говорни жанрови, хронотоп пута и хронотоп причања у концепцији реалистичке прозе, модел фолклорног приповиједања у различитим жанровима и периодима српске књижевности 19. вијека; коментар као једна од заједничких истраживачких тема описан је на дјелима српских писаца у широком распону од епохе просвјетитељства (Атанасије Стојковић, Милован Видаковић) и реализма (Јаков Игњатовић) до наших дана (Милош Црњански, Борислав Пекић, Данило Киш), те на епској поезији усменог поријекла и постања — прилози су потврдили да је овај облик у оквирима приповједачких структура једно од најважнијих средстава регулисања читалачке пажње/рецепције, смисла умјетничке творевине (модела фиктивног свијета) и њеног односа према стварном свијету; знатна пажња је посвећена аутобиографском и мемоарском приповиједању у писаној и усменој књижевности (Јован Рајић, Јован Суботић, народна проза, српски писци из Крајине) — такође области која је остала изван живље пажње српске књижевне историографије. Радови најмлађих сарадника заснивају се на најсавременијим тумачењима књижевне фикције (онтолошке перспективе бајковитог свијета Илије Вукићевића, на подлози теорије могућих свјетова Л. Долежела).

За пројекат су непосредно или посредно везане монографије и збирке студија које имају глобалније предмете истраживања: описи епоха (реализам), регионалних аспеката српске књижевности (књижевност крајишких Срба), морфологије приповједних жанрова усмене предаје или анализе низа опуса (и појединачних дјела) савремених српских писаца. У овим радовима испољила су се интересовања за еволутивне, типолошке и морфолошке аспекте приповиједања, за водеће жанрове као што су приповијетка и роман, стилско-тематска тежишта и поступке (технике) приповиједања (оквири приче, приповиједање у првом и трећем лицу, формулативност, хронотопичност, реалистичност, фантастика, хумор, природа усмених жанрова, међужанровска преплитања). Може се слободно рећи да је у оквирима пројекта постављен један од најбољих описа поетике усмене прозе (односно усменог приповиједања) у српској науци о књижевности уопште.

Други важан сегмент рада на пројекту односи се на савремене српске писце, на умјетност причања приче, опис те умјетности, односно граматике прозног говора. Од класичних српских прозаика 20. вијека, какви су Милош Црњански, Момчило Настасијевић, Владан Десница, Бранко Ћопић и Михаило Лалић, до млађих, наших савременика (Данило Николић, Радован Бели Марковић и Јован Радуловић), расправља-ју се питања „повлашћеног простора", композиције, ја-улоге у романескном приповиједању, асимиловања усмене у писану традицију или транспоновање старих у нове обрасце приповиједања. Посебно бисмо овоме додали да су сарадници пројекта врло много допринијели новом

вредновању приповједачког дјела Миодрага Булатовића и Мирослава Поповића, писаца који су претходне деценије некако пали у сјенку; такође и познавању регионалних традиција српске прозне ријечи (писци Косова, Старе Србије, Српске Крајине).

Поетика приповиједања на пројекту истражује се такође с гледишта других дисциплина као што је лингвистика текста — на грађи књижевних дјела и свакодневне комуникације (кохезија, кохеренција, семантички и прагматички аспекти исказа, понављања, реформулације и сл.), укључујући лингвистичке феномене у структурирарњу (глаголски вид/вријеме, вербално/невербално у комуникацији), те метајезичке и књижевне функције исказа. Оваква (лингвостилистичка, лингвопоетичка) истраживања указују на приповиједање као предмет различитих наука и научних дисциплина и супстрат разноликих сфера људског искуства.

Сматрамо да је у оквирима пројекта дат несумњив прилог другачијој, научно профилисаној слици конкретног приповиједања (у оквирима једног текста) и приповиједања у ширим корпусима, односно поетици овог рода у српској књижевности. Освијетљено је с тог гледишта више аутора и њихових дјела (Јован Суботић, Стефан М. Љубиша, Лаза Лазаревић, Симо Матавуљ, Владан Десница, Григорије Божовић, Миодраг Булатовић, Мирослав Поповић, Мирослав Јосић Вишњић, нпр.), књижевних епоха (сентиментализам, реализам, савремена књижевност), жанрова (аутобиографија, приповијетка, роман, епска народна пјесма, народна приповијетка), лингвостилистичких аспеката ријечи у комуникативној и књижевној употреби, одређених наратолошких и књижевноисторијских категорија (ретроспекција, лик/приповједач, коментар, облици, модели, еволуција, тачка гледишта, дескрипција, мотиви/теме итд.). Из таквих увида успоставља се нов статус комплекса поступака и тематско-мотивских регистара у градњи приповједачких текстова српске традиције: састав и распоред дијелова у цјелини, приповједна семантика у односу на приповједну синтаксу, аспекти повезаности фикционалних и нефикционалних структура приповиједања. Коначно, радови сарадника крећу се у распону од интерпретације појединачних дјела или лингвостилистичких чинилаца приповиједања до глобалних описа поетике опуса, жанра или епохе.

У оквиру пројекта *Поетика приповедања у српској књижевности* настало је неколико неспорних резултата у тумачењу књижевног насљеђа усменог и писаног поријекла. Сваки од сарадника дао је прилоге који откривају до данас незапажене аспекте појединих аутора, дјела, књижевних периода или жанровских скупина. Испољена су релативно усаглашена теоријска и методолошка становишта, заснована на модерним тежиштима у науци о књижевности (наратологија, лингвистика текста). Иако истраживачки интензитет није био уједначен, оно што је објављено као резултат рада на пројекту представља добар ослонац за динамичнију и потпунију слику српске књижевности писаног и усменог постања.

UDC 886.1.09„19"
886.1-95

ПОЕТИКА СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ КАО ОДГОНЕТАЊЕ И ПРЕВРЕДНОВАЊЕ НАЦИОНАЛНЕ ТРАДИЦИЈЕ

О зборницима радова под уредништвом Новице Петковића: *Поетика српске књижевности*, Београд 1988; *Поетика српске књижевности 2. Типови приповедања у роману и приповеци на српскохрватском језику у првој половини XX века*, Београд — Сарајево 1989; *Поетика српске књижевности 3! Поетика Момчила Настасијевића*, Београд 1994; *Седам лирских кругова Момчила Настасијевића*, Београд — Горњи Милановац 1994; *Поезија и поетика Бранка Миљковића*, Београд — Гаџин Хан 1996; *Поезија Васка Попе*, Београд — Вршац 1997; *Песник Растко Петровић*, Београд 1999.

Када је пре безмало петнаест година у просторијама и под окриљем Института за књижевност и уметност у Београду одржан први научни скуп о поетици српске књижевности, у чијем су раду учествовали многи виђенији теоретичари, историчари, критичари, па и писци из некадашње Југославије, већ се могло наслутити да је тиме отворен пут ка иновативнијем и на савременим методологијама заснованом читању националног писаног наслеђа. Реч је, заправо, била о покретању новог научног пројекта, да се послужимо уобичајеном административном лексиком, чији је руководилац и идејни творац био др Новица Петковић, некадашњи професор стилистике и лингвистике у Сарајеву, тадашњи сарадник поменутог Института, и данашњи професор савремене српске књижевности на Филолошком факултету у Београду. Научни и професионални профил организатора и уредника, али и његових сталних или повремених сарадника, на известан начин усмерио је и одредио област, обим и приступ изучавања књижевних периода, дела и писаца у оквиру датог пројекта. Наиме, идеја о новом претресању српске књижевне традиције на самом почетку схваћена је и представљена прилично широко. У првом реду, ослањајући се на хронолошка мерила, сматрано је потребним обухватити готово све периоде српске књижевности, те засебне области у њеном развоју, при чему се нарочито водило рачуна о такозваној *имманентној поетици*, тј. о унутрашњем ишчитавању појединачних текстова. Позивајући се на савремену науку о књижевности, од руског формализма, преко „источног" и „западног" структурализма, семиотичке школе, америчке нове критике, феноменологије, херменеутике, теорије рецепције, те деконструкционистичких приступа књижевном делу — овај пројекат је привукао велики број сарадника и истраживача, различитих не само по узрасту и интересовањима већ и по склоностима ка појединим методологијама. Таква отвореност уједно је омогућила да се уредникове програмске замисли изречене у уводној студији првога зборника добрим делом остваре како у наредних шест сродних књига, објављених као резултат појединачних научних скупова са разноликим задатим темама, тако и у истраживањима која још трају, или која су пак тек наговештена.

Но пре него што се упустимо у прелиставање сваког од досад објављених седам зборника, неопходно је колико-толико разјаснити шта све обухвата и подразумева *поетика српске књижевности*. А да сами не бисмо морали да лутамо у

потрази за одговором, помоћи ће нам уводна студија уредника Н. Петковића *Проучавање иманентне поетике — предмет и сврха.* Сам појам *поетика* употребљава се у неколико различитих значења, при чему се његово нешто конкретније одређење појашњава додатим терминима који сужавају област, тј. метод истраживања. Треба, дакле, разликовати имплицитну од експлицитне поетике, теоријску од историјске или компаративно-типолошке, али и поетику појединих школа, покрета, стилских формација (периода, епоха), те поетику писца, неке форме (жанра), или пак националне књижевности схваћене као целовити и засебни систем. Међутим, раздвајање и појашњавање могућних значења овог термина не подразумева органичавање изучавања, напротив: све поделе треба схватити претежно у оперативном смислу, при чему се мора имати у виду да, на пример, историјска поетика не може постојати без дијахроног, комапаративно-типолошког прегледа, те теоријског, односно иманентног усредсређивања на издвојену књижевну појаву. С друге стране, тежња за успостављањем сложенијих узајамних односа, која се посебно у новом литерарном веку огледа у повезаности између експлицитне поетике, изражене у манифестима или каквим сродним програмским текстовима, и имплицитне поетике, која значи разјашњавање унутрашњег система, те сродности (и одступања) која се покушавају успоставити између појединачних теоријских и песничких школа (нпр. формализма и футуризма, постмодернизма и деконструкције) — указује на нужност комбиновања овде раздвојених области. На крају ваља поменути и веома битан моменат рецепције везан за однос текст—конзумент, који у науку о књижевности доспева из других мање или више сродних дисциплина, као што су, рецимо, лингвистика, културолошка испитивања и нарочито информатика и кибернетика, који не само што проширују могућна подручја истраживања него и отварају могућности за нова разумевања датих текстова, односно појава.

Када је пак реч о другом проблему, који поетичка изучавања усредсређује на конкретну националну традицију — дакле на српску књижевност, он је овде, с једне стране, ограничио корпус текстова, а с друге, отворио ништа мање значајна књижевноисторијска и методолошка питања — еволуције и периодизације. То је подразумевало како хронолошко тако и поетичко раздвајање три типа српске књижевности: фолклорне (усмене, народне), старе или средњовековне, те нове, односно модерне књижевности. И ова подела, сасвим природно, ни по коју цену не сме се схватити круто. Без обзира на многобројне савремене теорије, заступљене понајвише у славистици, које указују на дисконтинуитет књижевне еволуције у Slavia Orthodoxa, барем када се има у виду однос између средњовековне и новије литературе, сами писци и њихова дела често демантују сваку искључивост. Уосталом, како би се могло разумети стваралаштво многих деветнаестовековних стваралаца од Стерије, преко Његоша, па до Лазе Костића, односно дела српских експресиониста као што су Растко Петровић, Црњански или Настасијевић, ако се не води рачуна о поетици било фолклорне, било средњовековне националне традиције?

И управо у светлу наведених и тек назначених недоумица и питања треба сагледавати зборнике студија који су настали током дугогодишњег рада на пројекту — *Поетика српске књижевности.* Сам избор издвојених тема којима су зборници и, дакако, истраживања у њима посвећени развијао се природним путем: од општег ка посебном. Док су прве две књиге своје интересовање усредсредиле на нешто обухватније области — прва (*Поетика српске књижевности*, Београд 1988) на разјашњавање саме *поетике српске књижевности* са становишта могућних приступа, те методолошких трагања и проналажења сврхе таквог изучавања, али и из угла конкретног типа литературе, епохе или пак жанра, а друга (*Типови приповедања у роману и приповеци*, Београд — Сарајево 1989) на утврђи-

вање и дескрипцију типова приповедања — дотле се остали зборници окрећу искључиво поетици појединих писаца. Тачније, после појављивања критичког издања *Сабраних дела Момчила Настасијевића* (Београд — Горњи Милановац 1991), које је приредио уредник пројекта, било је сасвим природно да се на основу предочене грађе приступи новом читању овога писца. И као резултат таквих прегнућа одржавају се два научна скупа, а на основу њих објављују и два зборника посвећена стваралаштву истог писца — *Поетика Момчила Настасијевића* (Београд 1994), у којој се налазе студије о свим областима његовог рада, те тзв. мали зборник — *Седам лирских кругова Момчила Настасијевића* (Београд — Горњи Милановац 1994), у којем се проучава само Настасијевићево песништво. Овај мањи зборник, по формату и обиму, дакако, али не и по значају, уједно је означио и нови смер научноистраживачких кретања поетике српске књижевности. Наиме, сви остали зборници који су се касније појавили у овој едицији тематски су везани за тумачење поезије неколико значајних, а недовољно и непотпуно прочитаних српских песника минулога столећа — Бранка Миљковића (*Поезија и поетика Бранка Миљковића*, Београд — Гаџин Хан 1996), Васка Попу (*Поезија Васка Попе*, Београд — Вршац 1997), те Растка Петровића (*Песник Растко Петровић*, Београд 1999).

Мада је незахвално писати о заједничким одликама великог броја зборника са широким кругом тема, у овом случају од тога је могућно одступити. У ствари, овде предочена поетичка истраживања, осим сродних основних методолошких претпоставки, о чему је било речи, показују и јединствену тежњу ка синтези и систематизацији већ остварених научних резултата. У том смислу посебно треба истаћи ново повезивање и узајамно прожимање, шире узев, позитивистичких, филолошких и текстолошких достигнућа (критике и историје текста), који су се не једном појавили као основно полазиште за даља, промишљенија и обухватнија тумачења. Осим тога, и уредник и његови сарадници показали су отвореност за стални дијалог са оним што је у српској науци о књижевности већ написано. Тако се, на пример, зборник о Растковој поезији по много чему може схватити као наставак једног другог зборника посвећеног истом писцу, а објављеном залагањем и трудом заједничког рада у Институту за књижевност (*Књижевно дело Растка Петровића*, ур. Ђ. Вуковић, Београд 1989). Са своје стране допринос научном дијалогу дали су и поједини сарадници, било да је реч о продуженом истраживању области и тема које су их непосредно заокупљале, било да је понеко од њих успео да управо на основу радова објављених у овим зборницима настави започето испитивање, које касније прераста у засебну монографију.[1] И не само то. Избор области изучавања донекле у себи крије захтев за рашчитавањем оних књижевних дела или пак опуса оних стваралаца који су се ранијој критици показали као тешко разумљиви, чија је поетика, једном речи, остала недочитана или непотпуно расветљена. Због тога је посебна пажња посвећена новом тумачењу, које би се по много чему могло одредити као крчење пута до саме сржи појединачне песме, приповетке или, шире узев, поетике писца, стила или типа књижевности. Такав приступ уједно је обавезивао на веома широк захват: књи-

---

[1] Набрајање наслова и преглед таквих монографија тражило би можда и засебан чланак. Овог пута, осим Новице Петковића и његове књиге *Настасијевићева песма у настајању*, треба поменути, рецимо, студију А. Јовановића о српској неосимболистичкој поезији, монографије Б. Јовића и Б. Стојановић о српској експресионистичкој прози, Т. Брајовића о песничком говору, Х. Диздаревић-Крњевић о везама између националног фолклора и модерне поезије, многобројне издавачке и истраживачке подухвате Г. Тешића, нова читања поезије Р. Микића и Ђ. Вуковића, компаративна изучавања српске и француске литературе Ј. Новаковић, теоријска промишљања Н. Грдинића, истраживање драме М. Фрајнд итд.

жевне појаве се осветљавају са различитих становишта, уз непрестано осврtање на друге културне, уметничке или филозофске области.

Иако се о овим зборницима писало у више наврата, као год што су разматрана и појединa истраживања настала подстакнута заједничким радом, овом приликом покушаћемо да пружимо њихов јединствен преглед, посматрајући их, пре свега, као целину.

Први зборник, *Поетика српске књижевности*, како је већ наговештено, бави се најопштијим питањима. Подељен је на три целине које обједињују више или мање сродна подручја испитивања, као што су методолошке претпоставке, истраживања поетике појединих периода или типова националне књижевности, те поетика неких облика и жанрова. Уводна студија Н. Петковића, која се може сматрати програмским чланком, уједно отвара питање предмета и циља оваквих изучавања. Виктор Жмегач такође разматра „проблематику 'иманентне поетике' ", али са становишта теорије рецепције, тј., како он каже, „комуникацијског система" књижевног дела. При том се издвајају два елемента чија је казуалност од пресудне важности — категорија самог ствараоца, његова креативна оригиналност, схваћена као корелат индивидуализма на основу којег се обликује иманентна поетика, те однос реципијента према имплицитним вредностима иманентне поетике. О иманентној поетици, али само прозних дела, пише и Михал Харпањ, ослањајући се углавном на теоријске поставке Франтишек Мика.

Аутор савремене *Историје српске књижевности* (1983) Јован Деретић овом приликом издваја основне методолошке проблеме са којима се сусретао у свом обимном раду, а који се првенствено огледају у покушајима теоријских и стилских уопштавања српске књижевнсти представљене као јединствене поетичке целине.

Испитивања нешто конкретнијих подручја отвара рад Радмиле Маринковић посвећен старој српској књижевности (*Поетика и текстологија у проучавању старе српске књижевности*). Затим следи читав низ студија које се баве различитим облицима усменог стваралаштва. Мирослав Пантић говори о поетици бугарштица, док Светозар Кољевић утврђује заједничке одлике Вукових епских збирки које одређује као епску синхронизацију света, обичаја, етике и прошлости, с посебним нагласком на антологијски моменат. Песник и есејиста Љубомир Симовић даје инспиративну анализу песме *Зидање Манасије*, а Хатица Крњевић пружа, како скромно вели у наслову, *Скицу за видове композиције лирске народне песме*. У ствари, ова студија представља значајну синтезу дотадашњих теоријских примишљања о овом проблему, при чему се као кључ композиције јасно означава форма понављања, могућни вид психолошког и поетичког паралелизма. Са условно речено формалног разматрања аутор прелази на ишчитавање поетске семантике дате у синхронијском пресеку репрезентативних примера. Начело „негативног понављања" које се остварује у антитези битно је и за „ненаративни моменат" структуре баладе, о чему пише Кринка Видаковић-Петров. Издвајањем неколико типова дискурса и говорних структура (приповедна позиција и позиција наратора; догађај и псеудодогађај; објективно и субјективно) унутар самог текста, унутрашња форма баладе приказана је у новом светлу. Засебан жанр заокупља и Љубинка Раденковића, који басму изучава и као језички и као културни (обредни, ритуални) феномен. Снежану Самарџију пак интересују финалне формуле усмене прозе, и то са становишта структуре самог жанра, тј. о њима се говори као о динамичком елементу нарације (приповедног процеса). Зоја Карановић анализира неколико народних песама из песмарице Василија Јовановића, водећи рачуна о односу између колективног и индивидуалног поимања књижевног стварања.

У наредној тематској целини зборника налазе се студије посвећене новијој српској литератури. Писац вишетомног дела о *Европским оквирима српске књижевности* Драгиша Живковић испитује елементе бидермајера у лирици Бранка Радичевића, при чему свој приступ усложњава увођењем проблема периодизације српског песништва у претпрошлом столећу. О драмском стваралаштву Матије Бана кроз прожимање експилицитне и имплицитне поетике говори Марта Фрајнд, док се Душан Иванић бави поетиком реалистичке прозе. Он структуру реалистичког текста, а пре свега приповедних поступака, изводи из односа дело—стварност (тип приповедања, грађа и њена обрада итд.). О приповедању као врсти дискурса и типу поступака пише и Зденко Лешић.

Писац историје српске модернистичке књижевности Предраг Палавестра овом приликом своју пажњу је усредсредио на истицање најважнијих одлика поетике разнородних дела насталих у „златном добу". О истом периоду, стављајући нагласак на прозну продукцију са прожимањем старих и нових тенденција, те националних и европских струјања, пише и Драгиша Витошевић. Некадашњи српски писац Мирко Ковач аутопоетику представља у биографском светлу, а Љубиша Јеремић указује на иманентни развој националног романа у 19. веку са становишта жанра, а на основу дела Јакова Игњатовића. О савременој прози (Киш, Павић), њеним везама са страном литературом, те о њеним иновативним поступцима и језичким, као год и метајезичким књижевним средствима пише Твртко Куленовић.

Последњи прилог у овом зборнику, аутора Николе Грдинића, посвећен је тзв. малим поетским облицима: паремији, параболи, моту, епиграму, анегдоти, пошалици, басми, загонетки.

Премда је и у првом зборнику било доста прилога који су изучавали поетику прозе, други зборник је сву своју пажњу усредсредио управо на ову област, при чему је и временски сузио проучавану грађу. Наиме, *Типови приповедања у роману и приповеци* обухватају књижевна дела настала у првој половини 20. века. И ова књига је подељена на три тематске целине, при чему се уредник руководио и хронолошким и методолошким начелима. Најопштија међу њима свакако је уводна студија Н. Петковића — *О типовима приповедања као засебном предмету проучавања*. Повезујући књижевну теорију неких руских формалиста (нпр. Шкловског, Ејхенбаума, те немачког теоретичара Кајзера и многих других) са књижевном праксом (Милићевић, Станковић, Црњански), аутор издваја „говорну ситуацију" као основни тип приповедања овог периода. У ствари, повезивање ситнијих (нижих) формативних јединица са вишим (крупнијим) јединицама, односно говора и композиције, доводи у српској књижевности до појаве нових жанрова.

Синтетички преглед структурално-стилских доминанти у прози дат је и у студији Марка Недића, а донекле и у раду Станише Тутњевића који дефинише појам „босанске приповјетке", издвајајући и могућни корпус сродних текстова. О ирационалним елементима у прози неколико аутора (М. Јакшића, Матавуља, Милићевића, Станковића) са стилског, језичког или комуникацијског аспекта говори Слободанка Пековић.

С друге стране, примећује се читав низ радова у којима се истраживање фокусира на по једног значајног приповедача, или пак на неко репрезентативно дело. Тако Радован Вучковић разматра облике алегоријско-фантастичног и сатиричног приповедања Радоја Домановића, Миодраг Матицки пише о Станковићевој *Коштани*, а Михајло Пантић о *Буњи* Вељка Петровића. Светозар Кољевић прати приповедачки развој Меше Селимовића, док Марта Фрајнд утврђује елементе експресионистичке поетике у прози и драмама Јосипа Кулунџића. Чак су три студије посвећене приповеци Момчила Настасијевића (Миодраг Радовић,

Мирјана Поповић-Радовић, Петар Милосављевић), а две Растку Петровићу (Иванка Удовички, Мира Мухоберац). О авангардној, односно експресионистичкој прози, свако на свој начин, пишу Гојко Тешић, Бојан Јовић и Бојана Стојановић.

Повећано занимање за стваралаштво Момчила Настасијевића, што се наслућује и из претходног зборника, у науци о књижевности постојало је и пре појаве критичког издања његових сабраних дела. У неку руку, сакупљање и приређивање грађе која је остала за овим дуго неодгонетнутим и по много чему изузетним стваралоцем појавило се као нужна неопходност истраживања националног литерарног наслеђа. Стога обелодањивање многих редакција и варијанти Настасијевићевих појединачних дела, њихово хронолошко и текстолошко сређивање добија на самосталном значењу. Уосталом, да овог издања није било, тешко да би се могао појавити зборник *Поетика Момчила Настасијевића*, у којем се управо на основу предоченог материјала, темељно и са једног новог становишта изучава како имплицитна поетика (анализа лирских, прозних или драмских радова) тако и експлицитна поетика, садржана у његовим есејима. Или, што је најчешће био случај, омогућено је повезивање експлицитне и имплицитне поетике, која се темељила и на испитивању генезе, и на увиду у стваралачку радионицу. С друге стране, покренуто је и питање Настасијевићевог места у контексту српске авангарде или, шире узев, поратне књижевности. Осим тога, а са становишта поетике рецепције, наглашен је и измењен начин општења у књижевном делу који се огледао у новом третирању језика или традиционалних култура, посебно фолклорне и средњовековне.

Не би било претерано рећи да је у представљању Настасијевићевог опуса у сваком погледу пресудну улогу одиграо Новица Петковић. Он се појављује и као приређивач његових текстова и као уредник два зборника посвећених његовом делу, али и као писац засебних синтетичких студија о поетици овог загонетног уметника. Две студије објављене су у овим зборницима (*Језик, мелодија и поетика, Један поглед на Настасијевићеву поезију*), а друге у периодици, те су касније као целина сабране у засебну монографију *Настасијевићева песма у настајању* (Београд 1995), чинећи тако не само свеобухватан преглед Настасијевићеве поетике, дат у компаративном, дијахронијском или аналитичком светлу, већ и неку врсту упутства за читање његовог стваралаштва.

Када је реч о другим студијама, пре свега у великом зборнику, оне су се кретале од општих разматрања појединих жанрова, мотива, песничких или приповедачких поступака, преко компаративног или књижевноисторијског контекста, па до анализе издвојених Настасијевићевих дела. Тако Миодраг Матицки разматра Настасијевићеву лирику доводећи у везу песничке поступке са фолклорном формулом словенске антитезе. Синтетичко виђење дато је и у раду Бојана Јовића о метафорици и симболици биљака у Настасијевићевој поезији. Разматрајући, с једне стране, карактеристичне стихове, а с друге, одговарајуће есејистичке фрагменте, аутор повезује слике вегетације са култом обнављања живота у природи, које творе фолклорни и митски хронотоп са специфичним схватањем стварности (универзума, човека, природе, уметности). Преглед и анализу Настасијевићевог драмског стваралаштва читамо у прилогу Марте Фрајнд, која структуру и организацију овог облика тумачи са становишта ликова и њихове карактеризације, при чему се нарочито издваја одлика „лепоте душе", односно доброте, која се у исти мах повезује са Аристотеловим појмом „трагичне кривице". Трансформација карактеристичних мотива прати се и у раду Т. Поповић, у чијем се средишту нашла анализа једне песме — *Госпи*.

Наредни одељак, уједно и најобимнији, посвећен је испитивању Настасијевићеве прозе, виђене са различитих становишта. Љубиша Јеремић, на пример,

посебну пажњу посвећује фантастичним елементима, те у својој анализи повезује специфично наративно гледиште приповедача и гротескно-фантастичну страну његових прича. Премда говори о једној, али најкарактеристичнијој Настасијевићевој причи — *Записи о даровима моје рођаке Марије*, Х. Крњевић расветљава однос општег и посебног у наративном поступку, откривајући уједно унутрашње чиниоце композиције и њихово комплексно значење. Разматрањем по једне приче, иако са различитог становишта, баве се Нада Милошевић-Ђорђевић (*Поетика усмене традиције у прози Момчила Настасијевића*, анализа приче *Реч о злом удесу Марте девојке и момка Ђенадија*) и Милослав Шутић (*Архетипски приступ „Виђењу 1915"*). Истраживање приповедачких поступака полазиште је студија Михајла Пантића и Јована Делића. Док Пантић у том смислу истиче фрагментарност, двострукост плана, те хронотоп, дотле Делић своја интересовања усредсређује на „казивање" и „усмени говор" и њихову одговарајућу стилизацију као тип лирског или „бајковитог" исказа, какав се, рецимо, може срести и у стваралаштву руског авангардног приповедача А. М. Ремизова.

Последња тематска целина садржи студије у којима се испитује општи контекст Настасијевићевог стваралаштва. Петар Милосављевић у раду *Поетика Момчила Настасијевића* сажима своја некадашња и тренутна истраживања, док Јелена Новаковић расправља о везама између Настасијевићевог схватања појма „надстварност" са сродним тумачењима Нервала, Бодлера, Бретона, Пруста и других француских стваралаца. Александар Јовановић проналази сличности између поетике неких српских неосимболистичких песника (Б. Миљковића и А. Вукадиновића) са поезијом Настасијевића, док се Гојко Тешић усредсређује на Винаверово читање Настасијевића, које заснива на обимној и мање познатој грађи.

Како је у првом зборнику о Момчилу Настасијевићу понајмање било речи о његовој лирици, одлучено је да се у новопокренутој малој песничкој серији исправи управо овај недостатак. *Седам лирских кругова Момчила Настасијевића* представља збирку студија које су прочитане у Горњем Милановцу о стогодишњици песниковог рођења. Један део сарадника дао је општи поглед на Настасијевићево песништво, испитујући било карактеристичне поступке, било поједине теме, мотиве или песников однос према традицији. Други пак аутори пружили су анализу по једне песме.

После уводне студије Н. Петковића следи прилог М. Матицког о мотиву „уклете невесте", који се осим код Настасијевића, уочава у народној песми *Женидба Милића Барјактара*, те у стваралаштву Бранка Радичевића, Јована Илића, Лазе Костића и Растка Петровића. Никола Грдинић бави се појмом „матерње мелодије" у српској авангардној књижевности, схваћеним као решење односа између националне традиције и стране литературе, а на основу Настасијевићеве експлицитне поетике. О „матерњој" и „материјализованој" мелодији, која се код Настасијевића испољава по законима митског мишљења, расправља Милослав Шутић. О односу *лирских кругова* и старословенске традиције говори се у раду Т. Поповић, и то претежно са становишта формула, структуре стиха, те библијских позајмица. И Марта Фрајнд повлачи паралеле између Настасијевића и другог наслеђа, овог пута енглеског метафизичког песништва 17. века (Џон Дон, Џорџ Херберт и др.). О смисаоној организацији песме, кроз дијахронијску призму језика и слика, говори се у студији Р. Микића, док Тиодор Росић испитује поједине песничке поступке, које одређује као „синтетичност исказа".

У свим осталим прилозима анализира се по једна песма. Александар Јерков на основу стиха „стани, не мини" из песме *Зора* пише о фаустовској жудњи за непролазним тренутком. О сродним песмама *Труба* и *Погреб*, као и о њиховим заједничким сликама и мотивима, а на основу генезе, жанра и наслеђа говори А.

Јовановић. Анализом песничких слика, асоцијативним и симболичким потенцијалом језика бави се Тихомир Брајовић на примеру песме *Предвечерје*. Иван Негришорац у песми *Храм* ишчитава трансформацију опсесивних тема смрти и рађања, те егзистенције схваћене као мистерије. О типичним лирским темама, расположењима, поступцима, просторним и временским односима говори и Бојан Јовић, задржавајући се на „синтетичној" песми *Прича*.

И као да је истраживање Настасијевићеве лирике отворило могућности за будућа сродна научна напрегнућа. Заправо, наредне конференције, као и њихове штампане, зборничке верзије сасвим су се усредсредиле на ишчитавање и одгонетање „нејасног" у поезији најрепрезентативнијих српских песника. Штавише, читав зборник *Поезија и поетика Бранка Миљковића* проткан је том основном тежњом — ка новом тумачењу „тамних" места у његовом стваралаштву, а на основу узајамности између песама и есеја, имплицитног и експлицитног.

Уводна студија, као што је то и досад био случај, проистекла је из пера Н. Петковића. *Инверзија поезије и поетике* полази од истраживања прожимања „певања и мишљења". На основу претресања Миљковићевих стихова, те његовог схватања традиције, језика, фолклора и мита, али и уз проналажење веза са француским песницима какви су Бланшо, Маларме, Валери, аутор указује на двоструку инверзибилност поезије и поетике, које се наизменично посувраћују једна у другу. „Концепцију нејасности" на свој начин разматра и Радивој Микић, који истиче песникову усредсређеност на „унутарјезичку реалност", тј. на оно што је иманентно у песми — језик и звук који представљају лирску организацију и семантику по себи. Аутор, уједно, у том смислу повлачи паралеле између Миљковићеве поетике и концепције симболистичке и надреалистичке поезије. О поетичким везама са овим песничким правцима пише и Јелена Новаковић, имајући у виду, с једне стране, Миљковићеве есеје (експлицитну поетику), а с друге, одговарајућа промишљања у француској традицији. О оностраном, загробном простору као сталном мотиву код Миљковића, Дучића, Настасијевића и Попе размишља М. Матицки, док Никола Грдинић даје опсежни преглед Миљковићевих карактеристичних поетских форми. Означавајући овог ствараоца као песника модернизоване традиције, Грдинић примећује како је он преузимао облике из старих времена, попут лауде, балате, баладе, рондела, сонета, те их потом осавремењивао и тако контекстуализовао у националном и европском наслеђу. Од претпоставке о испреплетености имплицитне и експлицитне поетике полази и Тихомир Брајовић, констатујући како је могућност тумачења Миљковићеве поезије условљена познавањем његове поетике. Посветивши посебну пажњу метафори, аутор проналази нит која везује песничке поступке и филозофију песме.

После ових претежно општих анализа следи други одељак у којем се махом истражују било појединачне песме, било циклуси песама. Тако М. Шутић пише о песми *Ариљски анђео* трагајући за архетипским сликама и песничким доживљајем. Апсолутна поезија у тематском, језичком и аксиолошком значењу, сматра он, испољава се кроз мит и религију до своје естетике и метафизике. Песми *Зова* посвећена је студија *Свирала од зове у наказној самоћи* Милосава Тешића, док А. Јовановић анализира антологијске стихове из дела *Море пре него усним* са становишта његове поетичке важности (надреалистичка асоцијативност и нарушавање логике, те симболистичка херметичност и понирање у заборављено).

Два су рада посвећена Миљковићевој стилизацији фолкорне традиције, односно циклусу *Утва златокрила*. Снежана Самарџија указује на песников двострук приступ преиначавању усмене традиције: на укрштање песама и симбола и на обнављање заборављеног. Хатица Диздаревић-Крњевић „модерно предање" Миљковићеве лирике контекстуализује у српску песничку традицију (Сарајлија,

Лаза Костић, Растко Петровић, Васко Попа и др.), а затим назначава песниково лично тумачење националног као универзалног, наглашавајући нов приступ наслеђу: он познато преображава у непознато.

Ваљано разумевање Миљковићевог стваралаштва, како је јасно показано у наведеним истраживањима, није могућно без познавања европске и домаће традиције. У ствари, нови европски лик савремене српске књижевности ствара се захваљујући Миљковићу и читавом низу његових савременика. Један од њих — Васко Попа отишао је и корак даље: захваљујући његовој поезији, која се обилато преводи и проучава на страни, српска лирика добија засебно место међу сестринским, европским. Ипак, када је овај песник 50-их година 20. века објавио прву збирку песама *Кора*, мало ко је био у стању да предвиди њен велики књижевноисторијски значај, па и планетарни успех. Насупрот томе, Попа наилази на читав низ оспоравања и поприличну меру неразумевања својих стихова. Премда се за педесетак година, колико дели *Кору* од зборника о стваралаштву њеног аутора, штошта у рецепцији овог песника променило, његова иманентна поетика, песнички поступци, структурни, просторни, временски и семантички односи унутар загонетног поетскога света остали су без потпуног тумачења. Стога је један од главних задатака збирке студија под називом *Поезија Васка Попе* био одгонетање замршених значења, те проналажења њихове позиције у сложеном песничком систему.

Отварајући зборник студијом *Увод у тумачења Попине поетике*, Н. Петковић одговара на нека од нерешених питања. Он начела семантичке конструкције у Попиној поезији види у обртању и преиначавању песничке слике, док структуру стиха објашњава употребом синтаксичких образаца паремија. Осим тога, овде се утврђује и читав низ употребљених тропа (метонимије, метафоре, симфоре, хендијадиса итд.), као и удео елемената културног, митског и обредног искуства у стварању својевсрне лирске синтезе.

Иван В. Лалић, песник који је исте године када је и одржан скуп (1996) био овенчан новоустановљеном песничком наградом са именом Васка Попе, и који је, нажалост, убрзо после тога завршио свој стваралачки и животни век, и сâм је дао прилог о свом некадашњем песничком саборцу. Његов есеј углавном се усредсредио на Попину експлицитну поетику која објављује „поезију која слави свет".

Задужена за „француске теме", Јелена Новаковић пише о елементима надреализма у Попиној поетици. *Поетика хијазма* наслов је рада Т. Поповић у којем се истражују начела песничке конструкције. Укрштања и преокрети фигуративног и дословног значења, те инверзија перцепције, најчешће визуелне, атрибута речи и ствари, која су као поступци добрим делом утемељена у фолклорној и средњовековоној култури, стварају загонетни оквир Попиних стихова. Разноврсне видове хумора, схваћеног као „обрнуто узвишено", кроз контекст, цитатност и инверзије ишчитава Т. Брајовић. Деметафоризацијом слика и израза, спојем великог и малог, узвишеног и тривијалног, знатног и незнатног — Попа кроз игру с апсурдом ствара својеврсни тип гротеске.

Полазећи од књижевноисторијске претпоставке о „другачијем активирању традиције", Р. Микић истражује жанровске цитате у Попином стваралаштву. Он их најпре проналази у „фолклорно-митолошкој сфери" и говорним клишеима загонетке, легенде, мита, бајке.

Необичан, мада не и сасвим нов приступ Попиној поетици запажа се и у раду Н. Грдинића, који испитује везе између ликовних, графичких ознака (амблема) појединих циклуса и збирки и семантике самих текстова, као и начине њиховог узајамног кореспондирања.

О једном аспекту заступљености фолклорне традиције у Попиној поезији пише Снежана Самарџија, која се усредсредила на анализу издвојених карактеристичних симбола (бели камен, мирис кости, извор живота). Њихова узајамна вишеструка испреплетеност испољава се као нека врста „обреда у стиху", посебно када је реч о хтоничним сликама и магијском циклусу умирања и рађања. Овај рад, на известан начин, уводи нас у круг студија која у своје средиште стављају изучавање „вучјих тема" код Васка Попе, а чија се симболика заснива на националној традицији. Тако Љ. Раденковић даје врло детаљан преглед тема и мотива вука, одгонетајући њихову везу са митом, а затим и њихово транспоновање у стихове. Истим мотивом бави се и А. Јовановић на примеру циклуса *Вучја со*, при чему указује на његов развој од митског ка хришћанском, од колективног ка појединачном. И Бојана Јовића заокупља Попин „вук", у компаративном светлу додуше, тј. у вези са поезијом Растка Петровића. И један и други песник показују склоност ка обнављању традиције (примитивно-првобитног), тј. културних и уметничких вредности. Но док се сличности примећују у узимању мита, дотле се разлике испољавају у његовом укључивању у поетски систем: код Растка превладава сужавање и преобликовање симбола, дакле статичност, а код Попе његово умножавање и динамичност.

Завршни рад у зборнику прилог је још једног песника — Милосава Тешића, који циклус *Кост кости* види као драмски дијалог, чији се семантички потенцијал одређује као осећање бесмисла и безизлазности људске судбине.

Досад се могло приметити како сваки следећи зборник по нечему проистиче из претходног. Модернизација националне традиције, на пример, која се показала као једна од поетичких доминанти код Настасијевића, Миљковића и Попе, сама по себи наметнула је потребу за новим читањем стваралаштва Растка Петровића. Са овим научним захтевом подударила се и стогодишњица песниковог рођења, дајући тако и спољашњи повод за одржавање пригодног скупа. Зборник *Песник Растко Петровић*, који је објављен равно целу годину после конференције, у низу различитих студија покушава да одговори на неке од проблема везаних за облик и поступке његових стихова, да преиспита књижевноисторијски контекст његовога опуса и, наравно, да дâ свој прилог тумачењу песниковог односа према фолклору и словенском митологизму.

И овог пута Новица Петковић се бави неколиким кључним питањима: структуром стиха, песничким поступцима, те песниковим местом у националној традицији. У његовом прилогу *Пукотина у језику* повезује се разграђивање синтаксе са померањима у песничком говору и слици (инверзија перцепције). С друге стране, истражени су и одјеци наука у експанзији, психоанализе и физиологије у Петровићевим стиховима.

Општи преглед Расткове поезије помоћу њене детаљне дескрипције и класификације истраженог дат је и у раду Ђорђија Вуковића. Откривајући нове могућности писања, Петровић мења књижевни поредак. У том погледу посебно се скреће пажња на преузете и деформисане форме и поступке (жанра, метара, лексике, оркестрације), али и на теме у којима се прожимају културна прошлост и „стварни" живот. Песникова опседнутост предметним и телесним светом, разноврсним чулним опажајима и њиховим комбинацијама у овој анализи добија значајно место. На крају скренута је пажња и на доминантни процес новог обликовања, који се одређује као поетизација прозе и прозаизација поезије.

На неке везе између Расткове поезије и њему савремених ликовних струјања (посебно у делу Саве Шумановића) указано је и у раду Н. Петковића. Али Н. Грдинић управо овај моменат ставља у средиште свог интересовања. Истичући сличност између структурних начела кубистичког сликарства и Петровићевих стихова (нпр. колажне технике, симултаности, негације), те повезујући као ауто-

номне поступке апстракцију у сликарству са самосталним звуком у поезији, аутор одгонета и семантичку и структурну сродност између графичког, ликовног и поетског дела у збирци *Откровење*.

Као што је то чинио и у неким ранијим радовима, Миодраг Матицки испитује мотив „космичке свадбе" и „уклете невесте" у песми *Женидба Милића барјактара*, те код Змаја и Растка Петровића. У складу са својим примарним интересовањима, овде се појављује и Јелена Новаковић која изучава сродности између српског песника и његовог француског узора Артура Рембоа.

Петровићеве дуже песме добиле су свог истраживача у Р. Микићу, који анализира дескриптивне поступке, помоћу којих се спајају неспојиви или удаљени појмови, те простори и времена. Овакви описи, утемељени у традицији модерног песништва (нпр. суматраизам), највећим делом доприносе динамизацији текста.

О жанровским иновацијама у Растковом стваралаштву говори се у прилогу Т. Поповић. Синкретизам облика, патиш и стилизација, обнављање фолклорних жанрова и прозаизација поезије резултирају стварањем путописа, манифеста или аутобиографије у стиху, те поеме, песме у прози, лирског спева или лирске драме — са новом унутрашњом структуром.

Михајло Пантић сматра да је хаотична синтеза кључ Петровићеве књижевне уметности. Овај закључак изводи се на основу дескрипције карактеристичних топоса, као што су одушевљење језиком, враћање у примитивно, релативизација природног времена, митска перспектива, промена простора и психолошки стилски комплекси.

О механици слике у овом поетском систему пише Тихомир Брајовић. Дајући преглед слика са тематског (слике хране и глади) и формалног становишта (синтаксичке и семантичке конструкције слободног стиха), он истражује одлике поетике изражене у *Откровењу*. Обнова поетског језика овде се обликује на психолошким и телесним процесима.

Завршни радови, као што је то био случај и у претходним зборницима, посвећени су анализама појединачних песама или мотива. Тако А. Јовановића занима *Путник* као песма манифест у којој се препознају најважнији елементи авангардне поетике: однос према стварности, организација стиха, нова каузалност. Мотив путовања кроз простор и време људске душе модел је помоћу којег се песник пробија до старих егзотичних култура и цивилизација, стварајући симултани доживљај историје и савременог тренутка.

Јована Делића пак заокупља један репрезентативни мотив — мотив „руку", који се прати у неколиким различитим песмама и фазама стваралаштва, при чему се упућује на средишње тачке песникове поетике. Трансформацију стварности за коју се залаже и у есејима о сликарству песник исказује кроз измењено приказивање узајамних односа реалности и уметности, њихову комплексност и комплементарност.

О поеми *Велики друг*, њеној структурној особености, те поетичкој обележености њене теме (обједињеност типичних мотива) говори Б. Јовић, а Иван Негришорац пажњу посвећује песми *Са светлим јољупцем на уснама*. Сматрајући је једном од „најупечатљивијих песама о смрти", аутор порекло њене идеје проналази у европском нихилизму („биће ништавила"), која уз одређену хришћанску подлогу твори склад коначности и бесконачности као вечност тренутка.

Зборник о Петровићевом песништву објављен је пре три године. Иако се у међувремену није појавила ниједна слична монографија, то не значи да је процес одгонетања поетских система и превредновања наше традиције окончан. Штавише, одржана су још два научна скупа — један о стваралаштву Радета Драинца (подстакнут издањем његових сабраних дела које је приредио стални са-

радник пројеката *Поетика српске књижевности* Гојко Тешић), и други о поезији Владислава Петковића Диса. Чекајући финансијски боља времена која ће омогућити штампање радова прочитаних на тим конференцијама, али и наредна заједничка научна окупљања у којима ће се расветљавати дела неких других писаца, остаје нам да верујемо како се један драгоцени научни труд са огромним резултатима у будућности окреће ка још провокативнијим и сложенијим тумачењима.

Тања Пајовић

UDC 886.1.015.14-13
886.1-95

О ЧИТАЊУ ГРАНИЧНОГ ЖАНРА

Тања Поповић, *Српска романтичарска поема*, Институт за књижевност и уметност, Београд 1999.

Обимно истраживање српске романтичарске поеме, презентирано у овој књизи, конципирано је у оквиру стандардних научних процедура, што подразумева обиман теоријски увод, овде углавном концентрисан око покушаја да се поетика поеме и дистинктивна обележја жанра апстрахују из Хегелове теорије епике и расправа које су о овој књижевној врсти водили руски формалисти. Ауторка је показала завидно познавање теоријских постулата ове школе и њихових интерпретативних импликација, при чему на самом почетку, у позивању на један текст Вјаземског о Пушкину, истиче значај романтичарског покрета за жанровско уобличавање поеме („нова поема, тј. поема у романтичарском значењу", по речима Вјаземског). Већ у овом поглављу, посвећеном теорији и историји појма, указује се на битне поетичке и жанровске специфичности поеме — она је виђена као резултат сукоба прозног и поетског начела и „постепеног прелажења са колективног на појединачно", уз истовремено уочавање важности њеног разликовања од епа, с једне, и других епско-лирских жанрова, с друге стране.

У наредном поглављу, посвећеном генези жанра, анализирају се његови извори, првенствено у сентименталистичкој поеми и класицистичком епу. И сентименталистичку поему обележава сукоб прозног и поетског начела, видљив још у њеним прототиповима у којима поетска форма „покрива" фабулу, а тематска је подела коју ауторка врши: на религиозно-моралистичке и јуначко-историјске поеме. Истовремено, класицистички еп карактерише обимнија и сложенија наративна структура, а ауторка се као на репрезентативне примере овог жанра позива на *Милошијаду* Јефтимија Поповића и *Лазарицу* Јоксима Новића Оточанина, да би у даљој расправи указала и на постојање поема са сличном тематиком и извесна одступања од њихове поетике давањем примата догађајима уместо јунаку, паралелно употребљавајући термине „спев" и „еп", чиме имплицитно указује на проблем разграничавања жанрова као на једно од капиталних спорних питања у даљем тексту.

У централном делу студије, посвећеном творевинама које ауторка сматра најпотпунијим изразом анализираног жанра, уочени су значајни моменти његовог формирања, као и карактеристични феномени везани за поему у српској књижевности. У том смислу, вредни подаци и запажања изнети су поводом савремених формулација значајних елемената њене поетике, с посебним освртима на размишљања Косте Руварца и Љубе Ненадовића, а дистинкција између еп-

ских песама Светозара Милетића и поема Јована Ђорђевића и Павла Поповића Шапчанина објављиваних у *Славјанки* (1847) истакнута је као иницијални моменат формирања и „освешћивања" новог жанра. Ова фаза истраживања окончана је анализом варијанти, тј. праћењем „развоја" појединих поетских текстова ка правој поеми, што је неодвојиво од усвајања начела романтичарске поетике: у том смислу као парадигматичне издвојене су две варијанте поеме *Три побратима* Ђорђа Малетића и Радичевићеви *Милета* и *Гојко* као различите варијанте истог поетског текста, односно различите обраде исте теме.

После исцрпног теоријског увода и генеричког истраживања, изненађујућа је одлука ауторке да одустане од концепта који би се темељио на јасном диференцирању жанра и реконструисању његове опште поетике, уместо чега се опредељује за појединачне описе/анализе текстова, подељених најпре по развојним фазама на архаичне облике жанра, његово зрело доба и „предворје" нове епохе, а потом на мање целине, углавном по тематском критеријуму. Ово доводи до дисперзивног схватања жанра, по коме у њега може бити укључен готово сваки лирско-наративни текст, те су се међу поемама — религиозним у једном, а идиличним у другом случају — нашле и творевине попут Његошеве *Луче микрокозма* и *Пастира* Јована Илића, које и обимом, и композиционом структуром, и позицијом јунака и приповедача одударају од уобичајених „стандарда" овог жанра, док за низ наслова из групе „јуначко-историјских" и поема „на народну" сама ауторка накнадно наводи да се у ову врсту могу само условно сврстати.

Већу жанровску конзистентност показују текстови обрађени у делу посвећеном зрелој романтичарској поеми, чија се обликотворна начела — на композиционом, мотивском плану обликовања песничког говора и, нарочито, положаја главног лика — формулишу у уводу. Овде су, као најбројније, обрађене најпре љубавне поеме, у којима се, због природе тематике, идеално остварују и захтеви за приповедањем заснованим на лирским изливима и за концепцијом јунака као трагичне личности. У српској традицији, међутим, осим мањег броја поема у којима је трагичност изведена из општих мотива неверства, издаје или остављене драге, овај захтев се остварује захваљујући комбинацији љубавног и националног мотива, за шта ауторка наводи многобројне примере, а као на посебан ауторски корпус, због укупне уметничке вредности и/или особених литерарних поступака, осврће се на љубавне поеме Бранка Радичевића и Лазе Костића. Издвојивши случајеве у којима се „опис јунака и његова лична исповест осамостале у засебно дело", ауторка формира посебну тематску групу исповедних и поема трагичних личности, где се јављају текстови које би заиста било тешко сврстати у неку другу целину, будући да у њима трагична личност, као структурна доминанта дела, путем исповести која обухвата цео или бар главнину текста, сопствену судбину и унутрашњи живот претвара у јединствену тему дела. Ауторка се овде осврће на тако значајне романтичарске поеме какве су Јакшићеве *Мученица* и *Невеста Баје Пивљанина* или Суботићева *Циганка*, али и проширује ову групу увођењем творевина попут Илићевог *Рибара*, где је уобичајена трагичност јунака романтичарске поеме „покривена" употребом раширеног метафизичког мотива, или пак *Духа*, чија би припадност романтичарском покрету могла бити дискутабилна. По уметничким вредностима мање су значајна дела разматрана у групи митолошких и бојних поема, али у њима ауторка прати елементе карактеристичне за романтичарску традицију и њену српску варијанту.

Поеме на граници епоха, односно стилова (будући да је још на почетку студије исправно наглашено да се велике стилске формације у српској књижевности хронолошки преплићу), обележене су како новом тематиком — авантуристичком и сатиричном — тако и реверзибилним односом двају конструктивних начела (овога пута од поетског ка прозном) и различитим односом приповедача

ка испричаним догађајима (објективан или ироничан тон уместо доживљеног приказивања). Тако се у овом поглављу, описујући продор реалистичких елемената какви су призори улице, говор о мењању људских схватања и навика и (често пародична) слика свакодневице, ауторка осврће не само на *Безимену* Бранка Радичевића већ и на поеме Љубомира Ненадовића и Милорада Поповића Шапчанина, истовремено указујући и на „сударˮ романтичарског и реалистичког у пародирању самог жанра, као у Бранковом *Путу* и чувеној Змајевој пародији Суботићеве песме *Сабља-момче Цвет-девојче.*

Завршни део анализе феномена српске романтичарске поеме на одређени начин је и најинспиративнији, будући да указује на једно могуће поље истраживања које би обухватило варијантне облике жанра и његове поетике, које би у неким будућим студијама могло и требало да укључи и његову судбину у наредним епохама, овде поменуту у некој врсти епилога у коме се указује на доцније употребе термина *поема* за квалификацију различитих дела, почев од прозе са јаким лирским набојима, попут Гогољевих *Мртвих душа*, до несижејних поетских творевина из доба авангарде, какве су *Сербиа* и *Стражилово* Милоша Црњанског, али и на њену стварну (делимичну) обнову код појединих авангардних писаца (Мајаковски) или у нарочитим (књижевно)историјским околностима (поеме из НОБ-а Скендера Куленовића).

Тако нас епилог враћа на оно што би могла бити недоумица поводом ове књиге — да ли је дисперзиван приступ који тежи да укључи и опише што већи број наративних поетских текстова плодотворнији него што би било строже поетичко и жанровско формулисање које би га свело на мањи број сроднијих дела — али и подсећа на корисност чињенице да је пажња истраживача скренута на велики број занемариваних писаца, дела и појава.

Тања Јовићевић

UDC 886.1.015.16
886.1-95

ЗНАЛАЧКА СИНТЕЗА СРПСКОГ РЕАЛИЗМА

Душан Иванић, *Срйски реализам*, Матица српска, Нови Сад 1996, 177 стр.

Научна интересовања Душана Иванића (Губавчево Поље код Грачаца, 1946), редовног професора за српску књижевност 18. и 19. века на Филолошком факултету у Београду, јасно упућују на окренутост проучавању нове српске књижевности, понаособ епохе реализма, из савремене теоријске и методолошке перспективе утемељене на позитивним искуствима водећих критичких школа 20. вијека (формализам, структурализам, феноменологија, стилистичка критика, семиотика). На основу прегледа његових досадашњих објављених књига, као и многобројних радова разасутих по зборницима, књижевној и научној периодици, уочљива су четири основна правца истраживања: аналитичко-синтетичко сагледавање текстова, проблема и појава из историје и поетике српске књижевности. Карактеристичне су у том смислу двије збирке књижевних огледа и расправа: *Модели књижевноī īовора* (1990) и *Облик и вријеме* (1995); монографске синтезе у којима је изложена генеза и типолошко-морфолошка природа приповијетке као књижевног жанра на размеђу епоха романтизма и реализма, у којима је обухваћена књижевна епоха реализма, те у којима је дата цјелокупна књижевна историја Српске Крајине, као особеног регионалног и геополитичког чиниоца

укупне српске књижевности (потврда за то су књиге: *Српска приповијетка између романтике и реализма* /1976/, *Српски реализам* /1996/ и *Књижевност Српске Крајине* /1998/); трећи правац Иванићевих научних интересовања односи се на проучавање чинилаца „књижевног живота", прије свега српске књижевне периодике 19. вијека, што је био предмет истраживања и његове докторске тезе, одбрањене на Филолошком факултету у Београду 1986. године, а потом и објављене у обимној књизи под насловом *Забавно-поучна периодика српског реализма* (1988); четврти смјер Иванићевих проучавања односи се на текстолошка испитивања нове српске књижевности и приређивање критичких издања појединих писаца или дјела (за ову прилику помињемо, између осталог, сљедећа издања: *Сабрана дела Ђуре Јакшића*, 1—5 /1978/, *Стихови* Ђорђа Марковића Кодера /1979/, зборник *Мемоарска проза 18. и 19. века*, 1—2 /1989/, *Сеобе и Друга књига Сеоба* Милоша Црњанског /1990/, *Сербијанка* Симе Милутиновића Сарајлије /1993/, *Сабране песме* Бранка Радичевића /1999/ и сл.).

Мада је епоха реализма читаво стољеће предмет проучавања многобројних генерација српских књижевних историчара и критичара, простори за њена нова аналитичка тумачења, за научне синтезе и промишљања никад нису престајали бити актуелни и важни, а захваљујући новим методолошким и теоријским приступима литератури, осмишљеним у 20. стољећу, понаособ у посљедњим његовим деценијама, наново нам откривају драгоцјене умјетничке поетике, стваралачке просторе и поступке, компаративне аналогије, те обнављају и онеобичавају стари сјај и проналазе трајне вриједности једне од најзначајнијих и свакако најпопуларнијих књижевних епоха код Срба.

О епоси реализма у српској књижевности, о писцима и дјелима из друге половине 19. и с почетка 20. вијека писано је на различите начине. Поред оних аутора који су епоху реализма сагледавали из синтетске перспективе у оквиру цјеловитих прегледа појединих сегмената националне литературе или историје цјелокупне српске књижевности (Ј. Скерлић, М. Савковић, М. Најдановић, Д. Живковић, Ј. Деретић...), по своме интерпретативном значају и повремено добрим есејистичким запажањима још увијек су, истина у неједнакој мјери, актуелне и поједине књиге портрета о писцима српског реализма (В. Глигорић, М. Кашанин, С. Леовац...), а још више збирке аналитичких огледа и књижевних студија о периодизацијским и жанровским проблемима, о поетици, компаративним аналогијама, писцима и дјелима наведене епохе (Д. Вученов, Д. Живковић, Б. Милановић, В. Јовичић, Ж. Бошков, М. Николић, Д. Иванић...), као што су незаобилазне и монографије које се баве проучавањем књижевних часописа, алманаха, календара и листова, као активних чинилаца „књижевног живота" у епоси српског реализма (В. Јовичић, Д. Вученов, Д. Иванић...).

Кад је ријеч о синтетским студијама, историјама и прегледима српске књижевности, ако изузмемо методолошки и аксиолошки модернија Деретићева интересовања за наведену епоху (било у оквиру свеобухватне *Историје српске књижевности* /1983/, или историје романескног жанра *Српски роман 1800—1950* /1981/, а поготово *Поетике српске књижевности* /1997/), јасно је да епоха реализма у српској књижевности све до појаве књиге *Српски реализам* Душана Иванића, у издању Матице српске (Нови Сад 1996), није добила своју заслужену савремену научну синтезу.

Српски реализам Иванић разматра кроз четири синтетска сегмента: кроз објашњење самога појма, естетичке традиције, метода и књижевноисторијских (периодизацијских) оквира; кроз сагледавање његовог историјско-типолошког (поетичког) статуса у оквиру српске књижевности; кроз издвајање и морфолошки опис преовлађујућих књижевних жанрова — приповијетка, роман, драма, документарно-умјетничка проза (мемоари, дневници, аутобиографије, путописи), ли-

рика и епика, књижевна критика; кроз преглед значајне књижевне периодике и књижевних институција, који су на прави начин допринијели обликовању књижевног живота у другој половини 19. вијека код Срба.

Теоријско-методолошке оквире реализма (термин, естетичку традицију, метод, књижевноисторијске аспекте) Иванић претежно заснива на поузданим достигнућима и сучељавањима класичне естетике (Платон, Аристотел), теоријске и иманентне поетике (Балзак, Тен, Енгелс, Чернишевски, С. Марковић...), и савремене науке о књижевности (Бахтин, Ауербах, Велек, Моравски, Јакобсон, Татаркјевич, Женет, Маркјевич, Флакер, Амон...). При томе, указује на сложеност термина и прецизно разграничава три његова преовлађујућа значења. На првом мјесту, реализам означава естетичку категорију која се темељи на проучавању односа умјетничког дјела према стварности, тј. mimesis-a (мимезе), подражавања, одражавања, опонашања, имитирања стварности у умјетности. На другом мјесту, реализам означава историјски неомеђен стваралачки метод, под којим подразумијевамо конституисање слике стварности у умјетности и књижевности од античких времена до данас (од Хомера, преко Библије, Бокача, Шекспира, Толстоја, до Маркеса и Борхеса), посредством „уопштавања/типизације и индивидуализације". На крају под појмом реализма, што је његово најпознатије и раширено значење, садржана је и књижевна формација (у ужем значењу „стилска формација"), која означава историјски одређен метод умјетничког стварања (праћен позитивизмом у науци и филозофији), који преовлађује од 30-их до 80-их година 19. вијека у Европи (код Срба од 60-их година до краја 19. вијека), и чини у већој или мањој мјери поетички сродну (не и јединствену) књижевну епоху. Препознатљиво је то у наглашеном супротстављању романтичарском субјективизму и инсистирању на миметичности, на дескриптивности, на аналитичкој слици друштвене стварности, на приповједачкој објективности, на вишеслојној психологизацији ликова и репрезентативности њихових карактера, на језичкој дјелатној карактеризацији, на претежном опредјељењу за прозне жанрове (приповијетка, роман, документарно-умјетничка проза) и слично.

Историјско-типолошки статус реализма у српској књижевности Иванић управо сагледава кроз генезу и обликовање наведених поетичких одлика у књижевним текстовима, те зато на динамичнији и флексибилнији начин издваја најзначајније типове и развојне фазе реализма него што су то чинили његови претходници, од раслојавања романтизма, преко протореализма, програмског реализма, фолклорног реализма, поетског реализма, потпуног (високог) реализма, до процеса раслојавања реализма и преобликовања у модерну. Драгиша Живковић, на примјер, реализам посматра кроз четири временски прецизно омеђене фазе (бидермајерски реализам, фолклорни критички реализам, хумористичко-сатиричка варијанта реализма, дезинтеграција реализма). Јован Деретић издваја три фазе: романтичну, класично-реалистичку и модерну.

Коријене реализма Иванић проналази још у поучно-дидактичкој прози просвјетитељства, те у „интересовању за персонално у вријеме романтизма", а затим и у патријархалној анегдоти и шаљивој народној причи. Раслојавању романтизма доприносе и неки његови најистакнутији аутори: Б. Атанацковић, Ђ. Јакшић, М. Поповић Шапчанин, С. М. Љубиша. Посебан проблем у проучавању епохе реализма представља „убрзани" развој нове српске књижевности и напоредно постојање различитих стилских формација у 19. вијеку (преплићу се просвјетитељство, класицизам и сентиментализам; сентиментализам и рани романтизам, романтизам и рани реализам, развијени реализам и модерна и слично). Отуда је Иванићево посматрање одређених типова и фаза реализма искључило строгу временску периодизацију (како су то, на примјер, покушавали да учине Ј. Скерлић, Д. Живковић, Ј. Деретић), и ослања се превасходно на поетичке осо-

бености, тако да је логично што поједине писце или њихова дјела сусрећемо у различитим типовима реализма.

Предреалистичке или ранореалистичке појаве из 60-их година, тј. спонтану и недосљедну употребу елемената реалистичке поетике, Иванић обједињује појмом *йрошореализам*, који је преузео од Х. Маркјевича. Као средишњег писца издваја Ј. Игњатовића, а одмах за њим указује и на М. Поповића Шапчанина, Ђ. Јакшића (у социјалној поезији, у појединим причама из сеоске тематике, драма-ма и слично), на комедије К. Трифковића, те на Б. Будисављевића Приједорског. Програмски реализам исказује неопходну свијест о тематици и методу об-ликовања илузије стварности у књижевном тексту, о употреби језика, о роману и прози као доминантном жанру, а преовлађује крајем 60-их и почетком 70-их година 19. вијека. Од аутора средишње мјесто припада С. Марковићу и његовим програмским чланцима *Певање и мишљење* (1868) и *Реалносш у йоезији*, као и Марковићевим млађим сљедбеницима Пери Тодоровићу и Андри Николићу, те писцима који су начела програмског реализма остваривали у фикционалним текстовима: у драми В. Ђорђевић, у прози Љ. Каравелов, Л. Нанчић, Ђ. Звекић, С. Б. Ивановић, у поезији Ј. Томић, В. М. Јовановић и други. Под фолклорним реализмом, који је иначе у науци о књижевности имао и аналогне термине: *сеоски, анеѓдошски, народњачки реализам*, Иванић подразумијева варијанту односа фолклорне и писане ријечи, а „обухвата она књижевна дјела епохе српског реализма која тематику из сеоског живота обликују у реторичко-стилским поступцима и на културном фону народне (усмене, фолклорне) традиције". Фолклорни тип реализма доминира 70-их и 80-их година 19. вијека, најуспјелије у дјелу М. Глишића, Ј. Веселиновића, те у дијелу Лазаревићевог опуса (*На бунару, Школска икона, У добри час хајдуци*) и слично. Мада је термин *йоешски реализам* изворно проистекао из њемачке књижевности, а означава онај тип реалистичког стварања који „одбија да књижевност буде само копија стварности, већ од ње тражи да буде идеална допуна, да даје прочишћену слику стварности", показало се да он има примјену и у књижевности српског реализма и да је Иванићево издвајање наведеног поетичког модела у посебан тип реализма оправдано. Обиљежја поетског реализма појављују се у појединим дјелима М. Глишића, Ј. Веселиновића, П. Марковића Адамова, те у оквиру појединих текстова Л. Лазаревића (први дио *Школске иконе*), С. Сремца (поглавља из сеоског живота, лирски хумор у роману *Йой Ђира и йой Сйира*, слике дерта и севдаха у *Ивковој слави*) и слично. Потпуни или високи реализам означава доминацију већине категорија реалистичке поетике у дјелима насталим 80-их и 90-их година 19. вијека, а додатно се исказује и кроз овладавање романескним жанром, кроз мултирегионалност, кроз сложеније форме казивања (унутрашњи монолог, доживљени говор), разноврсније и динамичније приповједачке тачке гледишта, зачудније типове јунака, критичност према друштвеном животу и слично. Наведени тип реализма Иванић тумачи на примјерима из дјела Л. Лазаревића, С. Матавуља, Б. Нушића, И. Вукићевића, С. Ранковића, С. Сремца, Р. Домановића, В. Илића и слично. На крају историјско-типолошког прегледа српског реализма разноврсне термине који означавају дезинтеграцију реализма на крају 19. и на почетку 20. вијека (*неороман*ш*изам, декаденција, симболизам, имйресионизам, fin de siècle*) Иванић своди под заједнички наслов „процеси раслојавања реализма" и указује на продоре модернистичких поетика у српској прози, поезији, драми и књижевној критици. Интересантно је да у наведеној фази нису заступљени П. Кочић, Б. Станковић и И. Ћипико. Живковић их, на примјер, посматра у фази дезинтеграције реализма, Деретић их именује као лирске или модерне реалисте.

Тек у разматрању реалистичких жанрова долази до изражаја знатнија интерпретативна аналитичност Иванићевог научног метода, а самим тим и откри-

вање умјетничке разноврсности књижевних текстова наведене епохе. Приповијетка представља не само најразвијенију и најдинамичнију прозну врсту у српском реализму него доприноси и конституисању особеног романескног типа („проширивање приповетке у роман"), чији су творци С. Матавуљ и С. Сремац. Иванић се најприје осврће на варијанте значења самог жанровског појма у српском реализму (приповијетка, прича, слика, црта), при чему су приповијетка и новела старије и наслијеђене ознаке, а „слика и црта се уопштавају тек у реализму".

Тумачење жанра реалистичке приповијетке, као потраге за садржајима „из живота", Иванић започиње Игњатовићевом дужом приповијетком *Једна женидба* (1862), а завршава сатиричким причама Р. Домановића (најзначајније настају 1897—1903. године). При томе, као нарочито значајну за поетику жанра на прелазу између романтике и реализма издваја незавршену и једину приповијетку Ј. Грчића Миленка *У гостионици код полузвезде на имендан шантавог торбара: приповетка из народног живота: Сремска ружа* (1869), јер представља преплет домаће и европске традиције (фолклорна фантастика и сказ, лирска евокација стварности). Лазаревићу припада заслуга за подизање српске приповијетке на европски умјетнички ниво, а Матавуљева приповијетка „нема у српском реализму такмаца, по упорности промјена морфолошког склопа, стилском пречишћавању и бризи за естетску страну, по мноштву ликова који обједињују литерарну традицију и живу, текућу стварност, коначно по концепцијској динамици (фолклорни реализам, развијени реализам, натурализам, модернистичке тежње, јаке струје фантастике, хумористички комплекс) и тематској ширини".

Романескни жанр у српском реализму темељи се на двије поетичке традиције (видаковићевској и романтичарској), а заснован је на два умјетничка модела: први проистиче из проширивања приповијетке (Матавуљ, Сремац), а други кроз развијање романескне фабулације (Комарчић, Веселиновић, Ранковић). Статус зачетника жанра реалистичког (друштвеног) романа припада Ј. Игњатовићу и његовом *Милану Наранџићу* (1860, 1862), за најзначајнију појаву „по опредјељењу за ову врсту као средишњу форму" Иванић узима Светолика Ранковића, а највећи умјетнички квалитет признаје Матавуљевом роману *Бакоња фра-Брне*: „Опште је мишљење да до *Нечисте крви* (1910) Б. Станковића није у Срба било бољег романа, а тај ранг потврђују и преводи на већину европских језика, до уврштавања у познату циришку библиотеку ремек-дјела свјетске књижевности (на њемачком, 1979)."

У нешто сажетијем, али подједнако информативном прегледу Иванић се осврће и на остале, мање заступљене, реалистичке жанрове (документарно-умјетничка проза, драма, лирика, књижевна критика), те издваја најзначајнија дјела или ауторе. У мемоаристици између многобројних остварења по умјетничком значају с правом су издвојена два текста: Игњатовићеве *Рапсодије из прошлог српског живота* и Матавуљеве *Биљешке једног писца*, у драми непревазиђени Нушићев комедиографски опус, у лирици Војислав Илић, а у књижевној критици најзначајније мјесто припада Светиславу Вуловићу и Љубомиру Недићу. Иванић се у посљедњем поглављу књиге осврће и на значајне чиниоце „књижевног живота" (периодику), те на књижевне институције наслијеђене или утемељене у другој половини 19. вијека, чиме свакако употпуњује цјеловиту слику епохе реализма у српској књижевности.

Упркос готово лексиконској сажетости, што за посљедицу има оскуднији интерпретативни приступ, *Српски реализам* Душана Иванића представља праву ризницу идеја за додатно продубљивање појединих појава, проблема, писаца и текстова нове српске књижевности. Оно што је још значајније, а што Иванићу прибавља позицију водећег ауторитета у проучавању књижевне епохе српског

реализма, садржано је у чињеници да наведена књига израста у поуздан научни модел за све будуће књижевноисторијске синтезе нове српске књижевности.

Горан Максимовић

UDC 886.1.015.16-31
886.1-95

НОВИ ПРИЛОЗИ МОРФОЛОШКОЈ ПОЕТИЦИ СРПСКОГ РЕАЛИСТИЧКОГ РОМАНА

Снежана Милосављевић-Милић, *Оквирни облици у српском реалистичком роману*, Чигоја штампа, Београд 2001.

Научна студија *Оквирни облици у српском реалистичком роману* прва је књига Снежане Милосављевић-Милић и представља прерађен облик магистарског рада одбрањеног на Филолошком факултету у Београду 1995. године. Ауторка је до сада објавила више приказа књига и научних радова из области српске књижевности 19. века. Заступљена је у зборницима радова са међународних научних књижевних симпозијума. Истраживања је усмерила на књижевноисторијску и књижевнотеоријску проблематику. Њена прва књига најбољи је представник таквих научноистраживачких подухвата. Истовремено, ова књига је и прва публикација у новопокренутој едицији *Serbica nova* која се бави књижевноисторијским студијама.

Оквирни облици у српском реалистичком роману студија је која на основу најновијих наратолошких сазнања решава проблем оквирних облика у српском реалистичком роману. Истраживања су обухватила српске романе 19. века са књижевноисторијског и теоријскометодолошког аспекта. У истраживачком корпусу нашли су се романи Атанасија Стојковића, Милована Видаковића, Богобоја Атанацковића, Јакова Игњатовића, Стевана Сремца, Јанка Веселиновића, Симе Матавуља, Светолика Ранковића и Лазара Комарчића. Циљ овога рада јесте издвајање, опис типичних уводних и завршних оквирних облика и функционално деловање у структури романескног текста. Наратолошка тема оквира сагледана је у дијахронијском контексту од раног српског романа до романа модерне и синхронијски кроз низ реалистичких романа. Оквир се посматра као морфолошки сегмент приповедног текста. Ауторка у уводном теоријском делу износи ставове Ј. Лотмана, Б. А. Успенског, В. Шкловског, француских структуралиста Ж. Женета, Ф. Амон, немачког теоретичара Д. Стефана и Џ. Калера. Поред свих наведених теоретичара књижевности и њихових хетерогених ставова Снежана Милосављевић-Милић упориште за своја истраживања налази у поставкама чешког структуралисте Јана Мукаржовског и његовом критеријуму *обликовности* као кључном фактору за одређење граница оквира и унутрашњег текста. Структурални прилаз теми оквира обезбедио је да се целовитост дела тумачи као стална корелација компонената у структури романа. Сходно томе, ауторка је покушала да, постављајући границу уводних оквира, од унутрашњег дела текста раздвоји оквирне конститутивне елементе од сижејних, јер се међу њима често губи дистинкција. Завршни оквири су много егзактнији јер већина романа има епилошки карактер. Упркос сложености оквира, пре свега уводних, а потом и завршних, издвојена је група типских карактеристика коју чине прелаз са једног кода на други, перспективизација и промена фокализације, интертекст, антрополошке фик-

сације почетака и краја (мотив рођења и смрти) и разлике у језичком обликовању. Студија обухвата цео историјски контекст српске романескне традиције, па зато трагање за оквирним облицима почиње пре епохе реализма у српској књижевности.

Први део књиге чине тумачења оквирних облика у српском роману до реализма. Методом паралелних тумачења и утврђивања сличности и разлика између уводних и завршних оквирних сегмената дат је приказ овог проблема у романима *Аристид и Наталија* А. Стојковића, *Велимир и Босиљка* М. Видаковића, *Два идола* Б. Атанацковића и *Роман без романа* Ј. С. Поповића. Ауторка је дошла до закључка да разнолике стилске, композиционе и наративне одлике, као и врсте романа, одликују присуство традиционалних литерарних конвенција епохе, арсенал топике и елементи реалистичког романа.

Централни, други део књиге представљају типолошка изучавања оквира у романима релизма. Термин *оквир* сагледава се кроз два основна типа оквирног облика у роману: уводни оквирни облик и завршни оквирни облик. Ауторка наводи да у српским реалистичким романима оквир фигурира као углавном самостална структурна целина текста, а понекад граница није наглашена, па се говори о потенцијалном минус-оквиру. Структуру уводног оквира у српском реалистичком роману формирају хронотопичност, портретизација, амблематичност, експлицитни оквирни приповедач, метапоетски облици и псеудодокумент. Ипак, највећи број романа има комбинацију ових особина, па се издваја уводни оквир комплексног или синтетичког типа и оквир у оквиру. Са завршним оквиром диференцијација је много једноставнија. Конститутивни типови завршних оквирних облика су темпорална дистанца, мотивска финална формулативност, метапоетички завршеци, тенденциозност и вишеструки финални рам.

Полазећи од Бахтинове дефиниције хронотопа као „суштинске узајамне везе временских и просторних односа, уметнички освојених у књижевности", описан је овај тип уводних оквира као скуп неколико типских одлика. Наиме, уочава се да од романа *Тридесет година Милана Наранџића* до романа Стевана Сремца и Лазара Комарчића доминира просторна детерминанта која се појављује као „кућа, гостионица, сеоско двориште, соба, дућан..." Истиче се и поступак сужавања перспективе у уводном оквиру као пут за улазак приповедача или читаоца у романескни свет унутар оквира. Временска одредница хронотопа окарактерисана је типским ситуацијама: подаци о времену, датуму, увођење фиктивног презента, поступак ретроспекције и темпорална дистанца, која одваја оквир од унутрашњег дела текста. У уводном оквиру српских романа 19. века открива се и присуство идиличног хронотопа, хронотопа природе, пута и сусрета. Типологија хронотопа проучавана је у репрезентативним романима *Вечити младожења, Васа Решпект, Бакоња фра Брне, Хајдук Станко, Зона Замфирова, Пой Ђира и пой Спира, Бездушници, Горски цар* и *Сеоска учитељица*. Хронотопичност у уводним оквирним облицима српске реалистичке прозе има хетерогену структуру, чиме хронотоп стиче и жанровске одлике.

Морфолошка изучавања граничних облика књижевног дела у овој студији показала су да њихова типска структура има бинарну позицију. Она се састоји од два конститутивна елемента: хронотопа и лика који интеракцијски творе структурно-семантичко јединство оквира. На основу Бахтинове тезе да је сваки знак у књижевности хронотопичан, Снежана Милосављевић-Милић сматра да се то потврђује у концепцији јунака. Зато се јунак српског реалистичког романа проучава као одраз структуре света коме припада. Основна концепција јунака у нашим романима у споју је типског и индивидуалног. Ликови постају окосница романескног жанра, па је ауторка чак склона генерализацији оваквих појава сматрајући да се може говорити о континуитету романа личности као жанровске од-

лике књижевности 19. и почетка 20. века. На основу овог става закључује се да је у великом броју романа лик својеврстан макрооквир који обједињује остале тематско-композиционе елементе. Као примери наводе се романи *Васа Решпект, Вукадин, Милан Наранџић, Зона Замфриова* и *Бакоња фра Брне*. Књижевни лик је у уводним оквирним облицима заступљен фрагментарно кроз спољашњу тачку гледишта и типизацију у хронотопичном медију. Низом типизираних поступака: визуализација, доминација језичких одредница, сликовност, ретроспективна и проспективна слика животног пута, индивидуализација именом или интертекстом, симболизација или прикривена детерминизација — постиже се увођење лика у оквир. Поред индивидуалних портрета у уводном оквиру јављају се и колективни портрети, наравно, везани за породицу. Као најбољи примери наводе се портрети породице Максе Свилокосића из романа *Трпен — спасен* и колективни портрет у Матавуљевом роману *Бакоња фра Брне*. Дезинтеграција типизираних концепција јунака појавила се, као што смо могли и претпоставити, у романима Светолика Ранковића. Његови ликови представљени су као јаки индивидуалци у сукобу са средином. Један од нетипичних реалистичких поступака у уводном оквирном портретисању јесте и симболизација која се одвија на психолошком или метапоетичком плану. Такви примери откривени су у роману Ј. Игњатовића *Поруџени идеали* и *Драгоцена огрлица* Лазара Комарчића. Поступци који конституишу портрет у уводном оквиру већине наших романескних остварења у реализму аутентични су реалистички методи визуелизације.

Оквирни типолошки елементи, хронотоп и портрет, сматрају се облицима статичког представљања у роману. Ауторка наводи и тумачи и опозитне, динамичке мотиве, после којих се опет уводе типски поступци сликања средине и ликова. Такав поступак композиционо-структурне инверзије у реалистичком роману Снежана Милосављевић-Милић назива амблематичношћу. Интертекстуалност је главна особина амблематичног оквирног почетка. Поступак интертекстуалности одражава се углавном у мимези различитих говорних жанрова (*Зона Замфирова, Ивкова слава*). Амблематични оквири сматрају се мотивационим средством у нарацији, конституишу ликове и динамизују романескну структуру.

Поред наведених одлика у истраживањима, откривени су поетолошки дискурси као елементи уводног оквира. Проблем метапоетичких исказа отворио је питање оквирног приповедача који је окарактерисан у два типа: као аукторијални приповедач чији су коментари носиоци метапоетичког слоја и приповедач — лик који је јунак приче или оквирни лик, сведок иза кога се често скрива аукторијални приповедач. Носиоци метапоетичких исказа јесу ова два типа приповедача. Поетолошки искази у виду коментара откривени су у романима *Мој кочијаш, Драгоцена огрлица* и *Бездушници* Лазара Комарчића. Метапоетички и интертекстуални дискурс доминира у романима Стевана Сремца, Лазара Комарчића, али и код Јанка Веселиновића и Јована Суботића.

У низу типолошких елемената уводних оквирних почетака романа 19. века псеудодокумент представља аутентичну особину реалистичке прозе. Поетолошко-програмски чланци (Балзак, браћа Гонкур) у ширим књижевним оквирима позивали су се на документарност, егзактност и позитивизам. Ауторка *Оквирних облика у српском реалистичком роману* сматра да су се наши реалисти поред докумената врло често експлицитно позивали на фиктивне псеудодокументе, а реални је био уткан у структуру романа. Документованост као структурни елемент истиче се у Матавуљевом роману *Бакоња фра Брне*, док је Стеван Сремац отишао најдаље у поимању псеудодокумента подвргавајући га метатекстуалној ирониј.

На нивоу сложенијих типова у уводном оквиру диференциран је „оквир у оквиру", како га назива ауторка студије. Овај облик подразумева спољашњи

оквир са приповедачевим уопштавањима и унутрашњи оквир који претходи романескном почетку. „Оквир у оквиру" се појављује у три различита типа. Први облик карактеришу романи чији је спољашњи оквир обликован ауторским говором и дистанциран од тематско-фабуларне основе дела. У ову категорију убрајају се романи *Ко је крив* Јована Суботића, *Васа Решпект* Ј. Игњатовића и *Девојачки роман* Драгиње Гавриловић. Други тип је без графичке сегментације и заснива се на темпоралним одредницама, а налази се у роману *Два аманета* Л. Комарчића. Псеудодокументарни хроничарски дискурс, где је приповедач у позицији неутралног записивача сведочанстава прошлих времена, представља трећи тип двоструког оквира. Овакав облик уводног уоквиравања ауторка издваја у роману *Бакоња фра Брне* Симе Матавуља.

Аналитичким приступом проблему уводних оквира у романима српског реализма Снежана Милосављевић-Милић успела је да постави тезу о оквиру реалистичког романа као схематизованом моделу. Обавезни делови сваког уводног оквира јесу хронотоп и лик, док су амблематичност, метапоетичке и псеудодокументарне интерполације са типом двоструког уоквиравања ређе појаве у структури проучаваних романа.

Други оквирни тип морфолошке структуре чине завршни оквирни облици. Насупрот хетерогеној и комплексној структури уводних оквира, завршни оквирни облици представљени су као схематичнији и наративно рационалнији. Снежана Милосављевић-Милић је, ослањајући се на структуралистичка учења, издвојила неколико поступака који конституишу оквирни крај: темпорална дистанца, мотивска финална формулативност, метапоетички завршеци, тенденциозност и вишеструки финални рам.

Поступак темпоралне дистанце диференциран је у два типа. Први облик чини експлицитно временско померање од стране приповедача, а други подразумева имплицитно дистанцирање у виду кратког резимеа. Темпорална дистанца се проматра као конститутивни и конвенционални елемент романескних завршетака 19. века, али и других епоха. У темпоралну дистанцу имплициран је поступак мотивске финалне формулативности, који чине мотиви са функцијом затварања и семантичком улогом финализације. Ауторка је у групацију таквих мотива издвојила семантичке парове са уводним мотивима: рођење — смрт, почетак пута — крај пута, препреке — свадба, почетак приче — крај приче, идеали — суноврат. Један од структурних елемената оквирног краја јесу и метапоетички завршеци у којима је поетолошки проседе фрагментаран и део интертекстуалне игре. Понекад су присутна и експлицитна откривања пишчевих намера. Упоредо са метапоетичким завршецима у конструкцији завршног оквира јављају се и коментари политичког, социјалног, моралног и религиозног карактера. Ова одлика оквирног краја названа је тенденциозношћу. Примери су многобројни јер управо коментар представља једну од најчешћих појава у реалистичкој прози. Међутим, и старији српски роман просветитељства и сентиментализма поуку је сматрао једним од најважнијих структурних чинилаца. У сложенији облик оквирног краја убраја се тип „оквира у оквиру" који сачињавају уланчани финални микросегменти. Овај тип оквира у оквиру аналоган је двоструком уводном оквиру. Дупли или троструки финални рам садржи темпоралну дистанцу, метапоетичке завршетке, тенденциозност и финалне мотиве. Такав је крај у Матавуљевом роману *Бакоња фра Брне, Два аманета* Л. Комарчића и у три Сремчева романа: *Пой Ђира и пой Спира, Зона Замфирова* и *Ивкова слава*.

Трећи део научне студије *Оквирни облици у српском реалистичком роману* са типолошког истраживања прешао је на испитивање функционалности и структуралне динамике оквирних облика. Снежана Милосављевић-Милић је функционалност посматрала са синхронијског и дијахронијског становишта. На основу

поимања књижевног дела као знака, структуре и вредности које происходе из ставова чешког структуралисте Јана Мукаржовског ауторка је обрадила проблем функционалности оквирних облика. Циљ у овом завршном делу студије био је да се издвоје и протумаче функције уводних и завршних оквирних облика које су примењиве у различитим жанровским системима реалистичког романа. Функционална динамика сагледана је са синтаксичког, семантичког и прагматичког становишта. Тако су се издвојиле функције: семиотичка, успостављање наративне вероватноће, експликативна, симболичка и декоративна, проспективна, конотација стабилности света и текста и функција која показује однос према реалистичким конвенцијама. Трагање за функционалношћу уводних и завршних оквирних облика донело је сазнања о значају естетске функције у овим структурним елементима.

Оквирни облици у српском реалистичком роману одлична су морфолошка студија савременог проблема оквира у науци о књижевности. С обзиром на то да је ово прва књига која се бави овако сложеним теоријским питањем у области српске романескне прозе 19. века, можемо је сматрати правим научноистраживачким подухватом. Снежана Милосављевић-Милић је овим делом дала огроман допринос у изучавању поетике српског реализма, али и поетике српског романа. Ова књига је добар путоказ за структуралистичка преиспитивања оквира и у модернијим прозним остварењима.

Светлана Шеатовић-Димитријевић

UDC 886.1.09 Sremac
886.1.09-991.1 Maksimović
886.1-95

ПРИРОДА КОМИЧНОГ У ДЕЛУ СТЕВАНА СРЕМЦА

Горан Максимовић, *Магија Сремчевог смијеха*, Просвета, Ниш 1998.

О Стевану Сремцу, класику наше реалистичке прозе, написано је досад више студија које се са више или мање научних претензија баве било посебним аспектима Сремчеве поетике, било његовим целокупним стваралаштвом у контексту пишчевог живота или епохе. Овим се радовима прикључује и књига Горана Максимовића, једног од млађих аутора, чије је уже научно поље српска књижевност XIX века. Након књиге *Умјетност приповиједања Бранислава Нушића* (1995), Максимовић и у овом раду наставља да се бави сличном темом — комичним прозним проседеом. Иза привлачног наслова књиге који имплицитно оправдава релевантност ауторовог избора не сусрећемо есејистичку расправу, како би то можда наслов могао сугерисати, већ аналитички увид у особености Сремчевог стваралаштва, пре свега његовог комичног поступка.

Пошавши од питања загонетке о популарности Сремчевих дела и затим од чињенице да је томе смех несумњив и главни узрок, Максимовић се определио за проучавање најизразитије жанровске црте Сремчевог опуса, хумор и сатиру, у два код Сремца заступљена епска жанра: хумористички роман и приповетка, и сатирички роман и приповетка. Научна оправданост за овакво истраживачко поље додатно је мотивисана књижевноисторијским разлозима (од објављивања већег броја Сремчевих дела прошло је једно столеће) и поетичким разлозима — Сремчева дела су, како аутор вели, парадигматски модел наративног поступка хумористичког и сатиричког типа који је доминирао у српској прози друге поло-

вине XIX века. У раду је на имплицитан начин присутан и трећи разлог — да се новим приступом, утемељеним на савременом теоријско-методолошком моделу, преиспитају неке оцене из старије критичке рецепције Сремца и тако превреднују извесна спорна места. Аутор се при том најчешће осврtао на радове Скерлића и Павла Поповића.

У уводном делу студије истакнуте су две најчешће категорије у естетичким расправама о комичном — моменат неочекиваног и преувеличавање, које се срећу и код Сремца, а као основ ауторовог интерпретативног приступа узет је естетички концепт Николаја Хартмана. При том је анализа усмерена у два правца, то јест на два сегмента функционисања комичног у делу Стевана Сремца: 1) улога комичног у структури комичног заплета и у фабуларно-сижејном склопу дела; 2) одређење комичних облика.

Максимовић је уочио да је у основи структуре комичног заплета сва три Сремчева хумористичка романа (*Ивкова слава, Пой Ђира и ūой Сūира, Зона Замфирова*) троделна техника организовања комичне радње аналогна структури комичне иронијске комедије: АБА — где је први део „нормална линија живота", други део силажење са те линије, и кретање према „тачки смрзавања", а трећи део враћање опет на нормалну линију живота. Како је фабуларно-сижејна организација ових романа базирана на анегдоти, а догађаји из прототипске стварности реализовани у поступку комичке амплификације и кумулације, и комичка структура је условљена оваквим поступком.

Аутор издваја најчешће комичне поступке који се углавном понављају у сва три романа. Најфреквентнија је техника градацијског комичног преувеличавања — од карикатуре преко хиперболе до гротеске, која је најуочљивија у поступку портретизације, а затим следе хипертрофирано понављање, пренаглашавање у техници поређења или понављања, уланчавање анегдотских епизода, амблематичност имена, техника комичних лажи, дигресивне анегдотске епизоде, ауторска иронијска дистанца и други облици ауторског коментара, техника обрта, еуфемистички коментари и комичне изреке, алузије, техника паралелизма и контрастирања, техника одлагања комичног расплета. Анализом сваког романа понаособ уочено је да је Сремац посезао за истоветним комичним поступцима, али многобројни цитати потврђују да је сваки пут комичан ефекат грађен на занимљивој и другачијој садржини или анегдотској теми. Максимовић такође помиње и меланхоличну црту која је код Сремца у симбиози са комичним, а чији је парадигматски образац лик Ниће боктера из романа *Пой Ђира и ūой Сūира*.

С аспекта функционалности комичних поступака у романескној структури аутор је издвојио мотивациону функцију, функцију портретизације јунака, функцију ретардације и покретача наративне конструкције, и истакао значај који је амплификација комичних епизода имала у процесу жанровске модификације (прерастања приповетке у роман). У самој троделној комичној структури нађена је „потврда функционалности анегдотског предлошка у организацији фабуларно-сижејног склопа романа". Тиме је аутор оповргао неке раније критичке замерке композицији Сремчевих романа (П. Поповића, Ј. Скерлића) и темељне категорије романескног жанра (сиже, фабула, композиција, епилог) довео у функционалну зависност од споја комичне технике и анегдотског предлошка.

На исти начин Максимовић приступа и анализи Сремчеве хумористичке приповетке у којој, поред низа сличности са романом (амплификација и преувеличавање комичних ситуација, исти тип комичних поступака), истиче њену разлику према троделној схеми романа. Својства новелистичког жанра (аутор се позива на Ејхенбаумову теорију новеле) не допуштају у тачки расплета епилошки додатак, па је уместо „тачке одтерећења" комично кондензовано у анегдотској поенти која долази после непроширеног анегдотског заплета, у чему је уочено

приближавање бокачовском типу новеле. Разлика је уочена и на вредносном плану — због недоследности у техници комичног преувеличавања и фрагментарности комичног ткива, Сремчева хумористичка приповетка је понекад уметнички неуједначена. Аутор је анализирао и неколико Сремчевих нехумористичких приповедака где комична епизода има полифункционални карактер.

У структури Сремчевих сатиричких романа (*Лимунација на селу, Вукадин*) Максимовић је видео аналогију са хумористичким моделом, као и разлике које се тичу троделне структуре комичног заплета. У сатиричким романима уместо повратка на стабилан поредак у расплету срећемо нову, гротескну, „померену реалност". Другачија функција комичног у овим романима која иде и на штету уметничке аутономности проистиче из ауторске тенденциозности (ауторски коментар је овде чест комични поступак) и из тематике коју чине девијантни карактер и проблеми из свакодневне збиље. При том се ефекат комичног најчешће остварује или инвективом и сарказмом или средствима пренесеног значења: алузијом, еуфемизмом, иронијом.

Књижевни тип је и у основи сатиричких приповедака а као најизразитији пример аутор наводи приповетку *Кир Герас* у којој сатирички смех настаје путем препознатљивих комичних средстава, као и поступцима метонимије, иронијом, сарказмом, поступком реификовања и антропоморфизације. Максимовић закључује да је по својим обележјима овај тип Сремчевих приповедака поред Домановићевих и Нушићевих дела „парадигматичан модел непренесеног сатиричког значења".

Последњи део студије кроз синтетички приступ даје попис свих комичних поступака заступљених код Сремца. Унутар три препознатљиве теоријске форме комичног — вербална комика, комика ситуације и комика карактера издвојени су многобројни поступци чија учесталост и полифункционалност „смешно" чине доминантним обележјем дела. Као најзаступљеније средство вербалне комике издвојено је поређење и његове многобројне функционалне варијанте: у функцији атмосфере и поступака и психологизације односа међу ликовима, као карикирање, комична хиперболизација и иронизација, у функцији наративне мотивације или пародирања, као облик персонификације, паралелизма, пародије, каламбура. Примери вербалне комике јесу и анегдоте, дијалекат, комичне изреке, ауторски коментар, еуфемизам, персифлаже, сарказам, имена и надимци, парадокс, снови, лаж, говор у страну, дијалошке секвенце. Што се тиче ситуацијске комике, аутор је код Сремца нашао све препознатљиве облике: понављање, технику обрта, замену личности и забуну у личности, и тако истакао имплицитну сценску структуру Сремчевих дела која доприноси њиховој комуникативности.

У прилог комици ликова иду главни Сремчеви протагонисти који, упркос рељефним цртама, имају типске карактеристике. Тако се у *Ивковој слави* срећу типови лакрдијаша, занесењака и активног помагача, у лику Аркадија из *Пой Ђире...* тип довитљивог слуге, у *Зони Замфировој* налазе се комични антиподи, а лик Вукадина је спој варалице и неотесанца. Обликовање комичних типова пролази кроз неколико фаза: физичко портретисање, анегдотске ситуације, дијалекат, дијалошке и монолошке позиције у којима се обликују њихови недостаци, мане или парадоксални малери. Све облике комичног аутор је потврдио примерима из дела који су нас изнова подсетили на смехотворност Сремчеве речи.

У закључку се Максимовић још једном враћа теоријским типологијама комичног и, следећи Пропа, код Сремца открива симбиозу подсмешљивог и доброћудног смеха коме меланхолична нота оповргава чисто забављачки карактер приписујући му црту проблемског. У једном дијахронијском осврту аутор завршава студију констатацијом да је Сремац „напоредо с Матавуљем и Нушићем, Домановићем и Ћоровићем, допринео конституисању жанра хумористичког и

сатиричког романа, хумористичке и сатиричке приповијетке" у српској прози последње деценије XIX века синтезом типова комике која је појединачно заступљена код поменутих писаца.[1]

Тако је овом студијом Горана Максимовића Сремцу још више учвршћен положај нашег класика хумористичке прозе, а оно што је, чини се, још значајније када су у питању радови са теоријском проблематиком, читаоцу је омогућен један добар увид у типологију комичног жанра која, упркос преузетим препознатљивим моделима, потврђује минуциозан аналитички приступ и ваљаност аутоpових језгровитих синтеза.

Снежана Милосављевић-Милић

UDC 886.1.09-7. Domanović
886.1.09-991.1 Maksimović
886.1-95

СТУДИЈА О ДОМАНОВИЋЕВОМ СМЕХУ

Горан Максимовић, *Домановићев смијех*, „Слободна књига", Београд 2000, 164 стр.

Књижевна студија *Домановићев смијех* представља наставак истраживачких напора Горана Максимовића. Доминантно место у његовом досадашњем раду заузима проучавање типова смеха у српској уметничкој прози XIX столећа. О томе сведоче наслови две претходно објављене књиге: *Умјетност приповиједања Бранислава Нушића* (Београд 1995) и *Магија Сремчевог смијеха* (Ниш 1998), као и наслов његове докторске дисертације *Типови смијеха у српској умјетничкој прози од Доситеја Обрадовића до Петра Кочића*.

Студија је настала као резултат проучавања природе и заступљености комичног поступка у приповедачком опусу нашег најпознатијег сатиричара. Домановићев комични поступак заснован је на техници преувеличавања и инверзије, односно извртања очигледних истина. Поделу преувеличавања на три основна облика — карикатуру, хиперболу и гротеску — уз ограду да је преувеличавање комично само онда када открива недостатке, аутор студије, по свом признању, преузима од Владимира Јаковљевича Пропа. На основу анализе комичног поступка изведена је типологија смеха која обухвата пет поглавља студије: хумористичке (*Позориште у паланци, Сима пензионер, Поклон краљу*), анегдотско-сатиричне (*Демон, Полицијска мудрост, Митрополитов мачор, Ниђе спаса, Не разумем, Наша посла, Гласам за слепце*), гротескно-фантастичке (*Размишљање једног обичног српског вола, Модерни устанак, Сан једног министра, Краљевић Марко по други пут међу Србима*), алегорично-сатиричне (*Данга, Воћа, Страдија, Мртво море, Укидање страсти*) и пародично-сатиричне приче (*Озбиљне, научне ствари, Хајдук Станко по критичарском рецепту г. Момчила Иванића*).

Свака од наведених типолошких категорија анализирана је на одређеном броју Домановићевих приповедака, које, према избору аутора, најбоље репрезентују примарне одлике наведених категорија. У уводном делу сваког поглавља прецизно су дефинисане дистинктивне црте типолошких категорија. Након тога аутор студије прелази на проучавање конкретне грађе (приповедне прозе). Тако анализа алегорично-сатиричних прича почиње оценом да су „мотивисане или

---

[1] Проблемом комике у дијахронијском контексту Максимовић се бавио у својој докторској дисертацији под називом *Типови смијеха у српској умјетничкој прози XIX вијека*.

техником сна у којем наратор предочава чудесна сновидовна сазнања (*Данга, Мртво море*) или у поступку квазидокументарности у којем заузима улогу приређивача пронађеног рукописа, који описује искуства са путовања кроз необичну земљу (*Страдија, Укидање страсти*), или као комична антиутопија и сатиричка парафраза лажног месијанизма и мита о трагању за срећном, утопијском земљом (*Воћа*)". Овој категорији је посвећено највише пажње, јер је аутор, већ на почетку поглавља, окарактерисао Домановића као „родоначелника и творца најбољих српских алегорично-сатиричних прича".

Студија, осим пет наведених, садржи и поглавље у чијим оквирима су анализиране мање познате приповетке из маловарошког и сеоског живота у којима аутор трага првенствено за аналогијама са сатиричким причама. Поетичку блискост Радоја Домановића и писаца попут Јанка Веселиновића, Милована Глишића, Лазе Лазаревића и Светолика Ранковића аутор студије открива управо у причама *Позориште у паланци, Сима пензионер, Баба Стана, Слава* и др. Идилична представа о животу и патријархалним вредностима некадашње сеоске заједнице, оштра осуда политичких и економских узрока пропасти сељака, себичност и социјално раслојавање унутар маловарошке средине представљају тематски круг у којем се налазе Домановићеве приповетке. Без обзира на то што је већ у овим приповеткама, како уочава аутор, присутан избор правих тема, Домановић само опонаша своје савременике; његова приповедачка инвентивност доћи ће до изражаја само у хумористичко-сатиричким причама.

Посебно поглавље (*Опадање сатиричке моћи*) посвећено је Домановићевим сатиричким и полемичким радовима објављиваним у *Одјеку* и *Страдији*. Аутор је образложио широко распрострањено мишљење да је таленат Радоја Домановића нестао у крвавој ноћи 29. маја 1903. године. Након нестанка династије Обреновић са историјске сцене, Домановићеве сатире се постепено претварају у банализоване политичке памфлете. Александар Обреновић је и након погибије остао опсесивна тема за нашег најпознатијег сатиричара. Због тога је у овом поглављу анализирана једна од уметнички слабијих приповедака под насловом *Краљ Александар по други пут међу Србима* у којој се Домановић на прилично неодмерен начин још једном обрачунава са мртвим краљем и његовим живим, али притајеним присталицама. У основи фабулативно-сижејне конструкције налази се тада распрострањена прљава политичка интрига према којој је краљ Милан, а тиме и Александар, Влах а не Србин. Ову лаж су свесно подстицали учесници мајског преврата; као да је мањи злочин убити припадника другог народа. Ова приповетка је настала, баш као и сатира *Како се провео свети Сава у вишој женској школи*, као недовољно успела копија једне од најпопуларнијих Домановићевих гротескно-фантастичких сатира *Краљевић Марко по други пут међу Србима*. Аутор анализира ове две приповетке само као „два Домановићева покушаја исписивања нових гротескно-фантастичких сатира по узору на претходно успелу причу".

На крају студије дат је детаљан хронолошки приказ ранијих издања и рецепција Домановићевих приповедака (*биографски подаци, биографија, посебна издања до 1908. године, селективна библиографија посебних издања /1908—2000/, библиографија првих издања анализираних прича, литература I, II, III*). Међутим, може се закључити да један од циљева аутора студије није дијахронијско проучавање Домановићевог стваралаштва већ његово превредновање и актуелизација.

Многобројни политички и историјски потреси савременог доба намећу аналогије са временом у којем је живео и стварао „непревазиђени мајстор српског смијеха". Горан Максимовић је потпуно у праву због тога што у Радоју Домановићу види не само визионара него и савременика нашег доба. Ретроспективно читање Домановићевих алегорично-параболичких и гротескно-фантастичких при-

ча о себичним и неморалним политичарима који су увек на власти а никада у опозицији, о лажној демократији, о војничким поразима који се славе као тријумфалне победе и приче о заглупљеном и залуђеном народу који бира најгоре међу собом за вође — садрже и превише сличности са демонским временима крајем XX и почетком XXI столећа.

Кроз теоријска промишљања аутора ове студије проговара наслеђе српске књижевне историографије (од Богдана Поповића и Велибора Глигорића, преко Димитрија Вученова до Драгише Живковића и Јована Деретића), али увек представљено и организовано у оквирима аутентичне интерпретације. Управо особеност његове интерпретације, која се огледа у темељном проучавању смеха као литерарног, односно цивилизацијског и културног феномена, пружа подстицај за нова ишчитавања и тумачења српске уметничке прозе XIX столећа.

Радослав Ераковић

UDC 886.1.015.19
886.1.09-991.1 Stojanović-Pantović
886.1-95

ПОСТОЈИ ЛИ СРПСКИ ЕКСПРЕСИОНИЗАМ?

Бојана Стојановић-Пантовић, *Срйски ексйресионизам*, Матица српска, Свезнање 7, Нови Сад 1998.

Могло би се рећи да се Бојана Стојановић-Пантовић и у претходним књигама, а нарочито у књизи *Линија додира*, кретала у истим круговима проблема, појава, писаца, тумачења итд. који су захтевали изузетну обавештеност, флексибилност, лако кретање кроз различите националне књижевности и разумевање наговештаја које су разни писци и дела слали своме тумачу.

Ексйресионизам је био термин ликовних уметности који су критичари употребљавали да би показали мањкавости импресионизма и дуго се сматрало да је неупотребљив као књижевни термин. Занимљиво је да је баш један сликар увео овај термин и у подручје књижевне типологије. Василиј Кандински је 1912. објавио програмски текст *О духовном у умейносйи* и њиме видно утицао на књижевне ствараоце. Када је 1911. Курт Хилер гласно назвао младе писце *ексйресионисйима*, то је подразумевало још једну побуну и још једно супротстављање ономе што су млади сматрали застарелим, контрапродуктивним за уметност, морал, идеологију — за сам живот. Експресионисти су презриво говорили о регистровању утисака, пресликавању стварности и савременој естетици која је у уметничким делима занемарила „садржај, вољу и етос".

У својој књизи Бојана Стојановић-Пантовић систематизује идеје српског експресионизма, прави типологију овог покрета и покушава да експресионизму — покрету за који је дуго постојала сумња да ли у књижевности уопште и постоји и за који се било усталило мишљење да уколико и може да се препозна, онда се препознаје у словеначкој и хрватској, а не и у српској књижевности — дâ валидност и књижевнотеоријску заснованост. Ауторка има у виду неколико заједничких принципа које сматра важним за експресионистички покрет. То су космизам, етеризам, панеротизам и одуховљење материје (поступак трансформације материјално емпиријског искуства у спиритуелно-апстрактне форме) као основни експресионистички постулати.

Свима онима који се баве истраживањима књижевне теорије и историје познато је да су питања хронологије и типологије најосетљивија и да често измичу контроли и напорима истраживача. Нарочито је тешко направити поделе у модерним правцима двадесетог века и сложити их као у дечјој слагалици тако да сваки део има јединствено одговарајуће место које једном пронађено прави тражену слику. У књижевности двадесетог века и писци и дела измичу нормама, и писци и дела се миголје из систематизације и гледани појединачно или у групи свеједно дају замагљену слику времена и књижевних кретања. Зато је потребно да тумач пронађе нове углове посматрања и да дела чита на нов начин, из нових позиција, да понекад учитава ново виђење и да чека неизвестан резултат. Тешко је са сигурношћу именовати поједине правце и издвојити модернизам од експресионизма или авангарде. Јер оно што се истиче као одлика експресионизма јесте и одлика модернизма. И космизам, и етеризам, и панеротизам одлике су литерарног исказа Лазара Поповића, на пример, па ипак се овај писац не може уврстити међу експресионисте.

У књизи *Линија додира* у којој се Бојана Стојановић-Пантовић такође бави проблемима експресионизма, који испитује на примерима појединачних писаца и дела, као лабава веза између текстова била је узета стилска формација модернизма, односно експресионизма. Ова књига је грађена чврсто, систематично и са одређеним логичким императивом који је ауторка поставила и који је доследно спроведен од почетка до краја књиге: објашњење и утемељење појма и експресионистичког покрета. Текст књиге је густ, прегнантан, пун података и веома захтеван, јер тражи пуну пажњу и концентрацију читаоца коме се не дозвољава ни најмањи предах. Сви подаци и делови књиге постављени су у спреге које се ослањају једна на другу и све заједно, без обзира на то што је књига подељена на поглавља, чине јединствену целину која даје одговор на питање о постојању српског експресионизма.

Сасвим поступно књига полази од објашњења основних питања предмета: од појма и генезе појма, наводи противречности које оптерећују истраживање експресионизма, односа модернизма и авангарде, говори о осталим покретима који су били у вези са експресионизмом, о структурним одликама експресионистичке поетике. А када говори о односу између традиције и иновације који је и за модернисте и за авангардисте, па и за експресионисте посебно важан, Бојана Стојановић-Пантовић је у поглављу *Између традиције и иновације* направила корак напред — проширивши, сасвим оправдано, појам традиције тако да се поводом ове књиге може говорити и о новом тумачењу.

Списатељка каже да је експресионизам европски покрет и доста простора посвећује не само главним представницима већ и претходницима и наговештајима експресионизма. Корене експресионизма проналази у испреплетености са другим, претходним и текућим правцима, пре свега са декаденцијом и симболизмом и посебним осећањем субјективности које почива на појму *душе*. Говори о групи *Мост*, часописима *Акција* и *Вихор*, писцима од Георга Хајма и Георга Тракла до Алфреда Деблина и Франца Кафке, такође и о филозофима (који су, више но у свим другим књижевним покретима, баш овде оставили свој траг) Хусерлу, Ничеу, Шопенхауеру, Хајдегеру. Ауторка на неколиким местима помиње и руски експресионизам, али не поклања довољно пажње ниским и источњачким утицајима и теолошким визијама православља. У разним променама које је покрет доживео, као и код појединих значајних представника, са већим или мањим степеном идеолошких примеса — чувана је стална веза са филозофијом и литературом Истока. Исто тако, непрекидно се препознају и панславистички извори, корени духа руске филозофије. У другој половини 20-их година ствара се и у Европи и у Русији, па и код нас, изразита национална идеологија која је

„прерасла" почетни предложак хуманистичко-идеалистичке филозофије. Нови изданак хуманистичког утопизма израстао је од наднационалног панхуманизма у мистицизам расног национализма.

Време у коме су експресионисти стварали било је посебно тежак период у европској култури. Први светски рат је буквално *опустошио* европску младеж: и духовно и физички. (Наравно, не треба искључиво рату приписивати узроке промена — пред рат се у уметности осећао „замор материјала", декаденција, брзо смењивање уметничких праваца — тако да је преображај већ био на видику.) Зато су они трагали за новим облицима вредности. Експресионизам је био „стил трансформације таквог стања у структурама уметничких и литерарних дела".

Мале књижевности, као што је српска, реагују још бурније и промене се одликују ослобађањем од конвенција и потресима који су изазвали кризе и нестабилности. Писци су потребу да створе *ново* претворили у потрагу за европском уметношћу, у синхронизацију са мишљењем и виђењем Европе. То време се препознаје по уметности која не само да је превратничка него је и истовремена са сличним остварењима, начином деловања.

Колико је тешко јасно и потпуно одређење експресионизма види се и по колебањима истраживача. Неки га изједначавају са модернизмом, други с авангардом — што има оправдања и заснованости, нарочито по формалним особеностима. Бојана Стојановић-Пантовић се приклонила онима који експресионизам препознају и разликују по социјалним, идеолошким и филозофским постулатима. Модернисти су потпуно били окренути индивидуализму уздигнувши га до култа. Експресионисти спајају иманенцију и трансцеденцију — спајају модерно са израженим националним, политичким и пре свега етичким осећањем. Могло би се рећи да су они, супротно од модерниста, пре свега националисти, па тек потом грађани света. Уметности су давали визионарску улогу да објављује истину о свету, али стилским поступком који се, пре свега, исказивао радикалним отклоном од миметичке слике света и прихватањем искривљења и девијације као равноправног виђења. Између разних тумачења авангарде, ауторка се определила за оно које полази од основног значења — од претходништва. Као претходница авангарда бива често одбачена као неприхватљива појава или је разумеју мали, елитни кругови поштовалаца.

На корицама ове књиге записано је и шта је намера едиције: 1. Да се читалац у сажетој форми обавести о неким важнијим појавама и проблемима. Књига о српском експресионизму Бојане Стојановић-Пантовић јесте сажето а обухватно разматрање једне појаве у нашој и светској књижевности. Прикупљајући и излажући податке о експресионизму, ауторка је постепено остварења српских писаца поставила у сагласје са текућим светским токовима. 2. Да без полемичког заноса али са искреним ауторским ставом искаже своје ставове. Списатељка не полемише, она са подједнаком пажњом говори о свим досадашњим теоријама и ауторима. Своју анализу заснива на виђењу „изнутра". Њен ауторски став је уочљив у поглављима у којима се бави самим писцима и делима где се на примерима проверава важност и валидност претходно приказаних теорија. Она полази од датог материјала а затим шири спиралу интересовања и тумачења. Занимљиво је да, без обзира на ширину спиралног круга, Бојана Стојановић-Пантовић никада не губи везу са оном почетном тачком од које кругови почињу. 3. Пожељан читалац био би образован... Ова књига дефинитивно тражи одређен степен образовања — али како је писана у кратким и јасним поглављима која свако посебно разрешава одређена питања, приступачна је ономе ко хоће да зна али није стручњак баш за ту област.

Ако је жеља издавача да из збира оваквих књига направи својеврсну енциклопедију, сигурно је да су једну изврсно обрађену јединицу добили, и то јединицу коју је било веома тешко обрадити како због дисконтинуитета развоја тако и због поклапања књижевних појава.

Књига *Срūски ексūресионизам* дефинитивно је показала постојање српског експресионизма који је обрађен историјски, теоријски и у укрштајима теорије и књижевног остварења. Сажетост коју је диктирала идеја едиције можда је онемогућила ауторку да својим размишљањима дâ више простора, али је зато ова књига крајње функционална, без икаквих вишкова или празног хода. Енциклопедијско писање је вероватно најтеже, али је Бојана Стојановић-Пантовић управо на том тешком моделу показала како и о најкомпликованијим проблемима добром организацијом и, наравно, великим знањем може да се проговори на малом броју страница.

Слободанка Пековић

UDC 886.1.015.19-3
886.1.09-991.1 Vučković
886.1-95

МОДЕЛИ АВАНГАРДНЕ ПРОЗЕ

Радован Вучковић, *Срūска авангардна ūроза*, Откровење, Београд 2000.

Монографија Радована Вучковића о српској авангардној прози употпуњава његово систематско проучавање овог свакако најдинамичнијег периода наше књижевности. Посветивши своје претходно објављене студије поетици једног авангардног покрета (*Поетика хрватског и срūског ексūресионизма*, 1979) и, затим, драми и поезији (*Модерена драма*, 1981. и *Авангардна ūоезија*, 1984), Вучковић у својој најновијој књизи настоји да изнесе преглед српске авангардне прозе схваћене као збир неколико различитих прозних модела који су се континуирано смењивали у време трајања авангардних књижевних струјања. У том смислу ова књига се директно наставља на Вучковићеву књигу *Модерна срūска ūроза* (1990) у којој је разматран период модерне у српској књижевности од краја 19. века до почетка Првог светског рата. У завршном делу те студије Вучковић доказује да почетке српске експресионистичке прозе ваља тражити у остварењима објављеним у време дезинтеграције модерне, каква су *Сūутници* Исидоре Секулић и *Приче које су изгубиле равноūежу* Станислава Винавера. Анализа тих текстова, који су за Вучковића репрезентативни пример експресионистичке прозе, даје истраживачку основу за изучавање авангардне прозе.

У оквиру четири најизразитија покрета у српској књижевности између два рата — експресионизма, дадаизма, надреализма и социјалног или новог реализма — Вучковић издваја четири модела авангардне прозе и одговарајуће жанрове који у њима доминирају: у моделу експресионистичке прозе преовлађују краћи лирски роман и новела, у дадаистичкој прози заступљени су хибриди текстови, колажирање прозног, филмског и документарног израза, у надреализму се јављају облици песме у прози и прозни есеј и, коначно, у социјалном реализму облици репортаже, новинске приче, аутобиографије и слично.

Сагледавњу ових књижевних феномена претходе краћи увод о одређењу и природи авангарде. Поредећи становишта неких од водећих изучавалаца авангарде — Петера Биргера, Адријана Марина и Миклоша Саболчија, Вучковић

прихвата доминирајући приступ авангарди као историјски омеђеном, јединственом комплексу уметничких феномена чија је суштина у побуни против традиционалних стилова и грађанског друштва уопште. Износећи методолошке поставке своје студије, аутор наглашава важност интернационалног контекста у разматрању модела авангардне прозе у свој њиховој разноликости, али и повезаности.

Претежнији део монографије Вучковић с правом посвећује прози експресионизма. У оквиру овог покрета настао је најзначајнији део српске прозе након Првог светског рата. Говорећи о типологији експресионистичке прозе, аутор наглашава специфичност експресионизма у односу на друге оновремене покрете. И поред бунтовног става према затеченим вредностима, испољеног првенствено у програмима и манифестима, експресионизам није сасвим раскинуо везе са претходним литерарним традицијама из периода модерне, а то су, према Вучковићевом, не у потпуности прихватљивом становишту изнетом у књизи *Модерна српска проза*, традиција неоромантизма и декаденције. Експресионизам се није, попут дадаизма, на пример, ограничавао само на измену књижевне технике и стила већ је био значајније повезан са идејним и филозофским настојањима у тадашњој култури залажући се за ново одређење човека и његовог места у друштву и космосу. Занимљива је, мада само поменута, и Вучковићева теза о блискости експресионизма са бујношћу словенског и балканског менталитета.

Изневши преглед досадашњих проучавања експресионистичке прозе у немачкој и нашој историографији (И. Јенс, В. Зокел, А. Арнолд, В. Крул, односно код нас Г. Тешић, Б. Стојановић-Пантовић, Б. Јовић), Вучковић говори о раслојавању, односно о типологији експресионистичких текстова углавном по тематско-мотивском основу. Модел ратне прозе који започиње лирским романом *Дневником о Чарнојевићу* Милоша Црњанског наставља се кратким романима С. Кракова и Д. Васића. Другу битну тему прозе двадесетих година — ерос — Вучковић не издваја у посебно поглавље, мада би за то било разлога. У својим анализама Вучковић тежиште ставља на компаративни приступ кроз који се кристалишу заједничке одлике различитих аутора, наших и страних. При томе се уочава место које нека новела, односно роман имају у књижевном опусу датог аутора, али и у ширем, интернационалном контексту експресионизма.

Трећи тип експресионистичких остварења одређен је као магична и сатирична проза која обухвата космичке или метафизичке претпоставке уз уважавања достигнућа модерне науке и филозофије (на пример Винаверов *Громобран Свемира*), али, с друге стране, и фантастику утемељену на психолошким и антрополошким сазнањима (неке Андрићеве ране приповетке, рецимо).

Нека од својих најоригиналнијих остварења српска авангарда је дала заснивајући своје новаторске концепте на фолклорном наслеђу које сеже у прошлост Словена. Том прозном моделу посвећен је четврти део књиге у коме Вучковић пише првенствено о приповеткама Растка Петровића и Момчила Настасијевића. Правећи паралеле између ове двојице приповедача, Вучковић тежиште ставља на синтезу домаћег (фолклорног) и интернационалног (филозофија витализма) која постоји у овом типу прозе, као и на разградњу устаљених синтаксичких стуктура и технику вишеперспективног приповедања.

За разлику од експресионистичких писаца који у прози углавном нису радикално разарали основе традиционалног израза, дадаисти су настојали да применом технике монтаже и језичких експеримената оду корак даље. Поредећи програмске ставове Љубомира Мицића, Ве Пољанског и Драгана Алексића са њиховим наративним остварењима, Вучковић закључује да је у стваралачкој пракси било тешко спровести идеје о радикално новом и тоталном прозном делу. Зато су настојања поменутих аутора остала без адекватних естетских резултата. Међутим, концепција дадаистичког прозног дела заснованог на колажу и монта-

жи грађе из свакодневног живота дао је подстицај другим даровитијим ауторима да на сличној основи остваре запажења новаторска дела.

Инсистирање на хибридним жанровима испољио је и надреализам коме Вучковић посвећује шесто поглавље своје студије. Али и поред истоветних принципа декомпозиције и дефабуларизације, дадаизам и надреализам припадају различитим моделима авангардне прозе. Једну од основних разлика Вучковић налази у преимућству слике над звучним и фонетским аспектима језика у надреалистичком тексту. Разматрајући текстове српских надреалиста у односу на њихове француске истомишљенике, аутор у њима открива разноврсне поступке усмерене ка томе да се читалац изненади чудноватношћу и сатанизмом језика. Главни типови надреалистичког текста били би у том смислу аутоматски текст, каквих је у заоставштини српског надреализма мало, и ониричка имагинација какве пишу А. Вучо или М. Ристић.

Неки од аутора српског надреализма одиграли су битну улогу у конституисању прозе социјалног или новог реализма коме је посвећен завршни део студије. Већ у уводу постављено је теоријско питање колико прозне форме социјалног реализма уопште спадају у оквир авангарде. Вучковић их ипак обухвата у оквир својих разматрања сматрајући сасвим оправдано да је овај прозни модел неопходно приказати да би се видело какви су резултати трансформације авангарде у даљем књижевноисторијском процесу. Проза новог реализма није тражила језички експеримент већ драстично измењену слику стварности дату у традиционалној форми. Говорећи о прози Стевана Галогаже, Јована Поповића, Милке Жицине и других, Вучковић показује како та остварења не настављају тенденције претходних покрета, него представљају повратак неким превазиђеним обрасцима.

Без намере да првенствено вреднује достигнућа авангарде у српској књижевности, Радован Вучковић својом студијом остварује постављени циљ — да прозна остварења овог периода представи у свој њиховој разноликости. Прозни модели авангарде, заснивајући се углавном на различитим поступцима експеримента и разарања традиционалних поставки уметности као институције, нису створила дела која би се својим квалитетима издигла даље од производа подређеног уметничкој револуцији. Зато је закључак Вучковићеве књиге да су највећа литерарна остварења авангарде она која су написали најдаровитији појединци. Написана прегледно и систематично, студија *Проза српске авангарде* представља успешан и поуздан водич данашњем читаоцу кроз остварења овог разнотоног периода.

Предраг Петровић

UDC 886.1.09-32„1918/1930"
886.2.09-32„1918/1930"
886.1.09-991.1 Pantić
886.1-95

СТАБИЛИЗАЦИЈА МОДЕРНИЗМА

Михајло Пантић, *Модернистичко приповедање. Српска и хрватска приповетка/новела 1918—1930*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1999.

У новијој српској науци о књижевности нема много методолошки релевантно изведених студија посвећених проучавању појединих књижевних жанрова и њихових поетичких специфичности. Поготово нема оних у којима се исто-

времено разматрају питања књижевноисторијске и књижевнокритичке, као и књижевнотеоријске и поетичке природе која се односе на само један књижевни период и на један његов књижевни облик. Много више је студија у којима се књижевно стваралаштво једног времена или једне стилске формације посматра и тумачи из перспективе синтетичког критичкометодолошког приступа, из којег произилазе адекватни и очекивани истраживачки резултати. Ипак је највише оних књига у којима се тумачи целокупно књижевно дело једног писца или једно његово остварење и његово место у контексту посматране књижевне епохе и њене доминантне стилске и структуралне парадигме.

Студија Михајла Пантића *Модернистичко приповедање. Српска и хрватска приповетка/новела 1918—1930.* највећим делом методолошки обједињује или узима у обзир све те приступе у проучавању књижевности и даје синтетичку критичку слику књижевне епохе после Првог светског рата, као и слику прозног стваралаштва најзначајнијих међуратних модерних писаца и, на крају, аналитичку критичку интерпретацију појединих остварења или целокупног приповедачког рада оних аутора чије се приповедачко дело разматра у овој студији. Ипак, у њој извесну превагу има критичкоинтерпретативни приступ посвећен појединим писцима и општим структуралним одликама и посебним поетичким особинама њихових најзначајнијих и најкарактеристичнијих приповедачких остварења.

Иако је у Пантићевој студији првенствено реч о приповеци у српској и хрватској прози после Првог светског рата, дакле о једном издвојеном прозном жанру у времену рађања, развоја и највећих уметничких домета модернистичког књижевног рукописа, ипак је њен претежни део посвећен уочавању структуралних и поетичких специфичности у приповеткама појединих аутора и изналажењу наглашенијих морфолошких и стилско-језичких карактеристика њихових књижевних остварења. Разлози због којих се Михајло Пантић определио за овакав методолошки приступ, а не за приступ у којем би се током целе студије књижевни жанр и књижевна епоха третирали као јединствен предмет критичке интерпретације сагледаван и тумачен синтетичким методолошким поступком, сигурно се налазе, с једне стране, у врсти његове критичкоинтерпретативне вокације осведочене у његовим досадашњим критичко-есејистичким књигама о савременим прозним писцима (*Александријски синдром 1, 2 и 3*, студија о Данилу Кишу и друге књиге сличне врсте) и, с друге стране, у самом књижевном предмету и у индивидуалним књижевним специфичностима које су у њега својевремено уносили поједини аутори. Писци као што су Милош Црњански, Иво Андрић, Мирослав Крлежа, Растко Петровић, Момчило Настасијевић, Драгиша Васић и остали о којима се говори у овој студији били су сувише јаке стваралачке индивидуалности да би се о њиховим књижевним остварењима могла писати методолошки једнообразна студија, у којој би се искључиво синтетичким критичким погледом обухватиле све значајније књижевноеволутивне, поетичке, морфолошке и стилске одлике њихове прозе које би се могле ставити под заједнички стваралачки именитељ. Видљивији заједнички или слични изражајни елементи, који су у извесној мери обележавали и њихово дело, посебно његову тематско-садржинску основу и његов општи духовни сензибилитет, у отворенијем виду су се више и пре могли наћи не у текстовним него у такозваним вантекстовним структурама, у истом књижевноисторијском времену, на пример, у ратном и послератном осећању индивидуалне изгубљености и дефетизма, у мењању, чак и у губљењу традиционалних моралних и културних вредности у периоду после Првог светског рата и непосредно после њега, у општој негацији младих писаца свега традиционалног у књижевности, као и у неким другим сличним особинама. Управо у таквом општем контексту еволутивни захтеви саме књижевности и уметности првих деценија XX века на посебан начин су повезивали, провоцира-

ли и подстицали ове писце, али су им остављали довољно простора и за продубљенију индивидуалну естетску артикулацију, која је истовремено изражавала и општи духовни профил епохе и хоризонте очекивања књижевне еволуције у којој је остваривана и наглашену литерарну пројекцију ауторске визије света.

Пантићева студија има неколико композиционих целина. У уводним поглављима издвојени су општији и посебни разлози књижевноисторијске, теоријске и методолошке природе који су условили ауторово опредељење за истраживање српске и хрватске приповетке у првој међуратној деценији. Он је те разлоге, поред оних језичке природе, који су најпознатији и најпрепознатљивији, пронашао у снажно испољеном општем уверењу да су се у том времену српска и хрватска књижевност међусобно толико приближиле да су се у садржинско-тематском, типолошком и структуралном погледу готово изједначиле, формирајући у том смислу праву интерлитерарну заједницу, како ове врсте веза међу књижевностима формулише словачки теоретичар Дионис Ђуришин. Михајло Пантић, међутим, иде даље од непосредне примене тог појма на српску и хрватску приповетку 1918—1930. године и тврди да у српској и хрватској књижевности, већ од романтизма и реализма, преко модерне, па све до међуратног периода, долази до „развојних подударности и интензивне комуникације унутар појединих стилско-формативних фаза тих књижевности" (11). Тематске, типолошке и структуралне подударности српске и хрватске књижевности треће деценије XX века, када су оне најинтензивније, најнепосреднији су знак „истосмерне поетичке еволуције" (11) ових двеју литература. Период заједничке или, тачније, веома сличне књижевне еволуције српске и хрватске књижевности имао је у трећој деценији XX века свој „вредносни врхунац" (26), и то је веома значајан разлог ауторовог опредељења за истраживање међуратне приповетке, пошто се тај врхунац најочигледније остварио у приповеци као дотадашњем, а и доцнијем повлашћеном прозном жанру српске, а у извесном смислу и хрватске књижевности. „Промена наративне парадигме" (42) унутар прозних структура тога времена и дезинтеграција до тада неприкосновене реалистичке поетике као највидљивија илустрација великих унутрашњих промена саме књижевности у времену модернизма као да су ипак били основни разлози Пантићевог опредељења за истраживање приповедачког жанра у српској и хрватској прози међуратног периода. Напоредно деловање појединих писаца и у једној и у другој књижевности или у динамичном књижевном животу једне и друге културне и националне средине (Андрића, Црњанског, Крлеже, Ујевића и других) додатни је разлог Пантићевог избора међуратног књижевног времена за оквир своје студије.

И као што се за истраживање приповетке међуратног периода определио не само из једног него из неколико међусобно условљених истраживачких разлога, аутор ове студије посматрао је и тумачио приповедачки жанр и из неколико међусобно углављених истраживачких перспектива. Он је при том пажљиво усаглашавао „сва три генерална увида у књижевни текст" — историјски („опис књижевних и поетичких низова у једном времену", теоријски („тумачење кључних обликовних карактеристика жанра, како у типолошком смислу, тако и у смислу историјске поетике" и критичко-интерпретативни (потврђиван „на репрезентативним, естетски највреднијим примерима" /43—44/). Иако је у овако замишљеној и изведеној студији постојала могућност повременог мешања методолошких „компетенција" у истраживању и тумачењу књижевних појава, ове истраживачке перспективе доста су успешно усаглашаване у Пантићевој књизи, поготово у оним њеним деловима у којима су анализирана конкретна прозна остварења међуратних приповедача.

У првом делу *Модернистичког приповедања* аутор је дао и кратак преглед досадашњих истраживања међуратне српске и хрватске приповетке, дефиницију

приповетке, односно новеле као жанра, посебно модернистичке и експресионистичке приповетке и новеле, затим синтетичан преглед еволуције српске и хрватске приповетке до међуратног периода, као и анализу приповедачких остварења најзначајнијих претходника српске и хрватске модерне приповетке између два светска рата (Вељка Петровића, Станислава Винавера, Антуна Густава Матоша, Јанка Полића Камова, Франа Галовића, Улдерика Донадинија, Аугуста Цесареца). У најобимнијем композиционом одељку књиге анализирано је приповедачко дело главних представника српског и хрватског модернизма, Милоша Црњанског, Мирослава Крлеже, Драгише Васића, Ива Андрића, Растка Петровића и Момчила Настасијевића. Између ових аналитичких поглавља Пантић се повремено враћа синтетичком посматрању приповедачких остварења појединих аутора, проналазећи у њима неке тематске и семантичке сличности веома индикативне управо за књижевност после Првог светског рата — тему ратне болнице и дефетистичког доживљаја рата и живота код Црњанског, Крлеже и Васића (209—233), или, сличну овој, тему торза као симболичног знака ратног времена у прози Мирослава Крлеже, Растка Петровића и Ива Андрића (297—307). Сигурно је да је код тако различитих писаца овакве тематске подударности и сличности условљавао исти духовни хоризонт послератног књижевног и егзистенцијалног простора.

На крају студије поново се дају општије критичке процене најзначајнијих уметничких и поетичких особина међуратне српске и хрватске приповетке у модернистичком кључу и потврђују и наглашавају добијени критички резултати и закључци у њиховом тумачењу. Тиме је Михајло Пантић композицијски и смисаоно уобличио своју студију као целовит и у свим важнијим истраживачким аспектима, од књижевноисторијског и теоријског до поетичког и критичког, веома значајан предмет критичке анализе и интерпретације.

Уз синтетичко критичко осветљавање општијих поетичких промена у српској и хрватској приповеци прве међуратне деценије и уз аналитичко тумачење модернистички остварених наративних структура изабраних писаца, аутор ове студије решавао је и друга, такође важна питања истраживања. Једно од таквих, врло значајних питања шире књижевноисторијске и уже периодизацијске природе, од чијег релевантног разрешења је зависило и одговарајуће тематизовање самог истраживачког предмета, било је и питање термина којим се означава књижевноеволутивно време у српској и хрватској књижевности после Првог светског рата. Иако је за еволутивне промене у уметности и књижевности тог периода у науци о књижевности последњих деценија XX века преовладао термин *авангарда* као надређен осталим терминима, а у неким књижевностима, на пример у хрватској, и термин *експресионизам*, Михајло Пантић се ипак определио за изворнији књижевноисторијски појам, за појам *модернизам*, којим је, у времену настанка књижевних остварења у којима је радикално оспорен миметичкореалистички рукопис претходних књижевних генерација, углавном означавана српска књижевност после Првог светског рата. Овај појам, више него авангарда или експресионизам, у своје могућно поље значења укључује много више поетичких и формалностилских особина у прози српских, па и хрватских писаца него остала два појма. Модернизам, према Пантићевом ставу, који има јаку основу, мада би се и појам авангарде и експресионизма донекле могао бранити управо његовом критичком аргументацијом, у своје шире поље значења укључује и авангарду и експресионизам, посебно експресионизам, али се не поистовећује са њима, као што их и не одбацује као могућне алтернативне појмове. Модернизам је, по његовом мишљењу, најшири и „другима надређен стилскоформативни појам", експресионизам је, „у датом раздобљу, доминантни модалитет модернизма", док је авангарда „екстреман, радикалан супстрат модернистичких принципа новума

и негације" (39). Основни разлог, дакле, због којег се аутор определио за појам модернизам налазио се у много већем маневарском простору за критичко тумачење и иначе врло разноликих књижевних, односно стилских и морфолошких усмерења појединих писаца. Посматрани у таквој перспективи, међуратни писци су заиста и слични и различити: „рани Андрић је", како каже Пантић, „модеран, делом експресионистички расположен, али није авангардан, слично би се могло рећи и за Милоша Црњанског, Момчило Настасијевић није ни експресиониста нити је авангардан, па ипак је модеран, Растко Петровић је и експресиниста, и авангардиста и модерниста, Улдерико Донадини је потпуни експресиниста, а Драгиша Васић је то тек посредно, и тако даље" (40). Модернизам дакле, посматран као стилскоформативни појам конкретног књижевноеволутивног тренутка у развоју српске књижевности, много лакше укључује у своје општије значење појам авангарде, него што авангарда, као много радикалнији раскид са традицијом, у своје специфично значење укључује сам модернизам. Према Пантићевом мишљењу, специфичности ова три појма, и модернизма, и авангарде, и експресионизма, свакако постоје, али међу њима постоје и немале сличности и подударности, које су му као истраживачу и омогућавале да их посматра као релативно отворене књижевноисторијске, периодизацијске и поетичке појмове и да, захваљујући њиховој отворености, не ограничава свој интерпретативни поступак на само један од поменутих појмова, већ, напротив, да увек има у виду и остала два.

Модернизам је, с друге стране, појам који аутору студије о српској и хрватској приповеци у првој међуратној деценији омогућава да уочи природне везе модернизма после Првог светског рата са књижевношћу модерне пре тога рата, али и са модерном књижевношћу после Другог светског рата, односно са књижевношћу такозваног високог модернизма и постмодернизма. До ових последњих веза Михајлу Пантићу као савременом писцу и критичару очигледно је посебно стало. У широкој инспиративности књижевних поступака српског модернизма после Првог светског рата он види велике и реалне могућности за књижевноеволутивно и поетичко стабилизовање појма модернизма у читавом XX веку, а тиме и појма постмодернизма, према којем је он сам емотивно везан и као активни књижевни критичар актуелног времена и као приповедач коме нису стране постмодернистичке наративне могућности и изазови. Уочавањем и критичкодискурзивним артикулисањем реалних поетичких веза између модернизма после Првог светског рата и модернизма других књижевних времена у српској литератури XX века Михајло Пантић је суштински ојачао представу о модернизму после Првог светског рата као о кључном уметничком и највреднијем и најотворенијем књижевноформативном и поетичком сегменту новије српске књижевности. Модернизам се на тај начин одиста види као најзначајнији и најстабилнији духовни простор српске књижевности XX века у којем су могуће најразличитије стилске, морфолошке и поетичке иновације, од оних које не кидају потпуну везу са књижевном традицијом, до оних које радикално поступају са њом и које изналазе нове и неочекиване могућности књижевног обликовања. Чињеница да су у модернизму после Првог светског рата стварали неки од најзначајнијих српских писаца XX века већ унапред је имала одређено значење за ауторово опредељење да критички анализира овај период новије српске књижевности. (У хрватској књижевности истог времена нешто је мањи број значајнијих прозаиста модерне оријентације. Отуда је у овој студији с разлогом више простора и посвећено писцима српске књижевности.) Иво Андрић и Милош Црњански, на пример, још увек су непревазиђене вредносне парадигме српске прозе XX века, у неким остварењима такви су и Растко Петровић, Момчило Настасијевић и Драгиша Васић, па студија ове врсте њихову реалну књижевну вредност

и значење не само да потврђује у књижевноисторијском него то чини и у историјскопоетичком контексту, истовремено им додајући и нову, модернију и сложенију критичкоинтерпретативну аргументацију. Такву нову аргументацију аутор је понудио у готово сваком поглављу своје књиге. Некада је она била садржана у критичком сагледавању тематских сличности међу изабраним писцима, некад у новом третману старих, већ познатих релација стилске или морфолошке природе у њиховом прозном делу, а најчешће у потпуно новим критичким опсервацијама непосредних уметничких особина њихових модерно изведених приповедачких структура.

Иако је, дакле, за основну мотивацију свога критичког интересовања за писце после Првог светског рата имао вредносни критеријум, који је подразумевао тумачење писаца и њихових дела од репрезентативног естетског значаја, односно тумачење најбољих представника модернистичке прозе, Михајло Пантић је ипак у појединим случајевима био принуђен да говори и о оним писцима и њиховим остварењима који у приповеци нису достигли највиши естетски ниво, као што је, на пример, био Станислав Винавер са својим *Причама које су изгубиле равнотежу*, али који су били веома значајни за револуционисање књижевног израза и увођење иновација у прозни рукопис и у већину његових значајнијих слојева. Михајло Пантић се и у том погледу показао као веома флексибилан и отворен истраживач и тумач, који свој интерпретативни метод не подређује крутим и формалним принципима истраживања, који би му ограничавали интерпретативну отвореност и ширину. Он зато с разлогом говори не само о највећим већ и о значајним српским и хрватским приповедачима прве половине XX века. Поред Андрића, Црњанског, Крлеже, Васића, Вељка Петровића, Растка Петровића, Настасијевића, он анализира и приповедачку прозу Станислава Винавера, Станислава Кракова, Антуна Густава Матоша, Јанка Полића Камова, Улдерика Донадинија, Аугуста Цесареца, а дотиче се и прозе Борисава Станковића, Исидоре Секулић, Вељка Милићевића, Милутина Ускоковића, Владана Стојановића Зоровавеља, Душана Васиљева и других писаца првих деценија XX века. На тај начин је приповедачка уметност тог периода представљена много потпуније, детаљније и аргументованије, јер је у њу укључен читав спектар писаца који су тежили иновацијама тема и приповедачких структура и на тој основи проширивању функције и значења прозног текста. Остварења великих писаца стога су суштински виђена у много природнијем књижевном контексту него да су посматрана искључиво као засебне и издвојене структуралне и естетске целине. Модернизам Милоша Црњанског и Ива Андрића, на пример, много природније изгледа после узлета који је српска књижевност доживела у прози Борисава Станковића и у наративној субјективизацији Исидоре Секулић, као што се структурални радикализам Растка Петровића може видети као крајња књижевноеволутивна могућност свих оних, понекад и само наговештених покушаја српских прозних писаца у првим деценијама XX века да се ослободе миметничког транспоновања стварности. Можда је у том смислу међу претечама међуратног модернизма више простора могло бити посвећено раној прози Исидоре Секулић, ако је већ посебно поглавље у књизи посвећено приповеци *Буња*, једној од првих приповедака Вељка Петровића, као што се једна анализа, уз анализу прозе Станислава Винавера, могла односити на кратку, лирску прозу Милутина Ускоковића. Нешто слично могло би се рећи и за аутентичног и веома значајног међуратног модернисту Станислава Кракова. Иако он, као уосталом ни Растко Петровић, своје приповетке из двадесетих година, када их је писао, није за живота објавио као засебну књигу, оне су у потпуности кореспондентне тада настајалим приповеткама Милоша Црњанског или самог Растка Петровића и готово у потпуности се уклапају у поетички систем српске приповетке тога времена, како га

формулише Михајло Пантић. Дакле, уз нешто више засебних тумачења приповедачке прозе поменутих писаца Пантићева књига била би критички и садржајно још потпунија и методолошки доследнија.

Она је, међутим, у облику у којем је дата, сигурно једна од најтемељитије написаних књига посвећених међуратној српској и хрватској књижевности — уз њу се, пре других, свакако налазе поједине књиге Радована Вучковића о сличним темама и о истим ауторима. С друге стране, *Модернистичко приповедање* писано је са једном веома уочљивом стваралачком енергијом и са истраживачком аргументацијом која уважава читалачка очекивања и веома образованих зналаца књижевности и многобројних љубитеља литерарних остварења наших великих писаца прве половине и средине XX столећа. У овој студији постоји доста јака и разумљива теоријска и ерудицијска подлога којом је умногоме условљена наглашена ауторска сигурност у истраживачком поступку, а она ипак поседује ону врсту стилске једноставности и привлачности какву изгледа једино и могу да имају књиге аутора који су и сами писци. Такав утисак о стилу једним делом је условљен Пантићевом приповедачком вокацијом, а другим делом његовом критичарском и есејистичком активношћу које од њега у данашњим, знатно измењеним околностима читалачке културе захтевају саме по себи занимљиве и високорецептивне критичке текстове. Иако у његовој студији, што је и разумљиво с обзиром на изабрани метод и предмет, нема у већој мери језичких и стилских специфичности које су један од видљивијих знакова препознавања његових критика и есеја (колоквијализама, говорних формула, повремених духовитих коментара и опсервација, сликовитих поређења и стилских обрта), она ипак поседује изразиту језичку и стилску непосредност, комуникативност и отвореност какву ретко када имају књиге сличне природе.

Модернистичко приповедање је, захваљујући и таквим особинама, добра и модерна истраживачка књига, књига високих критеријума и у избору истраживачког предмета и у самом поступку истраживања. Она је отворена у методологији и закључцима, јасна у општим ставовима и у основном опредељењу за модерности и иновације као велику обавезу и предност књижевности и стваралаштва XX века. Доследним стабилизовањем појма и критеријума модернистичког рукописа и модерног методолошког поступка у његовом тумачењу ова студија, у оквирима наше науке о књижевности, недвосмислено представља значајан допринос бољем и потпунијем разумевању феномена модернизма у српској и хрватској прози XX века.

Марко Недић

UDC 886.1.09-14
886.1.09-991.1 Petković
886.1-95

ПОЕТИЧКИ ОДЈЕЦИ МАТЕРЊЕ МЕЛОДИЈЕ

Новица Петковић, *Огледи о српским песницима*, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд 1999.

Књига истакнутог и свестраног истраживача српске књижевности Новице Петковића *Огледи о српским песницима* читаоцима представља шест текстова: уводни рад, насловљен *Ритам и интонација у развоју српског стиха*, општијег, теоријског карактера, и пет огледа посвећених аспектима стваралаштва неких од

највећих српских песника — Милоша Црњанског (*Лирика Милоша Црњанског*), Момчила Настасијевића (*Један поглед на Настасијевићеву поезију* и *Језик, мелодија и поетика*), Васка Попе (*Увод у тумачење Попине поетике*) и Бранка Миљковића (*Инверзија поезије и поетике код Бранка Миљковића*).

Петковићеви текстови настали су током петнаестак година, у распону 1983—1997, и нису писани са идејом да пре свега буду део овако замишљене текстуалне целине (већина их је настала као резултат истраживања саопштених на научним скуповима, те су и објављени у оквиру одговарајућих зборника радова, изузимајући текст о српском стиху, штампан као део књиге *Огледи из српске поетике* (Београд 1990), односно рад о поезији Црњанског, објављен у књизи *Лирика Милоша Црњанског* (Београд 1994). Без обзира на ту чињеницу, Петковићеву књигу читалац без напора доживљава као природно структурисану целину, управо захваљујући фону ауторовог јединственог методолошко-теоријског приступа поезији, од нивоа равни синтаксичких, ритмичких и мелодијских анализа до перспективе књижевне еволуције, и обрнуто.

Како сам истраживач саопштава, уводећи читаоца у садржај својих разматрања, анализа ритма и интонације у првоме раду добрим делом представља опис оне књижевноисторијске подлоге или позадине на којој се јасније сагледава каснији развој нашег песништва у раздобљу омеђеном стваралаштвом Црњанског и Настасијевића, Попе и Миљковића. На поезију ових песника у каснијим се анализама примењују слични аналитички поступци и подразумевају иста теоријско-методолошка уверења. Три су основна принципа којима се Петковић руководи у својим истраживањима. Најпре, анализу ваља усмеравати ка откривању општих, поетичких начела, стремећи од конкретне песме или групе песама ка поетици. Друго, једно од важних својстава песничког дела представља његов унутарњи изоморфизам, што значи да би опис на било којој нижој равни требало узајамно повезивати с другима, односно проширивати га на друге, више равни, све до композиције целовитог текста. И, треће, тумачење и вредновање поезије неодвојиво је од књижевноисторијског развоја, од њене сопствене, унутарње уметничке еволуције, пре свега у националним оквирима.

Ако сада погледамо конкретна Петковићева разматрања, текст *Ритам и интонација у развоју српског стиха* управо се усредсређује на проблематику узајамне везе између музичке мелодије, устаљене језичке интонације и с њом устаљеног синтаксичког поретка у кратком а за српску књижевност изузетно значајном временском раздобљу од краја XIX до средине друге деценије XX века. Ово раздобље омеђено је, на почетку, тренутком уношења усменог стиха у уметничко песништво, односно Дучићевим и Ракићевим стихом, на крају. Подробним анализама, заснованим на многобројним примерима, Петковић указује на занимљиву појаву да, када год су се наши песници служили синтаксичко-интонационим обрасцима из усменога стиха (у датом случају из лирске поезије), за њихове су се стихове лако и брзо везивале фолклорно-музичке мелодије. На основу те чињенице изводи се закључак о ритмичко-интонациономе развоју нашег стиха као процесу убрзаног укључивања ритмички делотворних чинилаца из говорнога низа у стиховни ритам.

На трагу ових анализа Петковић се хвата у коштац са најнепрозирнијим местима у поезији Црњанског, Настасијевића, Попе и Миљковића. Када је, најпре, реч о Милошу Црњанском, пажња истраживања усмерава се на песниково програмски најављено преуређење језика, синтаксично и семантичко, пре свега у стиху. У средишту Петковићеве вишеслојне анализе тако ће се наћи поема Црњанског *Стражилово*. Ремећење устаљеног реченичног поретка, снажно активирање језичке прозодије, нарочито ритмички сегментоване и мелодизоване интонације доводи до промене у семантици речи и њихових склопова. Јављају се до-

датни значењски преливи, тренутни и колебљиви, те лексичка значења почињу да се колебају, постају неодређена, чак и дифузна. Приближавањем особина прозе и поезије, праћеним наглашеним удвајањима и одсликавањима (унутар) приказаног књижевноуметничког света, ове особине одражавају се и на прозу Милоша Црњанског која, у исти мах, уноси и неке видљиве промене у општу српску синтаксу.

У анализи Настасијевићевог књижевног поступка, која наглашава преображаје којима песник подвргава своје градиво од транспарентног, лако разумљивог исказа до готово потпуно синтаксички и семантички непрозирног стиха, Петковић открива прилично сложен књижевни (стилски) поступак који се налази готово свуда, делимично или потпуно, у скривеном или отвореном облику, и на разним равнима књижевног текста: потискивање аналитичке статичности разума „десиметрисањем" и отварањем језичких структура ка „матерњој мелодији", „флуидном бивању музике". Такође, он указује на чињеницу да две линије у Настасијевићевој лирици — она која кроз усмену поезију води у митско (паганско) и она која кроз стару књижевност води у хришћанско (мистичко) — нису раздвојене, већ се додирују, укрштају и сједињују. Анализа Настасијевићевог књижевног поступка, која се увек уздиже до перспективе књижевног развоја, открива читаоцу колико је овај песник понирао у опште језичко и културно памћење, као и начин на који је Настасијевић, напоредо с другим нашим песницима 20-их година, излазио у „космички простор".

Слична усмереност истраживања налази се и у тексту посвећеном Попиној поезији. Петковић указује на поступке помоћу којих Васко Попа, снагом језика и песничке уобразиље, актуализује неке претпоставке митског мишљења, између осталог и схватање света као живе целине, сежући при томе уназад врло дубоко, све до човековог раног обредног искуства.

Последњи рад, који за предмет има песништво Бранка Миљковића, осветљава ону страну Миљковићевог стваралаштва која га сврстава међу херметичне песнике — оне модерне песнике који нису окренути споља, ка свету, него унутра, ка у себи затвореној поезији. У Миљковићевој поезији долази до изједначавања поезије и поетике — певање и биће јесу једно, и не постоји други догађај осим догађања саме поезије. Без обзира на извор слике или теме, митске, фолклорне или савремене, која се може срести у овом песничком свету, одлучујућу улогу у њиховом обликовању и преображавању, указује Петковић, увек има препознатљива поетика, која њиховим новим особинама увек упућује на себе. Тако је, на пример, цвет код Миљковића чисто програмска (поетичка) јединица, која, пре него емпиријских, има далеко више метафизичких особина. На тај начин се у Миљковићевој поезији брише граница између певања и мишљења о певању, што често доводи до тешко разумљивих, понекад и не претерано успелих, синтагми и стихова, али и до осећања изузетне песничке упућености на преискуствено и онострано.

Књига Новице Петковића *Огледи о српским песницима* представља пре свега значајан допринос разјашњавању поетичких претпоставки стваралаштва Црњанског, Настасијевића, Попе и Миљковића, а потом, дубином али и ширином методолошко-теоријског приступа, непрестаним излажењем у раван општијег књижевног развоја, прилог опису једног значајног раздобља у историји српског песништва.

Бојан Јовић

UDC 82.081
886.1-95

СТИЛИСТИЧКИ ПУТЕВИ И СТРАНПУТИЦЕ

Ново Вуковић, *Путеви стилистичке идеје*, Подгорица — Никшић 2000.

Пратити идеју о постојању стила, која је, како аутор каже, стара два и по миленијума, није било нимало једноставно. Иако је амбиција проф. Вуковића била да испуни празнину коју остављају „редуковане и недовољне информације из ове области" књигом „уџбеничког и приручничког типа" (9) која пружа „један глобалан пресјек најважнијих идеја на том плану у њиховој синхроној и дијахроној перспективи, остајући при том, колико је то могуће, аксиолошки неутралан" (10), испуњавање овако дефинисаног задатка претпостављало је познавање замашне литературе и класификацију и систематизацију великог броја проблема из ове области, као и тематике стилистичких изучавања од старог века до данас. Појам стила који је, како признаје Пјер Гиро, „неодређен, који стално превазилази границе у које покушавају да га затворе" требало је, дакле, представити у светлосном спектру од онога што је значио за нормативну и прескриптивну реторику, до појма којим оперишу савремена афективна или семантостилистика, од стила појединца или „идиолекта" до стила националног језика или стила епохе, од фоностилистике до стилистике текста или дискурса... Ова неухватљивост, измицање, опирање дефиницији, видимо у књизи, није, међутим, представљала препреку великом броју аутора да се са овим проблемом ухвате у коштац, или су можда баш у тој чињеници видели највећи изазов. Читалац ће, опет, захваљујући прегледности и јасном излагању, тек наслутити проблеме са којима се њен писац суочавао приликом систематизовања и презентовања непрегледне и дивергентне грађе о овом предмету. Резултат ипак не представља пуку презентацију: професор Вуковић приметиће увек мане и недовољности понуђених дефиниција и класификација стила и стилистике. Због тога ова књига указује не само на путеве већ и на странпутице стилистичке идеје, а самим тим и оријентише потенцијалне нове истраживаче у тражењу отворених могућности и избегавању слепих улица.

Треба, свакако, напоменути да су у овој књизи, уз неколицину изузетака, представљена изучавања идеја стила у књижевним текстовима, дакле стилистички приступи, односно стилистичка тумачења књижевних дела. Један од кључних проблема оваквог приступа књижевности, али и стилистике као дисциплине која овај приступ превазилази, јесте ограничавање стила на домен израза, тј. језика, што га сврстава међу формалне поступке који су првих 60-ак и више година 20. века доминирали на сцени европске и светске књижевне теорије. Иманентна метода јесте успела у томе да избегне вулгаризацију детерминистичког свођења књижевности на нешто што није она сама, али је у жељи да се против позитивизма бори његовим средствима задржала идеал научности — замењујући тако једно узрочно-последично тумачење књижевног дела (контекстом у којем је настало) другим — уз помоћ лингвистичких чињеница — јер су оне једино што је преостало. Формално проучавање књижевности претпоставља тако стварање једне опасне поделе у сфери књижевне уметности — *поделе на садржину и форму* — која ће довести до постављања неких нерешивих питања у дефинисању поетског језика и стила.

Стил су, готово без изузетка, теоретичари стила и књижевности видели искључиво у језику, медијуму, у којем се обликује садржај једног литерарног дела, дакле не у оном шта је у њему речено већ *како је то речено*. То је разлика од које полазе не само стилистичари старије генерације већ и они „модерни", попут

Мишела Рифатера, који ову идеју изражава у формулацији: „Стил је... наглашеност /емфаза/ (експресивна, афективна или естетска) придодата информацији чија је трансмисија лингвистичка структура, без мијењања смисла" (30). Из те чињенице произлазе основне концепције стила као *отклона од норме*, као *избора између средстава које језик ставља на располагање писцу/говорнику*, као *конотације* (насупрот денотацији) или вишка значења... Стил, дакле, према овим дефиницијама, није у језику који само преноси информацију, већ који осим информације (садржине) *има још нешто*, а што се постиже одступањем од неких језичких норми, или комбинацијом, изабирањем језичких средстава из постојећег нормираног језичког инструментаријума. Колико су ове дефиниције проблематичне, можемо показати на једном примеру. Недвојбено је да су дела Франца Кафке писана једним специфичним, посебним ауторским стилом, који бисмо, међутим, тешко могли тумачити неком од горенаведених одредница. На тврдњу да је и мањак отклона својеврстан отклон, може се одговорити питањем: Шта се у том случају узима као норма? Кафкин пример не може се схватити као изузетак од правила: са проблемом дефинисања норме суочавали су се заговорници теорије отклона већ код првих корака њене примене.

Исти проблем присутан је и у покушајима дефинисања песничког језика — његове differentia specifica у односу на обичан, говорни језик — од руске формалне школе па надаље.[1] Међутим, истраживања која иду правцем од Витгенштајнове филозофије језика, теорије говорних чинова, европске деконструкције и америчког прагматизма довела су до сазнања да *нема значења по себи*, тј. да се оно не може тражити у самом језику, у појединачним речима који су наводни његови носиоци, *већ да се значење рађа у контексту* текста, говорне ситуације, контексту интертекстуалном, историјском...

Сви ови ћорсокаци и поновна контекстуализација и историзација проучавања књижевности утицала су и на преусмеравање стилистике као дисциплине која се креће од фоностилистике и морфостилистике према стилистици текста, па све до компаративне стилистике коју су замислили лењинградски теоретичари Жирмундски и Енкинд „залажући се за компарирање не само лингвистичких него и стилистичких система, култура, традиција, естетика итд." (132). Међутим, треба имати на уму да контекстуално изучавање стила као евидентно комплексног феномена — који, како предочава проф. Вуковић, „у себи сједињује чињенице са подручја низа дисциплина, и то не само филолошких него и других (нпр. *социологије, психологије, антропологије* итд.)" (25) — изискује тимска истраживања и истраживаче енциклопедијске ерудиције. Можда ће зазвучати обесхрабрујуће признање аутора да су стилистички радови дијахронијског типа „релативно ретки" а „*упоредна стилистика*, као и многи стилистички пројекти, није далеко одмакла у свом развоју" (132). Па чак и ако останемо у границама лингвистике чију је затвореност још 1929. године критиковао Бахтин[2] и поздравимо интересовање које се у другој половини 20. века појавило за *надреченични ниво*, иницирајући стварање низа нових дисциплина (лингвистике дискурса, макролингвистике, транслингвистике, синтаксе текста), остајемо према свему помало резервисани јер „ниједна од побројаних дисциплина није на задовољавајући начин дефинисала дискурс, односно текст" (93).

---

[1] У неким случајевима као опозиција песничком језику узима се научни језик, као што то чини припадник Прашке школе Бохуслав Хавранек. Научном језику у којем доминирају „интелектуализација" и „аутоматизација" он супротставља „актуализацију" поетског израза који на себе привлачи пажњу (114).

[2] „Може се директно рећи да је лингвистичко мишљење безнадно изгубило осећање за говорну целину. Лингвист се најсигурније осећа у границама реченице. Што се даље иде ка границама говора, ка целини исказа, његова позиција постаје све несигурнија" (91).

Не треба свакако заобићи ни чињеницу да је проф. Вуковић у свој преглед уврстио и оне ауторе који стил нису тражили у језику и нису га изједначавали с њим: почев од Бифона и његове чувене изреке из 1753. године *Le style c'est l'homme meme*, преко Крочеове естетике *интуиције* која се испољава као *израз* недељив на категорије као што су стил, форма, садржина, или теорије о *психолошкој девијацији* Леа Шпицера, па све до Ролана Барта и његовог схватања стила изнесеног у књизи *Нулти степен писања* (1953) као нечег што је с оне стране језика, што му претходи — као „један аутархичан језик који је урођен само у личну и тајну ауторову митологију, у ону хипофизику говора, где се ствара први спој ријечи и ствари, где се једном завазда смјештају велике вербалне теме његове егзистенције" (123—124).

И још нешто: када се има у виду у којем ритму и обиму су информације о новим школама и теоријама у области проучавања књижевности (дакле не само стилистичких) из других земаља долазиле до нас последњих петнаестак година, онда поглавље ове књиге о новим концепцијама у истраживању стила у науци француског говорног подручја добија и један нови значај. Пројекти групе професора из Лијежа, стилистички радови лозанског професора Жан Мишел Адама и концепција семиостилистике сорбонског професора Жоржа Молинијеа презентовани су као, верујемо, нека од најзначајнијих светских истраживачких остварења у овој области.

Професор Вуковић оставио је својим читаоцима да сами просуђују о будућности стилистике као методе тумачења књижевности. Мислимо да њен прави пут неће бити пут статистичких анализа ни онај који пружа алиби егзактности и даје 'потребну меру научности' изучавању литерарних дела. Сећамо се при том једне тезе Ричарда Рортија да се после Куна и Дјуија и успеси природних наука не виде као ствар одлуке које су хипотезе истините, а које не, већ као ствар налажења *правог језика* — правог жаргона — оног у коме је природа одувек желела да буде описана. И то је, чини нам се, једини прави одговор који важи за све теоријске приступе литерарном делу. Кад год у тумачењу једног књижевног дела језик стилистике достигне онај степен идеалне сагласности са предметом који се описује, када се учини да је то онај језик у којем је оно одувек желело да буде описано, сви путеви биће јој отворени.

Горана Раичевић

UDC 886.1.09-31 Lalić
886.1.09-991.1 Jelušić
886.1-95

О „СИМБОЛИЧКОМ МОДЕЛУ СВЕТА" И „ПОЕТИЦИ МИТОЛОГИЗОВАЊА" МИХАИЛА ЛАЛИЋА

Божена Јелушић, *Митско у Лалићевим романима*, Културно-просвјетна заједница Подгорице, Библиотека „Хоризонти", Подгорица 2000.

У својој књизи *Митско у Лалићевим романима* Божена Јелушић већ на самом почетку прецизно износи своје побуде, свој истраживачки циљ и, најпосле, главну тешкоћу са којом је морала да се суочи у свом истраживачком раду. Тако се већ у уводном одељку ове студије јасно оцртава једно залагање за ново читање романа Михаила Лалића на фону општијег проблема односа мита и романа у европској књижевности XX века. На првим страницама указано је и на то да се

у познатим делима М. Лалића иза историјске, документарне и локалне стране пишчевог реалистичког проседеа може наслутити „неко дубље и важније организационо начело", али да је у откривању елемената митског у том начелу једнако присутна опасност од „овештале формуле о универзалности уметничког дела, уколико немамо на уму сасвим одређено искуство читања". Такво контролишуће „искуство читања" и ваљано полазиште за своје истраживање Б. Јелушић налази у неколико карактеристика Лалићевог реалистичког проседеа. Као прво, она истиче да је Лалићев „интегрални реализам" најближи „монолошко-асоцијативном типу" уметничке прозе, у којој се психологија романескних ликова приказује из дубинске перспективе, захватајући најсложенија афективна стања, снове и халуцинације, што отвара пут појављивању елемената архетипског и митског материјала. И већ с тим у вези може се рећи да Лалић, мада никада не говори о директној инспирацији митским, у романима какви су *Лелејска гора* или *Ратна срећа* употребљава „начела митологизма". Захватајући грађу са простора на којима је још увек жива фолклорна традиција, бајке и племенске легенде, Лалић је ширио своје приказивање актуелне историје ка митском, па се за истраживача његових романа отвара могућност да мит у њима посматра као структурну основу, а не само као детаљ или случајност, како се чинило у постојећој критичкој литератури. Лалићев „симболички модел света", изграђен уз помоћ „поетике митологизовања", неоправдано је остао у сенци историјско-политичких одредница.

У другом одељку рада ауторка се суочила са заправо несавладивим обиљем разнородне литературе на тему „ремитологизације" у култури XX века, од оне која изучава митове као такве, до оне која се рачва у многобројне рукавце „архетипских" и „ритуално-митолошких" школа у науци о књижевности. Ауторка се определила за полазиште нађено у учењима Н. Фраја, према којима је мит, као врста приче, „облик вербалне уметности" и „увек живи песничким животом приче". Уследио је сажет и колико је било могућно прецизан преглед ставова и тумачења најистакнутијих истраживача и мислилаца у овој области: Џ. Џ. Фрејзера, Е. Касирера, К. Г. Јунга, М. Елиадеа, Леви Строса, Р. Барта, О. Фрајденберг, М. Бахтина, Н. Фраја, Е. Мелетинског, између осталих. Из овог прегледа проистекло је питање о „имплицитном митологизовању" у књижевности XX века, насупрот другој могућности, то јест експлицитној „поетици митологизовања" у делима писаца какви су Џ. Џојс, Т. Ман, или Б. Пекић. Истраживање сродности структурних начела највиталнијих облика мита (календарски митови, ритуалеме иницијације, жртвовања, силаска у доњи свет и сл.) са структурним начелима Лалићевих романа упућује на то да је Лалићев свет, колико год утемељен у историјском и регионалном, открivши представе древне митске свести, „уздигнут до симболичког модела света" и да садржи „чистије обрасце појединих митских схема" неголи дела писана у духу систематичне „поетике митологизовања".

У трећем одељку свог рада Б. Јелушић истражује „тачке уласка митолошке грађе" у Лалићевим романима, на основу чега би се могло установити да је у њима „имплицитни митологизам" главно „поетичко начело". Ово питање било је утолико сложеније уколико се морало водити рачуна о специфичном индивидуално-психолошком и национално-историјском амбијенту настанка Лалићевог дела — овај писац, наиме, опседнут је искуствима политичких сукоба, грађанских и светских ратова на тлу Црне Горе, али и документаристичком обавезом према историјској грађи, колико и према племенским предањима. Међутим, упркос свему томе, известан митски „схематизам" у презентовању простора, времена и броја, као и употреба миту блиских музичких структура, до запањујућих размера обележавају Лалићеве романе, тако да се они могу читати као „зашифроване тајне поруке". Отуд се указала могућност да се, најпре, поједини Ла-

лићеви романи из прве фазе тумаче као „дословни репрезентанти познатих Фрајових таксиономија" (*Зло пролеће* одговара миту пролећа, *Лелејска гора* — миту лета, *Раскид* — миту јесени, *Хајка* — миту зиме), док се, у целини узето, Лалићево дело показује „као укрштање два низа" — једном припада историјска грађа и пишчева идеолошка мотивација, други је „митско-архетипски низ" који трансформише претходни. „Имплицитни митологизам" је, такође, израз пишчеве потребе да уз помоћ митских и архетипских представа подари склад и смисао хаосу историјског искуства.

У следећа четири одељка рада ауторка у духу изложених сазнања узима у разматрање и подробну анализу четири Лалићева романа из прве фазе: од *Злог пролећа* до *Прамена тame*. Утврдивши вишеструку повезаност ових дела, она највише пажње (и најубедљивије аргументације) посвећује роману *Лелејска гора*, за који сматра да је „Лалићев стваралачки врхунац", а који се, сврх свега, и у пишчевом тумачењу највише приближава митском (Лалић је, наиме, рекао да „Лелејска гора постоји не као географски него као митолошки појам"). Овај је роман, дакле, права модерна „митопеја" — „својом моћи сажимања историјске и свеколике друге грађе у симболичку слику, моћи да се у оквиру главног лика оствари симболичка слика људских могућности уопште". Лалић је у овом делу своје хаотично доба „профанисања сваког хуманистичког порива" — мерио митом, уводећи „ритуал духовне и друштвене иницијације" са свим подробностима архетипских представа у причу о страдању и искупљењу свог романескног јунака. Проблем смисла људске патње овде је учињен и сложенијим утолико уколико Лалић у *Лелејској гори* активира и библијске мотиве и хришћанску симболику, као и широк спектар књижевних реминисценција (од Његоша до Гетеовог *Фауста*, као и у правцу типа романа искушења). У овом, најбоље написаном одељку свог рада Б. Јелушић убедљиво показује да се *Лелејска гора* мора тумачити „као роман искушења заснован на имплицитној поетици митологизовања", са мноштвом елемената обреда иницијације и „архетипског значења мита лета" — роман који је баш оваквим својствима уобличио „спознају о трајној несавршености свих пројеката 'раја на земљи'."

Посебно место у раду Б. Јелушић заузима одељак посвећен првом роману из Лалићеве друге фазе, *Ратној срећи*, који стоји на челу тетралогије завршене романом *Гледајући доље на друмове*. *Ратна срећа* је несумњиво „својеврсна метапоетика Лалићевих романа", у њој је заступљен цео репертоар пишчевих изражајних могућности: „од фикције, дневничких забиљешки, цитата из више или мање познате историографске и етнографске грађе, грађе и цитата из разних других дјела, до скупљених предања, књижевних и митолошких паралела и алузија..." Али у овом роману писац се као ни у једном другом свом делу бавио сопственом поетиком, питајући се о митолошкој димензији, о „враћању цикличним представама" древних митологија. „Лалић је замислио грандиозну фреску времена у којем је коначно уништен племенски човек, његова свест и систем вредности", пројектујући истовремено своју причу у оквире вечитог понављања, У *Ратној срећи* је, такође, најизраженије Лалићево настојање да се у роману оствари музичка структура, таква структура која је најближа „симболичком језику мита". И у односу на језик, на речи саме, Лалић показује тежњу да открива колективно искуство мита, митотворачку прасвест. Дакле, „Лалић је несумњиво реалиста, али је упадљиво до које мере он својој уметничкој слици света намеће строге пропорције, геометријске схеме и круту организацију. (...) Такве схеме нећемо наћи код писаца реализма (...) наћи ћемо их код писаца склоних поетици митологизовања". „Посезање за митом у Лалића се очитује присуством митема (потраге, силаска у подземни свет) и ритуалема (иницијације, обредног жртвовања, ускрсавања...)", а у *Ратној срећи* „могуће је видети да су ликови из древних

предања оличени у онима који сачињавају свакидашњицу" Лалићевог романескног јунака, док се често „јављају митолошке реминисценције на мит о Орфеју, не само у оквиру мотива мртве драге (...) него и у оквиру дуалистичких орфичких схватања која се стално помињу".

Према закључцима овог рада, Лалић је „спонтаном поетиком митологизовања" уобличио самосвојно уметничко виђење човекове судбине у историји. У приказивању емпиријске стварности овај писац је систематски, мада несвесно, употребио мотиве архаичне традиције и митских представа, налазећи у томе извориште симболичких значења и „моћно оруђе структурисања романескних елемената".

Ако се, најпосле, осврнемо на целину овога рада Божене Јелушић, можемо рећи да се ауторка кретала у два истраживачка правца подједнако ефикасно. У једноме она је испитивала могућности тумачења односа мита и романа у књижевности XX века и „набујале ремитологизације", као и у контексту распрострањених ритуално-митолошких и архетипских теорија интерпретације културних творевина, настојећи да издвоји и дефинише могућност имплицитне „поетике митологизовања" у модерном роману, што ће рећи такве поетике која не подразумева пишчево свесно и експлицирано интересовање за теорије мита и теорије „ремитологизације" романа. Пошто је у томе успела, ауторка је у другом правцу истраживања настојала да крупно и значајно романсијерско дело Михаила Лалића осветли на нов начин и да тиме значајно промени или прошири устаљена представе о овом писцу као одвећ урођеном у националну и политичку историју, у фолклор и регионализам. Лалићево дело показало се сада у пуном значају својих обухватних митских и архетипских наговештаја, као одиста актуализована уметничка визија људске судбине и људских могућности. У оба истраживачка правца Божена Јелушић ваљано је извела свој посао до краја, уз јасно показану меру и довољне обавештености и аутентичне способности за овакав рад.

Љубиша Јеремић

UDC 886.1.09-3 Pekić
886.1/.2.09-991.1 Ahmetagić
886.1-95

МИТ КАО ПРЕДЛОЖАК ПРОЗНОГ СТВАРАЛАШТВА

Јасмина Ахметагић, *Антички мит у прози Бориславa Пекића*, „Књижевна реч", Београд 2001.

Јасмина Ахметагић је за циљ своје студије поставила истраживање употребе античког мита у прозном опусу Бориславa Пекића, у свим оним аспектима који су ранији истраживачи тек дотакли, али и недовољно образложили. Полазећи од одређивања Пекићеве прозе као постмодернистичке, где се књижевно дело гради на подлози већ постојећих текстова, уочава многобројна својства која сврстава у ову категорију, као што су цитатност, интертекстуалност, аутореференцијалност, пародија, травестија и иронични однос према литерарном наслеђу. Кроз њих анализира однос према античком миту и текстовима античке и нововековне европске књижевности која су тематизована око митова. Компаративни метод, из тог разлога, употребљен је као најпогоднији за утврђивање поступака митологизовања и разлога посезања за митом, а посебну пажњу посветила је улози ми-

та у концепцији јунака, односу мита и историје и поетичким исказима унутар дела везаних за митске сижее.

Увођење митског (ремитологизација и демитологизација) омогућило је Бориславу Пекићу како изражавање универзалних истина тако и вишезначност слике света која је подложна различитим тумачењима, релативизовању и поигравању са крупним проблемима стварности коју је у својим прозним делима тематизовао. Идући од дела до дела, Јасмина Ахметагић суочила нас је са специфичном обрадом мита о Икару и Дедалу у *Усйењу и суноврашту Икара Губелкијана*, мита о Аргонаутима, Кентаурима, елеусинским мистеријама, Ариону и Нефели, Кори и Персефони, Дионису, Аполону и Хермесу у *Златном руну*, затим са обрадом мита о потопљеном континенту у *Атлантиди*, мита о Златном добу и Сизифу у *1999*, мита о Тезеју и Аријадни у *Беснилу*, легенде о Сократу у *Одбрани и йоследњим данима*, као и са многобројним асоцијацијама и реминисценцијама на античке митове који се провлаче кроз романе *Ходочашће Арсенија Његована, Градитељи, Како уйокојити вамйира* и мемоарску прозу *Године које су йојели скакавци. Арґонаушици* (тј. VII тому *Златноґ руна*) посвећено је највише пажње, она је углавном анализирана преко одступања од митолошког предлошка које је мотивисано карикирањем, пародијом, травестијом и гротеском. Изостављање података из мита, алузије и дописивање мита, као и карактеризација фиктивног јунака Ноемиса према митском обрасцу (уз атрибуте и општа места), представљају поступке којима је уобличена романескна прича.

Значење античког мита у роману *Златно руно* проширено је везивањем митске приче за колективно несвесно и теорију архетипа, које су писцу помогле да Ноемисову судбину повеже са другим мотивима овог романа. Акције јунака мотивисане збивањима из митске прошлости присутне су и у романима *Атлантида* и *1999*. И други моменти Јунговог учења о архетиповима и индивидуацији послужили су ауторки у анализи ликова *Златноґ руна*: подвојеност ликова, која је на симболичком плану условљена митском подвојеношћу човека коња („кентаурска природа"), условила је идентификацију животне улоге са позивом, многобројних Симеона трговаца са фирмом (и њеним циљем постављеним од предака), који су се, „живећи искључиво кроз свој јавни лик, а потискујући сваки глас у себи који би имао другачије жеље, поистоветили са властитом персоном" (100). Функција Симеона уметника сагледана је као кармичка, јер искупљују Ноемисов грех према Орфеју, а „потискивани део његованске природе у целини се испољава у животу ових уметника који су поистовећени са Јунговим архетипом сенке" (101). Условљеност античким митом и архетипом ослобађа јунаке моралне одговорности, али се она пребацује на целокупну људску историју и врсту. Психолошка карактеризација ликова потпомогнута је митолошким сижеима, присутним у скоро свим наведеним делима, у мањој или већој мери. Уочено је да поједине Пекићеве ликове одликује непревладана митска свест и мишљење, а уз помоћ неких детаља добијају и извесна митска својства. Улога Фатума, која се пародира и иронизира у *Арґонаушици*, уводи се у судбине савремених јунака (Андрије Гавриловића и Икара Губелкијана), што значи инсистирање на митолошким квалитетима и својеврсну митизацију стварности. Разлози за то леже у Пекићевом разумевању односа мита и историје.

Мит претходи историји у *Златном руну*, чинећи извор свега негативног што ће се у њој јавити. Пекић сумња у могућност слободног избора; архетипски посредован мит присутан је у околностима које обезбеђују његов привид. Стога тек „извесност и задатост мита у коме се све збива као једино могуће и нужно, а свака акција извршава као досуђена и непроменљива, за човека је прави простор слободе, јер га ослобађа тегобе избора, а истовремено и одговорности и кривице за властите поступке" (131). Из мита преузима циклично схватање времена које

пројектује у историју: у *Златном руну* историја се завршава тамо одакле је започела — у миту она се понавља у *Ходочашћу Арсенија Његована*, у *Беснилу* временска линеарност прераста у цикличност, а у *Атлантиди* и *1999* показује да историја не подразумева никакав процес нити развој, односно тако изгледа само на површини свих збивања испод које се препознаје деловање једном заувек одређене структуре која се понавља. Пекић митизује и саму историју допуштајући да се у њеном обнављању препозна митски концепт. Јасмина Ахметагић уочава парадокс на којем настаје Пекићево приказивање историјске грађе — оно се базира на тематизовању историјских збивања и неисторичне свести јунака. Сумња у историју као облик човековог битисања и трајно неповерење према њој као предмету научног истраживања проблематизовани су уз помоћ митолошких сижеа.

Ауторка своју студију завршава поглављем под насловом *Експлицитна поетика*, где је сажела сва пишчева размишљања о сопственом књижевном стваралаштву и стваралачком процесу, која се налазе унутар романескних остварења. Размишљања и ставови, посредовани кроз античке митове, блиски су романтичарском схватању стваралаштва (естетско у супротности са идејом корисности и одвојено од морала, тежња ка апсолуту и савршенству), али се и удаљавају од њега (независност и самодовољност уметности, формално савршенство), подједнако придајући велики значај уметности, али и иронизујући њену улогу. И поетичка мисао исказана је у дивергентним значењима, која се не могу објединити у јединствени поглед на проблем уметничког стваралаштва.

Антички митови су у Пекићевом делу подвргнути радикалним изменама, дограђивањима и разграђивањима, прилагођеним начину увођења предлошка у нови контекст, како би савременој причи, у коју се укључују, придали посебно значење. Ово условљава двопланску структуру (синхронијску и дијахронијску) већине његових романа. Митолошки мотиви и архетипови су средство, како ауторка закључује, којим Пекић успоставља интертекстуалне везе и проширује границе своје прозе, а митски образац послужио је у градњи композиције појединих романа и карактеризацији ликова. Антички предложак, у свим својим трансформацијама, пре свега је осветлио пишчеву „идеју о подвојеном и оштро супростављеном свету материјалних и духовних вредности, коју је готово опсесивно изражавао у читавом опусу" (167).

Романи *Аргонаутика*, где је мит главни садржај, а затим и читаво *Златно руно*, као и *Успење и пад Икара Губелкијана*, носе главно тежиште у анализама и уочавањима односа митског предлошка са осталим романескним ткивом. Преамбициозност ауторке, која је у разматрања укључила комплетан прозни опус Борислава Пекића, лишила нас је оних минуциозних опсервација којима је обухватила наведена дела када су остали романи и новеле у питању. Без обзира на извесну недореченост анализа, оне засигурно ипак наводе и упућују на даља промишљања о месту и употреби античког митског предлошка у Пекићевом делу.

Лидија Мустеданагић

UDC 886.1.09-95(082)
886.1-4

СУДБИНА КОМЕНТАРА

Коментар и приповедање: прилози поетици приповедања у српској књижевности, зборник радова, ур. Д. Иванић, Центар за научни рад, Филолошки факултет, Београд 2000.

Зборник радова *Коментар и приповедање* резултат је истраживачког пројекта *Поетика приповедања у српској књижевности* изведеног на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Прихватајући теоријске, методолошке и књижевноисторијске изазове које намеће ово наратолошко питање сагледано у контексту српског књижевног наслеђа, сарадници овог пројекта били су свесни да коментар и његова функција у приповедном тексту нису систематски проучавани у нашој, а готово ни у европској науци о књижевности. Управо у том смислу овај зборник је вредан пажње како по могућим одговорима које даје тако и по новим дилемама које отвара.

У уводним напоменама уредник Душан Иванић даје кратки преглед теоријских проблема који се односе на коментар и његову улогу у следу епоха и праваца у српској књижевности. Позивајући се на еминентне ауторе који су проучавали коментар у контексту приповедачких поступака (Ж. Женет, П. Рикер, Ј. Петерсен, Б. Успенски, В. Изер и други), Иванић разматра питања везана за одређења коментара на категоријалном нивоу (однос коментара према различитим текстовним и вантекстовним чиниоцима), као и она која спадају у сферу историјскопоетичких истраживања. На свакој од равни одређења коментара јављају се терминолошке недоумице које не потичу само од различитих наратолошких приступа већ и од различитих поетичких система у оквиру којих коментар функционише од поетике епохе до специфичних ауторских концепција. Семантка коментара знатно је сложенија него што то на први поглед изгледа. Прецизно издвајање коментара од других облика приповедног текста (приповедање, описивање, дијалог) само је први корак у анализи. Потребно је испитати улогу коментара у различитим слојевима текста, као што су идејни или естетски, те коначно однос коментара према вантекстовном оквиру којем припада и читалац.

Шест радова који следе истражују коментар у различитим типовима, епохама и жанровима српске књижевности — од усмене поезије, предромантизма и реализма до савремене прозе.

Задржавајући се најпре на специфичности приповедања у усменој књижевности, које проистичу из саме природе постојања уметничког текста у усменој комуникацији између певача/приповедача и слушалаца, Снежана Самарџија анализира типове и улогу коментара у усменој епици. Метанаративни елементи у којима се открива приповедачево обраћање аудиторијуму, као и његов однос према причи, разноврсни су и позиционо распоређени на свим синтагматичким нивоима текста (иницијална, медијална и финална позиција). Ауторка издваја два основна типа коментара у усменој епици. Спољашњи коментар произилази из саме природе усменог стваралаштва и односи се на различите облике/формуле обраћања певача публици у којима су наглашене околности извођења (контекст), а не на сам изложени догађај (текст). Усмереност ка слушаоцима постоји и у другом типу коментара, унутрашњем коментару, али с битном разликом — овај тип коментара односи се на изложен сиже, прати промену радње и учествује у изградњи јунака. Илуструјући изнете тврдње на великом броју примера, Снежана Самарџија закључује да су нарација и коментар чврсто испреплетани чинећи органски спој епског ткива.

Зорица Несторовић свој рад посвећује структури коментара у раном српском роману. Историјскопоетичке претпоставке за појаву првог српског романа (*Аристид и Наталија* Атанасија Стојковића) ауторка тражи у просветитељско-сентименталистичкој прози 18. века, чија је доминантна црта била моралdocumentзам. Други битан моменат у сагледавању домета српске романескне прозе прве половине 19. века јесте полемика између Вука и Милована Видаковића у којој су заоштрена многобројна теоријска питања, нека постављена већ у Аристотеловој *Поетици*, везана за природу *поетических измишљења*. Зорица Несторовић издваја доминантне облике коментара у раном српском роману (Стојковић, Видаковић, Ј. Стерија Поповић) — коментар ауторског приповедача и коментар свезнајућег приповедача, чему се може додати и коментар драматизованог приповедача. За функционисање коментара у романескном ткиву од значаја су категорије самоинтерпретативности и истинитости присутне и у ранијој аутобиографској прози. Завршни део студије ауторка посвећује специфичностима приповедачке ситуације у Стеријином *Роману без романа*.

На размеђу двеју великих епоха српске књижевности, романтизма и реализма, налази се романсијерски опус Јакова Игњатовића, коме је посвећен рад Душана Иванића. Гледано у целини, Игњатовићеве романе одликује жанровски и морфолошки динамизам и у том смислу велика отвореност за метанаративне/метапоетичке изјаве. Иванић запажа да је коментар у Игњатовићевој прози морфолошки релативно устаљен и ограничен на поједине делове текста. По свом обиму и смислу тај коментар се приближава афоризму или поуци саопштеној некад у облику митолошке слике. Развијајући коментаре, Игњатовић их често претвара у језгра малих огледа, проспективних или ретроспективних вредновања. Анализирајући функцију коментара на различитим текстуалним нивоима, Иванић се посебно задржава на улози коју коментари у Игњатовићевим романима имају у обликовању стилскореторичког плана дела (комично, сентиментално, патетично и слично), као на усаглашености коментара са јунацима и радњама. Разноврсна улога коју коментари имају у Игњатовићевим романима остаће у прози следећих генерација српских реалиста, али уз очигледно мењање њиховог идејног и духовног видокруга.

Следеће две студије посвећене су улози коментара у прози савремених прозаиста Данила Киша и Слободана Џунића. Разматрајући наратолошке аспекте Кишове породичне трилогије, Ивана Миливојевић полази од става да у Кишовој прози постоје две врсте ауторског коментара. Један пародира класичне пишчеве речи упућене читаоцу и која је по правилу усмерена на сам предмет приповедања. Другој врсти припадају коментари у којима се проговара о поетици дела у чијем контексту су изречени или се упућује на интертекстуалне везе тог дела са књижевном традицијом (метафикционални коментари). Ауторка се посебно задржава на, за Киша специфичним, *апокрифним коментарима* — облику ауторског коментара о књижевности који наизглед говоре о стварима и облицима сасвим другачијим од уметности писања. Међу такве коментаре спадају необична и неочекивана поређења литературе са овоземаљским стварима другачије врсте. На крају рада отварају се још два занимљива питања: постојање ауторског коментара у контексту лиризоване нарације и положај аутора породичне трилогије између аутобиографске и текстуализоване фигуре.

О приповедачу Слободану Џунићу пише Радивоје Микић анализирајући улогу метапоетске приче и коментара у најсложенијем и најбољем Џунићевом делу, роману *Ветрови Старе планине*. Разложивши тематски план романа на неколико компонената, Микић закључује да је тако сложен тематски план захтевао и разнолика књижевна средства. У сложеном систему приповедних средстава и техника у Џунићевом роману важну улогу има управо коментар. То је најшире

примењено наративно средство којим приповедач настоји да причу интонира као тумачење прича које се причају у старопланинском крају у коме се одвија радња романа. Коментари се јављају на композиционо важним местима, на почетку и на крају појединих наративних сегмената и имају функцију да саму причу мотивишу као преношење других прича. Истовремено коментар игра важну улогу у обликовању портрета главних јунака и предочавању њиховог система вредности, затим у осветљавању неких дијалошких секвенци и у мотивисању временског момента у оквиру појединих збивања. Причајући једну митопоетски интонирану причу у коју је укључен сложен тематски материјал, Цунић је у роману *Ветрови Старе планине*, према Микићевој оцени, искористио све предности таквог начина приповедања у коме се спајају приказивање и тумачење.

У последњој студији која је ушла у овај зборник Весна Половина из угла лингвистике текста пише о метасемантици коментара у наративно-уметничком тексту, на примерима прозе Црњанског, Деснице и Радослава Братића. Ауторка полази од става да је коментар, као полисемични термин за објашњења и тумачења, веома присутна лингвистичка категорија у књижевном делу. Анализа је усмерена на три облика коментара: коментар који је графички обележен заградом; коментар уведен метасемантичким глаголима и исказима и метадискурзивни натпасусни коментари. Ови облици коментара имају многобројне функције у књижевном тексту — стварање услова за указивање на паралелизам између појава, стварање подтекста, развијање теме, везивање текста, стварању новог контекста и друго. Који ће тип коментара у тексту доминирати зависи од когнитивних и естетичких циљева појединог писца. Весна Половина се на крају осврће и на многобројне семантичке односе које коментари изражавају, њихов обим и позицију у тексту.

И поред тога што се заснивају на различитим аналитичким перспективама, радови окупљени у овом зборнику дају целовиту слику о значају и улози коментара у српској приповедној књижевности.

Предраг Петровић

UDC 82.015.13
886.1-95

БРЕВИЈАР ПЕСНИЧКИХ КУРИОЗИТЕТА

Никола Грдинић, *Формални маниризми*, Народна књига — Алфа, Београд 2000

У оквиру библиотеке „Појмовник" београдске „Народне књиге", „мале књижевне енциклопедије у наставцима", како ју је дефинисао њен оснивач и уредник Гојко Тешић, појавила се књижица Николе Грдинића *Формални маниризми*. Њен предмет чине ретке и необичне књижевне творевине, махом забавно-поучног карактера, на које је аутор наилазио током свог вишегодишњег трагања по српским часописима, алманасима и календарима XIX века, једном иначе специфичном сегменту нашег литерарног наслеђа. По сопственом сведочењу, његово истраживање било је иницијално усмерено у сасвим другом правцу, али је ова, узгред сакупљана грађа временом постајала не само све обимнија него и све захтевнија у погледу научне обраде и класификације. И тако је, у рукама универзитетског професора, најзад уобличена у монографију опремљену стандардном научном апаратуром — библиографијом, именским и предметним регистром — а опет несвакидашњу међу приручницима те врсте.

У одређењу предмета свог бављења аутор полази од Курцијусове дефиниције маниризма као стилске категорије трајно супротстављене класици као константе европске књижевности комплементарне класици свих епоха. Курцијусов следбеник Густав Хоке указао је, ипак, на оне периоде европске књижевности у којима је маниризам био натпросечно заступљен: барок, романтизам, модерну књижевност. Грдинић је свестан да се појам класике на овај начин третира искључиво као историјска, стилско-типолошка одредница и да би, у смислу супротстављености маниризму, можда боље било говорити о „класичном стилу", односно његовим главним одликама, као о јасности, природности, једноставности итд. Поврх овога, аутор уочава да Курцијусова дефиниција „има ту незгоду што се поетски говор ни не дефинише другачије него као одступање од језичке норме, и што критеријум за екстремна (маниристичка) одступања није у свим епохама исти" (13). На неколико примера из српске књижевности он то уверљиво и показује. Окретање српској и другим словенским традицијама уједно је ауторов начелни став, проистекао не само из природе његових истраживачких интересовања већ и из критичког односа према Курцијусовом усредсређивању искључиво на западноевропску књижевност.

Аутентично исходиште маниризма несумњиво је реторика, без обзира на то што Хоке његове корене види и у магији, езотерији и кабали. Из оваквог схватања проистиче и генерална Курцијусова подела маниризама на стилске и формалне. Грдинићу су посебно занимљиви ови потоњи јер је њихово проучавање тесно повезано с проучавањем „куриозне поезије", ретким и артистичким песничким облицима настајалим у Европи још од романтизма, а од краја XIX и XX века сакупљаним и штампаним у посебним књигама. Али из те блискости нараста немали проблем за проучаваоца, проблем изналажења адекватних термина, класификације и начина обраде сакупљене грађе. У појединим случајевима, показује аутор, готово је немогуће пронаћи решење које би се могло сматрати јединственим. Но такви примери највећи су изазов научничкој интуицији и домишљатости.

Све формалне маниризме Грдинић је поделио у три групе, обрадивши их у засебним поглављима (*Игре са смислом*; *Графички поступци*; *Звуковна страна поезије*). Могли бисмо, следствено томе, маниризме поделити на значењске, графичке и акустичке. У прве би, по аутору, спадали загонетке, анацикличке композиције, конкордантни, језуитски и корелативни стихови, као и хроностихови. Просечном познаваоцу књижевности ови појмови мало говоре, али је обиље примера које доноси Грдинићева књига одлична прилика да их упознају. Међу графичке маниризме аутор је сврстао разне визуелне и фигуралне поступке, песме лавиринте, магичне квадрате, многе мање или више сложене облике акростиха и криптоформи, као и песама чији су стихови представљени као прозни текст. Ове песничке мајсторије и вратоломије ближе су широкој публици, а од читаоца траже умно напрезање које наводи на упитаност колики ли је тек морао бити песников напор. Питање је, наравно, и чему сва та мука, уколико није сама себи сврха, јер се уметнички ефекат сасвим губи сред све те артificијелности. У естетском смислу најуспелији су маниризми из треће групе, пре свега панграмате, сложене и веома доследне алитерације. Њима су блиске и ехо-песме, а у акустичке маниризме Грдинић убраја још и каталоге и етимологије.

Формални маниризми Николе Грдинића несумњиво су корисна и допадљива књига. Поједини примери, попут абецедне песме *Опсада Београда* (*The Siege of Belgrad*, 1789), мало познатог енглеског песника Алерика Вотса, имају, осим куриозитетског, и много шири књижевноисторијски значај. Но као највреднија места Грдинићеве књиге истакли бисмо она на којима се са нивоа набрајања, описа и класификације посматраних појава прелази на ниво њихове интерпретације.

Ауторово богато искуство теоретичара стиха, нарочито нестандардних форми, на тим местима долази до правог изражаја. Тако, рецимо, у одељку о криптоформама, указује на песме чији графички изглед одудара од њиховог стварног метричког облика и то поткрепљује одличним примерима из српске поезије, примерима који се одликују истинском естетском, а не само артистичком вредношћу. На тај начин испоставља се да је стих Шантићеве *Вечери на школу* само привидно слободан, док у његовој основи заправо лежи традиционални, римовани катрени, а да је Змајев *Источни бисер* првобитно морао бити написан као газела, у нестрофичним дистисима, да би касније био преточен у катрене са рефреном и делимичном римом. „Смисао овог поступка може се наслутити", закључује аутор. „Естетски идеал српских писаца првог дела друге половине XIX века била је усмена поезија, а како у њој нема газеле и других сталних облика песме Змај је облик песме који је осећао као стран прилагодио домаћим метричким навикама" (100). Оваква запажања најдрагоценији су допринос Грдинићеве књиге, па је исправно очекивати да у својим будућим анализама књижевних форми и поступака аутор још више пажње поклони интерпретативно-синтетичком аспекту, који и јесте крајња сврха истраживања и обраде грађе.

Јован Попов

UDC 82.09-3„19"
886.1.09-4 Gordić
886.1-95

„ДИСПЕРЗИЈА НАРАТИВНИХ КОНВЕНЦИЈА" И ЊЕНИ КРИТИЧКИ ОДРАЗИ

Владислава Гордић, *Коресподенција. Токови и ликови постмодерне прозе*, Студентски културни центар, Нови Сад 2000, 197 стр.

Владислава Гордић своју књигу *Коресподенција. Токови и ликови постмодерне прозе* отпочиње текстом *(Д) Опис, или О књизи*, у коме наслов под којим је објединила четрнаест критичких огледа, објављиваних у периодици од 1995. до 2000, тумачи као „преписку са различитим ликовима и токовима књижевне сцене, америчке и овдашње", при чему се дописивање „сасвим природно преточило у њихово описивање". Међутим, везе и сагласја — *коресподенције* — које Владислава Гордић успоставља унутар своје књиге и са читаоцима — много су сложенији но што се из оваквог одређења може наслутити.

Пре свега реч је о књизи коју одликује зачудна кохерентност. Упркос томе што је настајала током пет година, те упркос разнородним темама и приступима, *Коресподенција* функционише као целина. И то не само зато што је ово повезивање по „(не)сличности" оправдано одређењем постмодернизма као правца који доминантно карактеришу „дисперзија наративних конвенција"; фабула сведена на „хаосмос бескрајних могућности"; „многострука", „нестабилна" и „проблематична" прича о свету који је и сам такав; „фрагментирање и растакање личности, односно приче на плану језика и приповедне структуре", те „систематско подривање мимезиса" (*Постмодернизам: илузија појма*, 6—10), или пак због тога што се у ауторкином слојевитом приступу и *женско писмо* унеколико открива као *илузија појма*. Целовитост ове књиге почива и на томе што у њој обједињени текстови успостављају сложене међусобне везе и на нивоу значења, будући да

сваки од њих тек у контексту целине добија неку врсту новог озрачја и додатног разјашњења.

Тако надахнута и аналитички узбудљива читања начина на које са светом и властитом полношћу комуницирају жене списатељице: Тони Морисон, Ен Бити, Јудита Шалго, Нина Живанчевић, Мирјана Павловић, или њихове јунакиње, попут реално-фиктивне (или фиктивно-реалне) Милеве Ајнштајн, или сама ауторка, чије је присуство у овом делу књиге из академске дистанцираности прешло у својеврсно поигравање „укључивањем у причу" — нису сама за себе могла имати ону сугестивност коју добијају сабирањем у књигу. Ове умногоме хетерогене женске приче у контексту књиге функционишу као комплементарне, унеколико преобликујући једна другу и оцртавајући, уз сву међусобну различитост, бар обрисе једне узбудљиве и другачије — женске слике света. Томе свакако доприноси ауторкино трагање за основним метафорама којима представља књижевне светове (невен, сеизмограф, лавиринт, материца, Ахасфер, собна биљка која сахне, књига и лутка) придају ауторкином читању ове прозе својеврсну заводљиву загонетност, те дискретну литерарност коју критички огледи ретко поседују.

Истовремено овако сабрана *Женска писма* успостављају и везу с првим делом књиге *Гласови и сагласја*, не само као хетеротопно казивање о свету (који се, уз све друге облике раз-једињавања, све више разглобљава и на мушки и женски) већ и непосредно, преко теоријског одређења постфеминизма (*Пост феминизам: нове приче о женском*) и његовог сложеног и богато оцртаног социо-културног контекста. Постфеминизам се, показује Владислава Гордић, остварује као отклон од колективистичког духа феминистичког сестринства, а изражава се не само у литератури „добрих риба" ("chick-lit"), које самосвесно пристају на властиту телесност, у палимпсестирању и пародирању класичних дела и прича, или у прози Кети Аркер, већ, једнако битно, и у филму, у електронским медијима, те у различитим доменима масовне културе (рок, рекламе, поп-уметност, али и тетовирање, порнографија, наркоманска супкултура...). Могло би се рећи да, одређујући шири културни контекст постмодернистичке књижевности, Владислава Гордић обликује својеврстан појмовник књижевних термина, али и оних појмова из домена модерне културе без којих се нека од нових кретања у литератури не могу пратити и разумевати. У овом домену *Коресподенција* несумњиво олакшава читаочеву коресподенцију с делима којима се књига бави, али и с целим *хаосмосом постмодерне* културе.

Многобројни су видови интертекстуалне комуникације унутар *Коресподенције* Владиславе Гордић. Оглед о постфеминизму не кореспондира, рецимо, само са *Женским писмима*, већ, како наглашава ауторка, делом јесте и прича о „генерацији х", као што се ни прича о генерацији х не може разумети без свести о променама у женском самоопажању и опажању света. Такође, без представе о киберпанку (*Киберпанк: уметност термита*) тешко да се може схватити однос модерног човека Запада према технологији, њена фетишизација и утицај технологије на све домене људског живота и стваралаштва. Тако, показује ауторка, и дела Дагласа Копланда могу разумети тек они читаоци који су у стању да појме његове опсесивне теме: „драстично убрзање живљења, продор технологије у све поре живота и уметности, опсесија хиперпотрошачким друштвом" (*Даглас Копланд: бестежинско стање 'генерације х'*, 46—56). Или, пак, како би се без приче о Вилијаму Бароузу и његовом „дивљању по тамници језика", без његове „паклене тишине и логичког делиријума" (*Саблазан у тамници језика: Вилијам Бароуз*, 35—45) могла разумети модерна уметност и модерна мисао у којима се „Бароузов утицај проширио /.../ брзином вируса и бесконачношћу ризома"? С друге

стране, управо у овом контексту показује се, и експлицитно и имплицитно, обухватност и опсежност Бароузовог утицаја.

Унеколико поједностављено, могло би се рећи да Владислава Гордић у *Коресподенцији* својим читаоцима показује како висока технологија и масовна култура, односно њихове литерарне транспозиције, прелазе границе забрана високе уметности и лепе књижевности, функционишући попут оних подземних мицелија којима гљиве повезују у специфичну целину/свет старих кишних шума. При том управо спој класичног књижевнотеоријског образовања ауторке (пре свега, познавање америчке и енглеске књижевности), женске самосвести и велике читалачке страсти и искуства, с изванредним познавањем електронских медија, филма, масовне културе потрошачког друштва Запада и њених икона — чине ову књигу занимљивим, провокативним штивом.

Тој провокативности и занимљивости доприноси и начин на који ауторка, спајајући огледе о различитим писцима, ненаметљиво али убедљиво успоставља коресподенцију домаће књижевне сцене са савременим токовима у америчкој, канадској, енглеској књижевности. Могло би се рећи да, откривајући и васпостављајући некад јасне, а некад прикривене *коресподенције* међу људима, књигама, културама, Владислава Гордић, попут Џефа Нуна (*Алиса на планети прича*, 57—64), сензибилитетом врсног аналитичара, али и страшћу расног читача, гради своју „планету прича". При том она не успоставља сагласја само између аутора, дела и јунака о којима пише, и не оцртава само властиту комуникацију с њима, већ у игру дописивања и описивања увлачи и свога читаоца, „отвара му апетит" за читање, будећи његову радозналост и мамећи га да и сâм посегне за оним пахуљама из Угричићевог *Инфинитива*, које су „једино што повезује тло и звезде".

Љиљана Пешикан-Љуштановић

UDC 886.1.09 Konstantinović
886.1-4

ПОДСТИЦАЈИ И УСМЕРЕЊА

Уз осамдесети рођендан Зорана Константиновића

Полазишта: Избор из радова Зорана Константиновића поводом осамдесетог рођендана, приредили Зоран Жилетић, Слободан Грубачић, Срдан Богосављевић, Прометеј, Нови Сад 2000.

Научна каријера Зорана Константиновића заиста је импресивна чак и када издвојимо само незаобилазне детаље: студирао је германистику у Загребу код угледног хрватског професора Зденка Шкреба, а дипломирао у Београду код професора Пера Слијепчевића, где је постао асистент а касније доцент и професор за новију немачку књижевност. Године 1970. био је позван да на Универзитету у Инзбруку оснује прву аустријску катедру за упоредну (компаративну) књижевност; од тога тренутка првенствено се посвећује компаративном проучавању и временом стиче светски углед у овој елитној грани науке о књижевности. Упоредо са радом у Аустрији учествује у делатности београдског Института за књижевност и уметност и држи предавања на постдипломским студијама у Новом Саду. Као водећа фигура компаратистике у Аустрији и југоисточној Европи и компаратиста светског гласа организовао је многобројне конгресе и скупове о науци о књижевности у свету и код нас. Члан је Српске академије наука и умет-

ности, као и неколико страних академија, управе Међународног удружења за компаративну књижевност, Вукове и Андрићеве задужбине. Константиновић је до сада објавио око шест стотина радова и низ значајних књига, међу којима издвајамо: *Експресионизам* (1967), *Феноменолошки приступ књижевном делу* (1969), *Weltliteratur. Strukturen, Modelle, Systeme* (1979), *Увод у упоредно проучавање књижевности* (1984), *Vergleichende Literaturwissenschaft: Bestundsaufnahme und Ausblicke* (1988), *Компаративно виђење српске књижевности* (1993).

У славу осамдесетог рођендана професора Константиновића, који истовремено доприноси развоју књижевне науке како у Аустрији и Немачкој тако и у Србији и Југославији, појавила су се два зборника. Ученици и следбеници Зорана Константиновића са Универзитета у Инзбруку приредили су одређен број његових радова — писаних на немачком језику — за које сматрају да су нарочито утицали на развој компаратистике у последње три деценије (*Grundlagentexte der Vergleichenden Literaturwissenschaft aus drei Jahrzahnten /Темељни текстови упоредне науке о књижевности из три деценије/*. Arbeiten von Zoran Konstantinović, Insbrück — Wien — München 2000, Comparanda, Bd. 1). Други зборник (*Полазишта. Избор из радова Зорана Константиновића поводом осамдесетог рођендана*, Прометеј, Нови Сад 2000) приредили су београдски германисти — професори Зоран Жилетић, Срдан Богосављевић и Слободан Грубачић. Приређиваче је водила замисао да прикажу репрезентативан портрет научника, али и да истовремено сакупе на једном месту текстове који су подстицајни за даља научна настојања — отуда је наслов *Полазишта* заиста илустративан за рад Зорана Константиновића, који је својом улогом посредника непрестано градио основе и усмерења за многобројне друге истраживаче.

Зборник је подељен на четири поглавља, која отприлике одговарају основним начелима проучавања књижевности везаним за опште теоријске поставке, смерове истраживања, примену методологија и синтетичке ставове. У поглављу *Три приступне беседе* читалац може да се упозна са основним општим оријентацијама Зорана Константиновића у различитим периодима његовог рада, које се одражавају у његовим приступним беседама на Београдском универзитету (1959), Универзитету у Инзбруку (1970) и у Српској академији наука и уметности (1995). У основним цртама Константиновићев досадашњи научни пут се, на основу ове три беседе, као и других радова, може описати на следећи начин: од германисте који је међу првима систематски говорио и писао о данас толико, међу проучаваоцима књижевности, познатом и афирмисаном проблему експресионизма, преко компаратисте који је у свет уносио учинке наше књижевности и културе, али и из света доносио нова сазнања из области проучавања књижевности, до хумористе који разматра питање идентитета српске културе у европским оквирима.

У поглављу *Методолошке одреднице* читамо девет репрезентативних радова који се баве различитим књижевним теоријама од позитивизма, феноменологије до теорије рецепције и постструктурализма. Јасноћа излагања и поузданост тумачења чине Зорана Константиновића једним од позванијих и обавештенијих познавалаца књижевне методологије међу српским проучаваоцима књижевности. То потврђује и трећа скупина прилога која се односи управо на примену различитих методологија на домаће књижевне текстове: од употребе позитивистичке методе повезивања чињеница на случају сарадње кћери Вука Караџића — Мине Караџић и мање познатог аустријског књижевника Лудвига Августа Франкла на превођењу српских песама и духовно-историјске анализе преображаја које је доживео Вук Караџић по доласку у Беч, преко феноменолошке и структуралистичке анализе Лазаревићевих приповедака *На бунару* и *Ветар*, па све до „постструктуралистичких продубљивања" на примеру дела Лазе Костића и „расточења" (деконструкције) националне судбине, упознајемо једну изразиту мето-

долошку озбиљност са којом је током деценија књижевних проучавања професор Константиновић прилазио значајним текстовима, личностима и проблемима српске књижевне традиције. У четвртом поглављу (*Синтезе*) стичемо увид у неке темељне претпоставке — добро познате из књиге *Компаративно виђење српске књижевности* — везане за уградњу српске књижевности у шире књижевне токове — у оквире европске и средњоевропске књижевности. Посебно је значајно истаћи да овај избор садржи и библиографију радова (припремљену на основу вишегодишњег рада Јоане Павковић у годишњацима Српске академије наука и уметности) овог познатог научника подељену, ради лакше оријентације читаоца, на смерове његових истраживања који се односе на систематска компаратистичка истраживања, немачко-српске везе, радове из књижевне методологије, те на светску књижевност, зоналне књижевне системе (југоисток и Балкан, средња Европа), немачку и аустријску књижевност и славистичке теме.

Зборник је у целини веома добро сачињен и заиста је репрезентативан како по заступљености проблема — књижевнотеоријских, књижевноисторијских и компаратистичких — тако и у хронолошком погледу, јер обухвата радове од 1959. године, па све до оних објављених током последње деценије двадесетог века. Полазишта могу да послуже не само као портрет научника већ и као универзитетски уџбеник који на јасан начин излаже модерна теоријска знања о књижевности, али и њихову примену на конкретним књижевним текстовима. Стога су она успешна потврда једног рада који је заслуживао и заслужује сву нашу пажњу и поштовање. Сваку похвалу заслужују и приређивачи Зоран Жилетић, Слободан Грубачић и Срдан Богосављевић који су имали тежак задатак да из обиља радова створе целовиту и уравнотежену слику о једном сложеном делу. То су урадили на успео и зналачки начин и у име српске науке о књижевности достојно обележили осамдесети рођендан академика Константиновића. Изглед, садржај и значај саме књиге можда су — у позитивном смислу — чак и надмашили првобитне намере самих приређивача.

Познато је, наиме, да се наука о књижевности конституисала у правом смислу тек почетком двадесетог века, да је њен предмет проучавања изузетно широк и да га је заправо врло тешко ограничити у простору између аутономије књижевног дела и његовог односа према (историјском) свету. У поље оваквог односа науке о књижевности према свом предмету Зоран Константиновић је уписао један посебан научни морал који чини основну потку свих његових радова. Он, наиме, често наводи девету тезу филозофа Карла Попера (K. Popper) из текста *Логика друштвених наука* која гласи: „Такозвана научна струка само је конгломерат проблема и пробних решења, који је омеђен на вештачки начин. Оно што стално постоји је проблем и научна традиција." Управо ова свест да сазнање уопште, па и сазнање у књижевности, не започиње од опажања и посматрања, или сакупљања података и чињеница, него од затечених „традиционалних" проблема, представља основу Константиновићевог писања и главно оруђе његовог научног хуманизма који одбацује сваки догматизам. Сви знамо да је књижевност непрегледно поље. Први корак појединца јесте да у што већој мери ту непрегледност систематизује — да издвоји скупове питања и проблема и да их јасно изложи другима, који даље оповргавају или потврђују његове налазе, дајући науци потребне подстицаје у кретању ка бољим решењима. Држећи се таквог начела, које је једина основа поузданости истраживања у области друштвених наука, Константиновић је створио и ствара заиста плодно научно дело. Укупним учинком, обележеним изузетним смислом за оно што зовемо „књижевна чињеница" и „књижевна појава", академик Константиновић, уз Драгишу Живковића, неспорно заузима повлашћено место у савременој српској науци о књижевности.

Владимир Гвозден

UDC 82.01(082)
886.1-4

ТЕМЕ И САДРЖАЈ МЕЂУНАРОДНОГ СКУПА *КЊИЖЕВНЕ ТЕОРИЈЕ XX ВЕКА*

(Београд, 27—29. новембар 2000)

Владимир Гвозден

Током деветнаестог века теорија књижевности се одвојила, као процес разумевања природе књижевности, њене функције и односа према „свету", од традиционалних дисциплина поетике и реторике, а свој пуни развој и институционализацију доживела је тек у двадесетом: ако прихватимо да је у првој половини прошлог века преовлађујућа дисциплина науке о књижевности била књижевна критика, а у другој, посебно код позитивиста, историја књижевности, морамо признати да је последњи век другог миленијума донео тријумф и успон теорије књижевности. Отуда не чуди што сада, на његовом крају, постоје потреба, жеља и спремност да преиспитамо своју праксу, позиције и изнова промислимо учинке ове гране науке о књижевности у тумачењу односа књижевности према њеним саставним деловима, али и да покушамо схватити онтолошке, епистемолошке, аксиолошке и практичне претпоставке феномена књижевности.

Институт за књижевност и уметност у Београду организовао је од 27. до 29. новембра 2000. године, у оквиру пројекта *Теорија књижевности*, међународни научни скуп *Књижевне теорије XX века*. Главни организатор састанка био је садашњи руководилац овог пројекта Милослав Шутић, а непосредни домаћин била је *Вукова задужбина*. На скупу је своје прилоге саопштило педесетак теоретичара из пет земља (Аустрије, Југославије, Македоније, Француске и Босне и Херцеговине). Током три дана одржано је укупно шест седница које су биле праћене дискусијама, а прву седницу је, како и приличи, отворио иницијатор и дугогодишњи руководилац пројекта *Теорија књижевности* и угледни компаратиста Зоран Константиновић, дајући општи преглед развоја теорије у XX веку и утемељујући проблемско поље за даља излагања.

С обзиром на веома широк оквир који је дат у наслову скупа, разнолики приступи и различити увиди били су очекивани. Овај састанак је још једном потврдио виталност књижевнотеоријских промишљања, али и указао на кризу могућности јединственог погледа на међусобно

супротстављене теоријске синтаксе. Општи и синтетички приступи везани за статус, улогу и функцију саме теорије били су, међутим, присутни у мањој мери него што је очекивано, будући да су се проучаваоци у највећем броју определили за излагања о појединачним усмерењима (текстологија, наратологија, феноменологија, естетика рецепције и др.) или чак о теоријским увидима појединих аутора (Жерара Женета, Јана Мукаржовског, Богдана Поповића, Анице Савић-Ребац и др.). Од радова који се баве општим аспектима теорије књижевности и њене функције и улоге требало би истаћи радове Предрага Палавестре *Теорија историје књижевности у двадесетом веку*, Карла Хајнца Тохтерлеа (Karl-Heinz Töchterle) *Einflusse der modernen Literaturtheorie auf die Klassische Philologie*, као и излагања Милослава Шутића *Путеви и странпутице књижевних теорија XX века* и Новице Милића *Границе теорије*. Међу радовима који су приступили актуелним појединачним школама истакли су се текстови Фридрун Ринер (F. Rinner) *Systemic Approach to Literature*, Душанке Марицки *Теоријски аспекти емпиријске науке о књижевности*, као и темељна критика теорије контекста Јана Мукаржовског у излагању Срдана Богосављевића. Значајан простор на скупу посвећен је данас актуелним питањима „поновног читања књижевне традиције" надахнутим постструктуралистичким истраживањима (Јанош Бањаи), поновног читања књижевнотеоријске традиције (Лорета Георгијевска Јаковљева, Гојко Тешић) и идеологије (Никола Грдинић, Владимир Гвозден). У овом смислу било је јединствено излагање историчара уметности Мишка Шуваковића који је покушао да говори из оквира постмодернистичке теорије, а не из спољашње перспективе говора о њој. Запажени су и радови везани за интердисциплинарно проучавање књижевности: књижевности и радија (Софија Кошничар, *Наратологија у домену односа књижевности и радија*), књижевности, теорије и музике (Клаус Цериншек /K. Zerinschek/, *„Der Text — die Musik": Musik als Chiffre bei Roland Barthes*), књижевности и нових облика посредовања које су у хоризонт науке о књижевности унеле рачунарске технологије (Александар Прокопјев). Дискусије су се, можда и неоправдано, у највећој мери водиле око питања могућности примене одређених метода — биографског, социолошког, теолошког — иако је, нарочито захваљујући раду М. Фукоа, П. Бурдјеа, Н. Лумана, сасвим извесно да за њихову примену постоји могућност, под нужним условом да је конзистентна и да своје извориште налази у тексту. Скуп је, што се могло и очекивати, још једном потврдио разлике међу теоретичарима, о којима сведочи и приметна шароликост тема. Можда је, стога, истицање основних тематских оквира незахвалан задатак, јер ће изоставити известан број усамљених драгоцених увида, али ипак вреди подвући да се највећи број радова груписао око следећих области: теорија компаратистике, теорија рецепције и њене изведенице, наратологија, теорија авангарде и постструктуралистичка теорија.

На основу кратког набрајања тема скупа јасно је да су имплицитно или експлицитно изнета различита „традиционална" питања: Како засновати науку о књижевности? Како освежити наш приступ традицији? Како писати књижевну историју? Шта је споља, а шта је изван „књи-

жевности”? Како теорија може да одговори на прагматику текста? Какви су изгледи за поједине теоријске и методолошке приступе...? Савремени изазов књижевне теорије показао се као добар за већину учесника, који су у експлицитном облику дали многобројне одговоре, али су и у многим својим увидима, из мање или више разумљивих разлога, остали на нивоу имплицитних питања. Учесници овог скупа морали су да се носе са знатним теретом проблема различитих школа и праваца, примена метода, многобројних решења и увида. Интелектуални садржај скупа потврдио је и проширио значај пуног развоја и институционализације књижевнотеоријске мисли у XX веку и реинтерпретирао многе битне увиде и становишта. Мањи број радова је потврдио растућу свест о етичкој и друштвеној одговорности теорије према сопственом говору, као и о широј релевантности њених идеја. Вредна је пажње и комуникација коју је овај састанак унео међу теоретичаре различитих приступа и различитих научних идеологија: још једном је потврђено да је говор о теорији и те како жив управо због разлика у полазиштима и схватањима.

Тренутак одржавања скупа, готово на самом крају XX века, доноси један посебан значај и посебну ноту обавезности, јер омогућује повлашћени угао посматрања многобројних школа и достигнућа изузетно разуђеног система знања који још увек зовемо „књижевна теорија”. Често се, оправдано, питамо: докле сежу научни увиди једног оваквог скупа који је, за наше услове, окупио велики број учесника? Њих је, мора се признати, у датом тренутку тешко проценити и вредновати. Остаје отуда да се у зборнику радова, који би требало да се појави у првој половини наредне године, види истински домет овог скупа, који је, с једне стране, покушао да одговори на многобројна традиционална питања науке о књижевности и теорије књижевности, али и да, наравно, постави нека нова, која ће убудуће морати бити део расправе о институционалном легитимитету студија књижевности.

UDC 808.1(082)
808.61-3(082)
886.1-4

МЕЂУНАРОДНИ НАУЧНИ СКУП О ЛЕКСИКОГРАФИЈИ И ЛЕКСИКОЛОГИЈИ: *ДЕСКРИПТИВНА ЛЕКСИКОГРАФИЈА СТАНДАРДНОГ ЈЕЗИКА И ЊЕНЕ ТЕОРИЈСКЕ ОСНОВЕ*

(Београд — Нови Сад, 10—12. априла 2001. године)

Ђорђе Оташевић

Организатори овога скупа, Српска академија наука и уметности, Матица српска и Институт за српски језик САНУ, још једном су показали да су кадри да организују међународне научне скупове према највишим светским стандардима.

Након четири слична скупа (први је одржан 1982. године у Београду и Новом Саду, други у истим градовима две године касније, трећи је био у Сарајеву 1986, а четврти у Загребу 1990. године, али реферати српских лингвиста нису уврштени у зборник са скупа) наступила је вишегодишња пауза, мада су потребе за таквим скупом биле велике. На иницијативу академика П. Ивића крајем 1998. приступило се организацији скупа с намером да се одржи у септембру 1999. године, али је због бомбардовања одржавање скупа одложено за боља времена.

Скуп је отворила Д. Гортан-Премк, председница Организационог одбора, без чијег огромног труда, рада и напора овај скуп сигурно не би био овакав какав је био — а био је, мишљења су неподељења, изузетан. Она је подсетила на претходне скупове посвећене лексикографији и лексикологији, као и на досадашње резултате наше лексикографије који су плод вишедеценијског истрајног и упорног лексикографског рада. Као циљ овога скупа назначила је осавремењивање српске лексиколошке теорије и лексикографске праксе. Овакав циљ је условно да скуп буде поживи.

Поздравну реч у име САНУ имао је М. Пантић, њен потпредседник. С. Реметић, директор Института за српски језик, говорио је о лексикографским пројектима Института, међу којима је и израда капиталног *Речника српскохрватског књижевног и народног језика*.

Првога дана реферати су били подељени у три блока. У првоме од њих М. Ивић је говорила о неким од проблема с којима се суочава савремена лексикологија и лексикографија (Some considerations of current lexicographic/lexicological problems), Ј. Апресјан о мотивисаним везама

између семантичких и несемантичких својстава лексема (*О мотивированных связах между семантическими и несемантическими свойствами лексем /Смыслы 'знать' и 'считать' в системе русского языка/*), З. Тополињска о иманентној граматици коју би сваки озбиљан речник морао да има (*Шта тражим у речнику?*) и Љ. Поповић о синтаксичкој информацији у једнојезичним речницима, односно о информацији која ће спецификовати употребу лексема у реченицама (*Синтаксичка информација у једнојезичним речницима*). У другом блоку прочитано је шест реферата: *Тешкоће при успостављању одредница српског језика* М. Николића, *Афиксоиди и морфемизација* Ј. Матијашевић, *Употребна вредност лексема и лексикографска дефиниција* Е. Фекетеа, *Експресивна лексика у дескриптивном речнику* С. Ристић, *Актуелна питања српске фразеографије* Д. Мршевић-Радовић и *Формална структура одреднице у речнику српског језика* Д. Витаса. Следећа четири реферата била су везана за семантичко-деривациони речник. Рад Д. Гортан-Премк бавио се концепцијом и општим питањима израде овог речника (*Семантичко-деривациони речник српског језика*), док су се реферати Р. Драгићевић (*Придеви са значењем људских особина као део Речника деривационих гнезда у српском језику*), Х. Калба (*Разматрања о аутоматизацији састављања деривационих гнезда помоћу компјутера*) и В. Васић и Г. Најгебауер односили на поједина конкретна питања.

Скуп је настављен 11. априла у Новом Саду, у згради Матице српске. У поздравном говору Б. Ковачек, председник Матице српске, осврнуо се и на развој лексикографије на нашим просторима. У преподневном блоку реферате су прочитали М. Ј. Гловинска (*Лексикографическая трактовка глаголов обозначающих речевые акты*), М. Радовић-Тешић (*Степенасти систем значења речи*) и М. Шипка (*О антагосемији*). Наредних пет реферата било је, на различите начине, везано за глаголе: *Интенцијално-синтаксички речник на македонските глаголи* С. Велковске, *Префикси као информатори о глаголским видским конфигурацијама* Љ. Спасова, *О двема врстама префиксалног значења: лексичко и творбено значење глаголског префикса* раз- Д. Кликовац, *Систем глаголских архидирестата* Б. Тошовића и *Допунска синтагма с предлогом у речницима* В. Петровић. У послеподневном делу скупа своје реферате изложили су Љ. Недељков (*Проблем вишечланих лексема у лексикографској пракси*), Г. Штасни (*Хиперонимијски и хипонимијски односи у медицинској терминологији са лексиколошког и лексикографског становишта*) и В. Ђукановић (*Негирање боје /илустративна атипичност у логици и лингвистици/*). Након тога одржан је округли сто о пробној свесци *Семантичко-деривационог речника српског језика*. У дискусији је изнето више конкретних предлога.

Трећег дана прочитано је тринаест реферата: Г. Вуковић — *Општа и терминолошка лексика у лексикографској пракси*, С. Савић — *Корпус разговорног језика и стандардни језик*, М. Јоцић — *Лексика у медијима — лексика у речницима*, Д. Петровић — *Дијалекатска лексика и речник стандардног језика*, Ђ. Оташевић — *Речници нових речи*, М. Дешић — *Речници стандардног језика и правопис*, Ј. Рамач — *Наш рад на речнику*

русинскоī народноī језика. Шест последњих реферата бавило се двојезичном лексикографијом: В. П. Гутков — *Словари в свете потребностей преподавания сербского (сербохорватского) языка как иностранного*, Т. Прћић — *Двојезична лексикоīрафија; ūотīребе и захтеви новоī века*, Г. Јовановић — *Стара лексика у савременим двојезичним речницима словенских језика*, М. Радић-Дугоњић — *Срūски језички тūи и двојезична лексикоīрафија*, М. Бурзан — *Статус īлаīолских именица у двојезичним речницима*, Б. Станковић — *Обрада ūредлоīа у двојезичној лексикоīрафији*.

У научним круговима, али и ван њих, Матица српска је позната као одличан организатор и гостопримљив домаћин. И овога пута, захваљујући великом залагању домаћина, два дана проведена у Новом Саду била су изузетно плодотворна, занимљива и пријатна.

Очекивања од овог скупа била су велика, некима се чинило и нереална. Након скупа било је јасно да су и најсмелија очекивања остварена, а вероватно и премашена. Стварни домети и значај овога скупа биће потпуно видљиви тек за неколико година, када идеје овде изнете и образложене буду добиле свој материјални облик, пре свега у обрађеним гнездима семантичко-деривационог речника и сазнањима до којих ће се доћи, али и у неколико других речника, иницираних рефератима и дискусијама са овога скупа.

Млади лексикографи, али и они са знатно дужим научним стажом, имали су ретку прилику не само да чују уживо неке од највећих лексиколога и лексикографа данашњице него и да са њима поразговарају и продискутују о ономе што их интересује.

И још нешто, не мање важно — добра организација, садржајни реферати и плодна размена мишљења карактеристике су и многих других научних скупова. Оно по чему ће учесници памтити овај скуп и чиме се врло мало сличних научних манифестација одликује јесте врло позитивна и подстицајна атмосфера која је владала током скупа. Очигледно је да нам је у овом тренутку и једно и друго више него потребно.

УПУТСТВО ЗА ПРИПРЕМУ РУКОПИСА ЗА ШТАМПУ

1. *Зборник Матице српске за књижевност и језик* објављује оригиналне радове из свих области истраживања књижевности (књижевна историја, теорија књижевности, методо́логија проучавања књижевности, компаративистика), грађу и приказе, као и радове о језику који су непосредније повезани са истраживањем књижевности. Радови који су већ објављени или понуђени за објављивање у некој другој публикацији не могу бити прихваћени.

2. Радови се публикују на српском језику, екавским и ијекавским књижевним изговором, ћирилицом. Уколико аутор жели да му рад буде штампан латиницом, треба то посебно да нагласи. Изузетно, по договору са Уредништвом, радови могу бити публиковани на неком страном језику, односно могу се прихватити радови на неком од страних језика, с тим да Уредништво обезбеди превод.

3. Рукопис треба да буде исправан у погледу граматике и стила. У *Зборнику Матице српске за књижевности и језик* у употреби је *Правопис српскога језика* аутора Митра Пешикана, Јована Јерковића и Мата Пижурице (Матица српска, Нови Сад 1993). Поред правописних норми, овде утврђених, аутори треба да се у припреми рукописа за штампу придржавају и следећег:

• Називи уметничких дела — без обзира на то о којој се врсти или обиму ради — штампају се курзивом, односно у тексту рукописа обележавају подвлачењем црном линијом. Називи књижевних дела, ако она нису преведена на српски, наводе се изворним језиком и писмом, а у заградама се може дати превод на српски језик. Уколико је реч о делу преведеном на српски језик, наводи се наслов превода (са неопходним библиографским подацима у подножним напоменама), а у заградама може се навести изворни наслов дела.

• У тексту рада страна имена пишу се прилагођено српском језику (транскрибују се), а када се име први пут наведе, у загради се даје изворно писање.

• Цитати из дела на страном језику, у зависности од функције коју имају, могу бити на језику изворног текста или у преводу, а може се предочити и изворни текст и превод, али је потребно доследно се придржавати једног од наведених начина цитирања.

4. Рукопис треба да има следеће елементе: име и презиме аутора, наслов рада, сажетак, кључне речи, текст рада, резиме и научни апарат,

редоследом којим су овде наведени. Име и презиме аутора у студијама и чланцима стављају се у леви горњи угао, а у приказима на крају текста.

5. У сажетку (на српском језику) и резимеу (на једном од страних светских језика, енглеском, руском, немачком или француском) треба да буду информативно и језгровито приказани проблеми и резултати истраживања. У принципу, требало би да сажетак буде краћи, али ни један ни други облик резимеа не могу премашити 10% дужине текста. Уколико аутор није у могућности да обезбеди коректан превод, то ће учинити Уредништво.

6. Кључним речима треба указати на целокупну проблематику истраживања, а не би требало да их буде више од десет.

7. Сви прилози који чине научни апарат или илустрације (фусноте, факсимили, слике, табеле и сл.) прилажу се на крају текста. Фусноте се обележавају римским бројевима (иза правописног знака, без тачака или заграда) и прилажу на крају текста (не у дну сваке странице рукописа). Остали прилози обележавају се арапским бројевима (на полеђини), прилажу се такође на крају текста рукописа, а њихово се место означава на левој маргини рукописа.

8. Подаци о цитираном делу наводе се оним писмом и језиком којим је штампано. Уколико то није могуће друкчије, исписују се читко руком. Ако је дело штампано на савременој латиници, то се може означити подвлачењем црвеном линијом. Од постојећих, мање или више уобичајених, а разноликих начина навођења библиографских података о делима која се у раду цитирају Уредништво се определило за два.

а) Библиографски подаци дају се у фуснотама; први пут када се неко дело наводи, дају се комплетни подаци о библиографској јединици, а сваки следећи пут употребљава се нека од уобичајених скраћеница (*Исто, Нав. д. — Ibid., Op. cit.* итд., доследно српским или латинским скраћеницама). Библиографска јединица — уколико се цитира књига — треба да се састоји од следећих података: име и презиме аутора, наслов дела (у курзиву), издавач, место и година издања, број цитиране странице, а када се наводи чланак објављен у часопису, иза наслова чланка следи број (годиште, том) часописа (зборника) у којем је дело објављено. Библиографска фуснота, на пример, треба да изгледа овако:

Зоја Карановић, *Антологија српске лирске усмене поезије*, „Светови", Нови Сад 1996, 297 (односно, ако је прекуцано машином, Зоја Карановић, Антологија српске лирске усмене поезије, „Светови", Нови Сад 1996, 297).

(Драгиша Живковић, Радоје Домановић и теорија „Sekundenstil"-а, Зборник Матице српске за књижевност и језик, XLIII/1, 1995, 7—16).

Овакав начин навођења погодан је за радове мањег обима.

б) Библиографски подаци доносе се у посебном прилогу (*Литература*) на крају рада — истим редоследом и начином као и у претходном случају, азбучним редоследом по презименима аутора и са скраћеницама, које преузимају функцију наслова и наводе се у заградама у тексту рукописа. На пример, у прилогу *Литература* једна јединица изгледала би овако:

Живковић — Драгиша Живковић, *Радоје Домановић и теорија „Sekundestil"*-а, Зборник Матице српске за књижевност и језик, XLIII/1, 1995, 7—16,

а у тексту рукописа: ...(*Живковић*, 10)... (када се цитира једна страна рада) или само... (*Живковић*)... (када се позива на цео текст).

Овакав начин цитирања погодан је за радове већег обима, у којима се више пута наводе поједина дела. Треба обратити пажњу на то да се словима азбуке означе скраћенице изведене из имена аутора од којих у списку литературе постоји више радова (нпр. *Живковић а; Живковић б*).

9. Сви делови текста рада за *Зборник Матице српске за књижевност и језик* куцају се на хартији величине 21x29,5 цм, са проредом и маргинама које дају 30 редова на једној страни и 65 словних знакова (укључујући и проред између речи) у једном реду.

10. Рукописе за објављивање треба слати на адресу: Уредништво *Зборника Матице српске за књижевност и језик*, Матица српска, Нови Сад, ул. Матице српске бр. 1.

11. Пожељно је да рад буде снимљен и на дискети, с видним подацима о аутору, раду и програму у коме је текст обрађен.

Уредништво
Зборника Матице српске
за књижевност и језик

Зборник Матице српске за књижевност и језик излази трипут годишње, у три свеске, које чине једну књигу.

Редакција 1—2. св. XLIX књиге Зборника Матице српске за књижевност и језик закључена је јуна 2001.

Штампање завршено маја 2002.

Издаје Матица српска, Нови Сад

Секретар Уредништва: *др Љиљана Суботић*

Стручни сарадник: *Јулкица Ђукић*

Лектор и коректор: *Дејан Милорадов*

Технички уредник: *Вукица Туцаков*

Слова за корице израдио: *Драган Вишекруна*

Компјутерски слог
Младен Мозетић, ГРАФИЧАР, Нови Сад

Штампање овог Зборника омогућили су Министарство за науку, технологије и развој Републике Србије, Војвођанска банка и Легат Савете и Лазара Стојковића

Штампа: „Прометеј", Нови Сад

YU ISSN 0543-1220 | UDK 82 (05)

БИБЛИОТЕКА МАТИЦЕ СРПСКЕ
МТ II 192
2001

ВОЈВОЂАНСКА БАНКА
ЗНАК ПРАВИХ ВРЕДНОСТИ