П II 803

КЊИГА LI СВЕСКА 3/2003.

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

ЖАНРОВИ У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ — ПОРЕКЛО И ПОЕТИКА ОБЛИКА

Др Ивана Живанчевић-Секеруш, *Родне перспективе историје књижевности* 451 / Др Јован Попов, *О употреби термина* жанр *у новијој српској и хрватској теорији књижевности* 457 / Мр Јасмина Јокић, *Даровна кошуља у народним песмама које се певају око рођења детета* 473 / Др Евгенија Мицева, *Даривање и дариваоци у бугарским и српским народним причама* 489 / Драгољуб Перић, *Бугаршћица о мајци Маргарити и сватовска балада* 499 / Софија Рацков, *„Марко Краљевић и вила" у светлу обреда прелаза (жанровско преструктурирање песме)* 517 / Др Зоја Карановић, *Робовање Стојана Јанковића у светлу обреда прелаза (жанровско преструктурирање песме)* 529 / Др Светлана Томин, *Жанровска структура акатисника у српској средњовековној књижевности* 541 / Др Јелка Ређеп, *О неким жанровским одликама житија* 553 / Невена Варница, *Барокне посланице на тлу Боке Которске* 559 / Др Мирјана Д. Стефановић, *„Наравоучителна" комедија (Емануил Јанковић)* 565 / Слободан Владушић, *Почетак и прекид писања* 579 / Др Сава Дамјанов, *Ars poetica српског класицизма у европском контексту (18. и 19. век)* 595 / Др Марија Клеут, *Пародија оде: Бранко Радичевић и Јован Јовановић Змај* 603 / Др Љиљана Пешикан-Љуштановић, *Предање у „Горском вијенцу"* 611 / Мр Радослав Ераковић, *Историјски роман Драгутина Илића, основне одлике жанра* 625 / Др Ина Христова, *„Нечиста крв" Борисава Станковића: жанровска и стилска обележја* 637 / Мр Владимир Гвозден, *„Градови и химере" Јована Дучића и традиција европског путописања: Ка поетици српског путописа* 649 / Др Никола Грдинић, *Аутобиографија — проблеми проучавања* 665 / Мр Горана Раичевић, *Есеји Милоша Црњанског: Интертекстуалност као кључ интерпретације* 675 / Др Бојана Стојановић-Пантовић, *Песма у прози као двострука родовска фигура: Порекло и поетика облика* 685 / Др Магдалена Кох, *Да ли постоји „генолошки пакт"?: О интимистичким жанровима у прози српских списатељица почетком 20. века* 695 / Др Ала Татаренко, *Приповетка као поглавље заједничке повести („Гробница за Бориса Давидовича" Данила Киша)* 709 / Др Славко Гордић, *Есејистика Љубомира Симовића (контекст, теме, увиди)* 719 / Др Елизабета Шелева, *Жанр као игра, игра жанрова (на примеру постмодерног писма Саве Дамјанова)* 731 / Др Весна Цидилко, *Српска књижевност у немачким преводима (жанр као фактор рецепције)* 741 / *Упутство за припрему рукописа за штампу*

МАТИЦА СРПСКА

П II 803

ЗБОРНИК МАТИЦЕ СРПСКЕ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

КЊИГА ПЕДЕСЕТ ПРВА (2003), СВЕСКА 3

МАТИЦА СРПСКА
1826

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—)

П II 803 инв. бр. 179706

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 ПЕДЕСЕТ ПРВА (2003), СВЕСКА 3

МАТИЦА СРПСКА

БИБЛИОТЕКА МАТИЦЕ СРПСКЕ У НОВОМ САДУ

MATICA CRNICKA

ЗА КНИЖЕВНОСТ И ЈЕЗИК

МАТИЦЕ СРПСКЕ

ЗБОРНИК

Овај *Зборник* је настао као резултат истраживања на пројекту *Жанрови српске књижевности — порекло и поетика облика* (бр. 1826), који се на Филозофском факултету у Новом Саду на Одсеку за српску и упоредну књижевност и Одсеку за компаративну књижевност реализује уз финансијску подршку Министарства за науку Републике Србије а под руководством проф. др Зоје Карановић. У оквиру тог пројекта одржан је научни скуп у организацији Филозофског факултета и Матице српске (октобра 2003), где су представљени радови који се налазе у овом *Зборнику*.

САДРЖАЈ

ЖАНРОВИ У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ — ПОРЕКЛО И ПОЕТИКА ОБЛИКА

Др Ивана Живанчевић-Секеруш, *Родне перспективе историје књижевности* 451
Др Јован Попов, *О употреби термина* жанр *у новијој српској и хрватској теорији књижевности* 457
Мр Јасмина Јокић, *Даровна кошуља у народним песмама које се певају око рођења детета* 473
Др Евгенија Мицева, *Дарivање и дариваоци у бугарским и српским народним причама* 489
Драгољуб Перић, *Бугарштица о мајци Маргарити и сватовска балада* . . 499
Софија Рацков, *„Марко Краљевић и вила" у светлу обреда прелаза (жанровско преструктурирање песме)* 517
Др Зоја Карановић, *Робовање Стојана Јанковића у светлу обреда прелаза (жанровско преструктурирање песме)* 529
Др Светлана Томин, *Жанровска структура акатисника у српској средњовековној књижевности* 541
Др Јелка Ређеп, *О неким жанровским одликама житија* 553
Невена Варница, *Барокне посланице на тлу Боке Которске* 559
Др Мирјана Д. Стефановић, *„Наравоучителна" комедија (Емануил Јанковић)* 565
Слободан Владушић, *Почетак и прекид писања* 579
Др Сава Дамјанов, *Ars poetica српског класицизма у европском контексту (18. и 19. век)* 595
Др Марија Клеут, *Пародија оде: Бранко Радичевић и Јован Јовановић Змај* 603
Др Љиљана Пешикан-Љуштановић, *Предање у „Горском вијенцу"* 611
Мр Радослав Ераковић, *Историјски роман Драгутина Илића, основне одлике жанра* 625
Др Ина Христова, *„Нечиста крв" Борисава Станковића: жанровска и стилска обележја* 637
Мр Владимир Гвозден, *„Градови и химере" Јована Дучића и традиција европског путописања: Ка поетици српског путописа* 649
Др Никола Грдинић, *Аутобиографија — проблеми проучавања* 665
Мр Горана Раичевић, *Есеји Милоша Црњанског: Интертекстуалност као кључ интерпретације* 675

Др Бојана Стојановић-Пантовић, *Песма у прози као двострука родовска фигура: Порекло и поетика облика* 685
Др Магдалена Кох, *Да ли постоји „генолошки пакт"?: О интимистичким жанровима у прози српских списатељица почетком 20. века* 695
Др Ала Татаренко, *Приповетка као поглавље заједничке повести („Гробница за Бориса Давидовича" Данила Киша)* 709
Др Славко Гордић, *Есејистика Љубомира Симовића (контекст, теме, увиди)* 719
Др Елизабета Шелева, *Жанр као игра, игра жанрова (на примеру постмодерног писма Саве Дамјанова)* 731
Др Весна Цидилко, *Српска књижевност у немачким преводима (жанр као фактор рецепције)* 741

Упутство за припрему рукописа за штампу . . . . . .

UDC 82(091)

РОДНЕ ПЕРСПЕКТИВЕ ИСТОРИЈЕ КЊИЖЕВНОСТИ

Ивана Живанчевић-Секеруш

САЖЕТАК: У раду се поставља питање како одредити место „скривеној књижевној историји", историји женског писања у Србији и на који начин реконтекстуализовати праксу писања књижевне историје.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: историја књижевности, жанр, женско писање.

Последњих деценија прошлог века француске и англоамеричке феминистичке теоретичарке интензивно су се бавиле питањем везе рода (*gender*) и жанра (*genre*),[1] истовремено одговорним за стварање идентитета и идеологије, те смо захваљујући тим истраживањима склони да данас та два појма све више разумемо као производ друштва (Dinnerstein, 1976).

Историја је дуго била књижевни жанр и никада се до краја није потпуно ослободила утицаја књижевности. С друге стране имамо „историјски" приступ књижевности, где се наглашава проучавање извора, података и утицаја. Изучавање историје, па и књижевне историје, увек је било подупирано од стране државе, поготово у периодима изградње националне свести/идентитета (*Leerssen*, 1999), а идеалан „инструмент" за преношење националне митологије и идеологије јесте образовање, пре свега кроз наставу историје и књижевности.

У стручним круговима већ дуже време проблематизује се и преиспитује место књижевне историје. Много чешће наглашавају се методолошки и епистемолошки од идеолошких аргумената који ипак остају имплицитни. С друге стране, у ширим културним круговима у расправи о

---

[1] У овом раду нећу се бавити ни тематским ни стилским особинама за које се сматра да су карактеристичне за женско писање, као што су жанровско укрштање (нпр. фикционални и нефикционални), аутобиографичност, исповедни тон, самоанализа, асоцијативност, фрагментарност (спрам линеарне фабуле), колажирање, фокусирање женских ликова, тематизовање женских судбина и аутореференцијално огледање у њима, детаљистичко обликовање стварности, наративни модели стратегијски обележени првим лицем итд. (мада ове карактеристике неког текста уопште не морају бити и потврда полне припадности његовог аутора и могу се пронаћи и у књижевним делима непотписаним женским именом). Такође напоминњем да термин *род* не употребљавам као синоним за *женскост*.

историји књижевности најчешће се наглашава њена друштвена улога, поготово када се има на уму савремена литерарна продукција, уз неизбежна питања: може ли нас историја књижевности научити нечему новом о књижевности, њеном значају и вредности. Када је у питању старија књижевност, хоризонт очекивања је углавном познат: потврђивање или (радикално/полемичко) преобликовање већ утврђених књижевних „вредности". Са савременом књижевношћу нешто је другачији случај, јер се ова најчешће „само" каталогизира. Пишу се прегледи књижевности, региструју се нове књижевне појаве (али често се не изричу вредносни судови), што чини будући оквир за нека каснија истраживања. Међутим, и та наизглед безазлена каталогизација поседује индиректну скалу вредновања (ко је укључен у попис, а ко не!).

Историји и књижевности заједничка је наративност. И историја и књижевност настају у заједничком простору дискурзивне праксе, што већ деценијама привлачи пажњу историографа и филозофа историје: у средишту интересовања налази се природа и улога наративности у историји и питање у којој мери је историја заправо један наративни начин сазнавања, разумевања, објашњавања и реконструисања прошлости. У том смислу може се разумети да историчар концептуализује неко историјско дело на начин како то чини књижевник — он (ре)креира приче. И историографском тексту и уметничком прозном тексту заједничке су неке наративне стратегије (White, 1995). Из перспективе савремене науке о књижевности, дакле, могли бисмо се сагласити да је сваки историјски дискурс неизбежно и нека врста интерпретације. Због тога се не може говорити о потпуно „неутралним" књижевним историјама (пошто оне укључују и лични укус, поглед на свет, „притисак" друштвене средине, уметничке моде, укус читалачке публике, културну политику, итд.).

У том смислу, ако историју књижевности посматрамо као књижевни жанр, као неку велику причу/синтезу која треба да представи књижевност у „целости", да тумачи промене књижевности кроз време и да јој одреди место у ширем културном контексту, онда је потпуно јасно како (бројкама упркос), српском културом (што значи и књижевношћу, те и њеном историјом) доминира „мушки модел". Пошто књижевна историја утиче на обликовање књижевног канона, из овога следи и да је српски књижевни канон андроцентричан. Но не може се очекивати да пука чињеница што жене пишу сама од себе утиче на канон: формирање канона је аспект моћи критичког дискурса и институција, а не питање „урођених" вредности неког дела. Књижевни канон није резултат индивидуалног напора неког литерарног ауторитета, он је сплет једне културне мреже: издавача, уредника, критичара и професора књижевности, као и самих писаца.

Питање које се поставља јесте да ли је могуће (и на који начин) у постојећу „концепцију" књижевне историје укључити сазнања феминистичке књижевне критике[2] и теорије и тако успоставити одређени кон-

---

[2] Седамдесетих година двадесетог века почео је да се употребљава термин *гӣнокрӣтика* да би се описало феминистичко проучавање текстова списатељица. Гинокритика полази од становишта да је свако писање обележено родом (мада род треба тумачити у ра-

тинуитет женског стваралаштва. Разуме се, циљ не би био да се на тај начин освоји неко привилеговано место за „женску књижевност" у оквиру националне књижевности. Тиме би се такође отворило и питање књижевног канона, које се не може посматрати изоловано од историје уметности уопште, што би захтевало да се расправља о женском ауторству у најширем могућем смислу. Једино бисмо тада имали слику уметности која није једнострана/патријархална. Оно што је парадоксално јесте да и известан број списатељица осећа потенцијалну опасност у одредници *женска књижевност* што декодирају и као *другоразредна књижевност*, „'друга књижевност' — различита и вредносно слабија у односу на главни ток, на универзалне теме и опште вредности, на литературу са великим 'Л', као сужавање фокуса њиховог дела или чак усмеравање ка само једној 'циљној групи', непогрешиво осећајући везу између тог термина и маргинализације. Имајући у виду изглед главног тока књижевности, то делује оправдано" (Dojčinović-Nešić, 2000, 206).

Писање књижевне историје има своју историју, а рад историчара књижевности не може се посматрати изоловано од политичког и културног контекста у ком неки историчар делује. У случају југословенског културног простора оцртан је круг: од деветнаестовековног истицања посебног националног идентитета и убрзо затим истицања јужно/југословенске историјске традиције (нарочито у доба илиризма), преко синтезе националних култура, као пута према наднационалној југословенској култури (што је посебно подстицано након Другог светског рата), па све до седамдесетих година двадесетог века, када се враћамо мононационалном културном моделу.

Таква „институција" књижевне историје/критике афирмише занемаривање и изостављање женског писања из света књижевности, тако да констатујемо како главни ток српске књижевне историје региструје веома мали број ауторки, без обзира на време у ком су књижевне историје настале.[3] Заиста је запањујуће то одсуство „женског присуства" у

зним историјским, националним, расним и другим контекстима). Гинокритика такође полази од становишта да је женско писање увек „битекстуално", односно да је у дијалогу и са мушком и са женском књижевном традицијом. Тако су настале многобројне студије о женској књижевној традицији, о „роду и жанру" (*gender and genre*), о значају пола у обликовању жанровских конвенција. Захваљујући развоју гинокритике почињу да се назиру обриси алтернативног канона, канона женских текстова, те се процес канонизације коначно схвата и као историјски процес, а не искључиво као потврда естетских вредности.

[3] Тако је у трећем, прерађеном и допуњеном издању *Кратке историје српске књижевности* (Деретић, 2001), у хронолошком низу од четрнаестог века до савременог тренутка, регистровано тек тридесетак ауторки (од Јефимијине *Похвале кнезу Лазару* и *Описанија богољубног* Јелене Балшић до Биљане Србљановић)! Списатељице су помињане готово узгред, у једној реченици, или су им имена побројана у низу (изузетак су Исидора Секулић и Десанка Максимовић, које су добиле нешто више простора). У том смислу такође треба „указати на појаву да се све чешће у српски литерарни канон увршћују дела која немају ништа заједничко са уметничком прозом. У једном покушају осликавања српског женског писма за први број бањалучког часописа *Словеса*, Милорад Павић ће тако, на основу критеријума полне припадности, у исту раван ставити књижевно-теоријске студије, прозу, есејистику, популарну фељтонистику и — куваре. Александар Јерков у серији написа о женској књижевности у листу *Време* с почетка 2001. под одредницом 'женског' јасно имплицира тривијалну књижевност. Оваква врста неселективности разлог је за забрину-

књижевним историјама, као и упадљиво изостављање ауторки из уџбеника књижевности за основну и средњу школу. Те лакуне подједнако се односе и на песникиње и на прозне списатељице, које су пале у заборав јер нико није сматрао да је било вредно о њима писати или су, напросто, биле „жртве" равнодушности и *a priori* неподаштавања.

Ово не важи само за српску књижевност — то је универзална појава, маркирана у женским студијама и студијама рода, о томе су писале феминистичке критичарке које су „одавно уочиле и анализирале феномен одсуства жена из књижевне историје — он је заправо и био један од подстрека да се интелектуалке запитају о женској позицији у књижевности и књижевној теорији, као и да се у курсеве на женским студијама уведу течајеви са темом 'Жене и књижевност' у великом броју. Диспропорцију у представљању жена и мушкараца у књижевној историји феминистичке критичарке са Запада тумаче тиме што је и историја књижевности својеврсна фикција, конструкт који подлеже друштвеним, а не 'чисто естетским' мерилима, при чему стварање књижевних веза, читаве једне социјане мреже моћи, пресудно утиче на то ко ће остати запамћен" (Dojčinović-Nešić, 2000, 203).

Упркос деценијским, континуираним напорима феминистичких активисткиња, и даље живимо у свету који је дефинисан кроз мушке представе, проблеме и искуства, а наша историја је заправо монолитна историја мушке хегемоније. Жене су одувек биле подређене мушком концепту који је женско стављао у страну, као Друго које служи самодефинисању (Chodorov, 1978). Наравно, жена не може бити издвојена из друштва, она је подједнако као и мушкарац обележена етничком припадношћу, расом, класом, језиком, религијом, годинама итд. Међутим, потребно је изградити женску мрежу да би се омогућило установљавање нових модела, теоријских и методолошких оквира заснованих на женском *искуству* и тако створила погодна клима и за изучавање женског писања, из женске перспективе. Феминистичке критичарке са Запада седамдесетих и осамдесетих година двадесетог века нарочито су се бавиле питањем постојећих књижевних канона и местом списатељица у њему. Трагало се за заборављеним ауторкама, покретали се многи феминистички часописи, радило се на пројектима алтернативних, женских историја књижевности, на универзитетима су се уводиле женске студије, што је на дуже стазе омогућавало и касније измене постојећих академских програма. И код нас су се, са извесним закашњењем, догодили слични процеси, формирана је женска мрежа, покренути многи значајни пројекти, између осталог и у области књижевности, но то и даље остаје изван видокруга (или интереса?) шире културне јавности (Živančević-Sekeruš, 2003, 110).

тост утолико пре што и Јован Деретић у трећем издању своје *Кратке историје српске књижевности* (Нови Сад, Светови 2001) пише: 'Панораму савременог српског романа употпуњавају дела нискожанровског карактера где су нарочиту популарност стекле жене романописци, од старијих Нада Маринковић (1921—1998), затим Гордана Куић (1942) и Љиљана Ђуровић-Хабјановић (1953), а од најмлађих Јасмина Ана (1957) и др.' Тако се 'женско' поново изједначује са нелитерарним и уметнички безвредним" (Gordić-Petković, 2003, 123).

Међутим, ако књижевну историју посматрамо као отворени систем, непрестано изложен променама, који би требало да представи однос књижевности и осталих делова културе, да проблематизује однос књижевног дела и друштвеноисторијског контекста и остане место за изражавање свих различитости, тада би у њој неминовно било места и за „лепшу половину књижевности”.[4]

Књижевна историја суочава се са потребом за променом сопствене парадигме. Књижевни канон се мора проширити делима која су писала жене, то би требало да буде интегрални део канона, а не литература која се чита после „озбиљних” текстова. Међутим, остаје проблем да се и даље све што је у вези са женама имплицитно повезује са социјалном маргинализацијом! Епистемиологија која извире из женског културног искуства и праксе, те изучавање ауторки у њиховим међусобним везама и односу према друштву, разумевање естетских и културолошких вредности које су списатељице изопштиле из главног тока националне књижевности, све су то изазови пред којима се налазе будући аутори/ауторке историја књижевности[5] — јединственог хипертекста рукописних различитости које ће творити једну нову, реконтекстуализовану историју књижевности која би тако нашла своје место у оквиру културне историје, као једно од *места сећања* (*loci memoriae*).

ЛИТЕРАТУРА

Јован Деретић, *Кратка историја српске књижевности*, Светови, Нови Сад 2001.

Dunja Detoni Dujmić, *Ljepša polovica književnosti*, Matica hrvatska, Zagreb 1998.

Dorothy Dinnerstein, *The Mermaid and the Minotaur: Sexual Arrangements and Human Malaise*, Harper and Row, New York 1976.

Biljana Dojčinović-Nešić, *„Moje ime je nemogućnost”: razmišljanja o drugoj književnoj istoriji*, ProFemina, Beograd 2000, br. 21/22, 203—213.

Vladislava Gordić-Petković, *Motivi i modeli ženskosti: srpska ženska proza devedesetih*, Sarajevske sveske, Sarajevo 2003, br. 2, 123—132.

Ivana Živančević-Sekeruš, *Women's Literary Magazines — A Place for Dialogue or a Place of Isolation? The Case of Serbia*, Chancen und Grenzen des Dialogs

[4] *Ljepša polovica književnosti* наслов је књиге Дуње Детони-Дујмић, књижевноисторијске студије о појавама у новијој хрватској женској књижевности, која реафирмише допринос женског писања националној књижевности. У књизи је хронолошки, у историјској перспективи, приказан књижевни рад ауторки XIX и прве половине XX века које су на основу тематских, мотивски и изражајностилских одлика својих дела имале важну улогу у главним токовима хрватског књижевног живота. Д. Детони-Дујмић се такође бавила и ауторкама са, како она каже, „književne periferije, u kojih je kulturnopovijesno značenje nadvladalo estetsku kakvoću, a djela ostala u naznakama i pokušajima” (Detoni Dujmić, Zagreb 1998, 5).

[5] Недавно се појавила на енглеском језику студија Силије Хоксворт (Celia Hawkesworth), професорке српске и хрватске књижевности на Универзитету у Лондону (School of Slavonic and East Europian Studies). Ова књига симболичног наслова *Гласови у сенци* (*Voices in the shadows*) аналитички је преглед књижевност стваралаштва жена из Србије и Босне и Херцеговине у распону од народног стваралаштва и средњег века до данашњих дана. По речима ауторке, ова књига је „покушај да се доведу у везу елементи животног искуства у овим земљама са становишта жена које га исказују у делима имагинације, дајући преглед развоја књижевне културе кроз гласове и из перспективе жена”.

zwischen den Geschlechtern, Peter Lang, Frankfurt am Main — Berlin — Bern — Bruxelles — New York — Oxford — Wien, 2003, 103—111.
Joep Leerssen, *A la recherche d'une littérature predue: Literary History, Irish Identity and Douglas Hyde*, Nation Building and Writing Literary History, Yearbook of European Studies, Rodopi, Amsterdam — Atlanta, GA, 1999, 95—108.
Celia Hawkesworth, *Voices in The Shadows, Women and Verbal Art in Serbia and Bosnia*, Central European University Press, Budapest 2000.
Nancy Chodorov, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, University of California Press, Berkley — Los Angeles 1978.
Hayden White, *The Question of narrative in contemporary historical theory*, Metafiction, Longman, London — New York 1995, 104—141.

Ivana Živančević-Sekeruš

L'IMPORTANCE DU GENRE/SEXE POUR L'HISTOIRE LITTÉRAIRE

Résumé

Est-il possible (et comment) d'inclure dans la conception de l'histoire littéraire actuelle les connaissances de critique et de théorie de la littérature féminine et de fonder ainsi une continuité de la création féminine? Le but n'est pas de gagner une place privilégiée pour la littérature féminine dans le cadre d'une littérature nationale, mais d'ouvrir la question du canon littéraire, inséparable de l'histoire de l'art en général et de provoquer une discussion sur la création féminine dans le sens le plus large possible. De cette façon on espère arriver à l'image de l'art qui n'est pas strictement patriarcale. Il est paradoxal que même certaines femmes écrivains évitent de se ranger sous l'affiche „littérature féminine" car cela veut dire souvent „de seconde zone". Je constate que l'histoire de la littérature serbe mentionne un nombre très restreint de femmes auteurs dans toutes les époques. Le canon littéraire serbe doit intégrer des ouvrages écrits par des femmes et éviter la tendance de les considérer comme littérature „moins sérieuse". La marginalisation de la littérature féminine va de pair avec la marginalisation sociale de la femme. L'épistémologie de l'expérience culturelle féminine, des recherches sur les femmes auteurs qui concernent leurs relations mutuelles ainsi que le contexte social dans lequel elles écrivent, la compréhension des valeurs esthétique et culturelle qui les mettent en marge de la littérature nationale, tout cela représente un défi pour des futurs auteurs des histoires littéraires nationales — d'un hyper texte unique de différences qui formera une nouvelle histoire de littérature recontextualisée et qui trouvera sa place dans le cadre de l'histoire culturelle comme un des lieux de mémoire (*loci memoriae*).

UDC 82.0:001.4

О УПОТРЕБИ ТЕРМИНА *ЖАНР* У НОВИЈОЈ СРПСКОЈ И ХРВАТСКОЈ ТЕОРИЈИ КЊИЖЕВНОСТИ*

Јован Пойов

САЖЕТАК: У раду се разматра проблем неуједначености употребе термина *жанр*, првенствено у уџбеницима теорије књижевности. Осамдесетих година XX века изашло је неколико подстицајних текстова на ову тему, укључујући Павличићеву студију *Књижевна ѓенолоѓија*, али се жанр и даље користи или као синоним за *род* и *врсту* или у непрецизно дефинисаном хијерархијском односу према овим терминима. Иако је досадашње искуство показало да утврђивање чврстог правила у овој области није извесно, аутор се залаже за употребу која би била у складу са већ устаљеном праксом у савременој књижевној критици.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: књижевни род, врста, жанр, терминологија, класификација, теорије књижевности (приручници).

I

Да стварање система класификације у области науке о књижевности није једноставан посао, јасно је већ из чињенице да, за разлику од егзактних наука, њен предмет чине уметничке творевине које се, по својој природи, опиру егзактном проучавању. Ипак, релативно су ретки екстремни ставови, попут оног Крочеовог (Croce) о јединствености књижевних дела и излишности покушаја да се она групишу и разврставају сходно заједничким особинама. Класификација посматраних појава један је од примарних задатака сваког научног бављења, а поред чврстих критеријума и начела класификовања, нужан елемент сваке поделе јесте и постојање адекватне терминологије.

Још средином шездесетих година прошлог века Светозар Петровић је у тексту „Рјечник књижевних термина и појам књижевне терми-

---

* Овај рад настао је као резултат истраживања на пројекту *Жанрови у срйској књижевносши — йорекло и йоешика облика*. За несебичну помоћ у виду савета и упућивања на литературу аутор се захваљује др Николи Грдинићу, професору Филозофског факултета у Новом Саду.

нологије”[1] показао да ово питање не само да није ново на домаћем тлу већ да је, напротив, веома старо. Међутим, за разлику од наших претходиника с почетка столећа, који су о овом проблему умели сувисло да размишљају, „ми, и кад говоримо о поједином књижевном термину, мислимо о њему редовито као о члану изграђена система”, вели аутор и закључује: „наше је вријеме пренијело тежиште с разговора о књижевним терминима на разговор о књижевној терминологији” (Петровић, 1972, 210). Као потврду ове тврдње, он указује на појаву карактеристичну за тадашњи тренутак науке о књижевности у свету: процват речника књижевних термина. Ипак, Петровић задржава разумну уздржаност у погледу могућности, па и потребе терминолошког уједначавања: „Рјечнику књижевних термина основна сврха зато није да нас неуједначености ријеши, већ да је проучи, схвати и опише” (Петровић, 1972, 235), поручује он на крају свог текста.

Једна од тих, наизглед неотклоњивих неуједначености јесте и термин који је и сам Петровић употребио назвавши рад на терминолошком речнику „особитим научним жанром”. Посезање за овим изразом по свему судећи није пука коинциденција, пошто је исти аутор, у једном реферату из 1967. године, запазио како се књижевни жанрови „почињу [...] поново видјети као битне књижевне чињенице, као реални начини постојања књижевнога дјела” (Петровић, 1967, 271—272). У три и по деценије које нас деле од тог тренутка догодило се много тога. Између осталог, објављен је и дуго припремани Нолитов *Речник књижевних термина* у редакцији Драгише Живковића. Значај овог подухвата неупоредив је у нашим оквирима, али је потпуно разумљиво што су многе недоумице остале где су и биле, између осталих и она која се тиче термина *жанр*. „Доиста, кад говоримо о књижевном жанру, морамо имати на уму да је ријеч о једном од најконтроверзнијих појмова у историји књижевноисторијског мишљења” (Лешић, 1985, 123), пише Зденко Лешић у својој књизи објављеној исте године када и *Речник*. И зато наша намера није да овде некаквим Александровим мачем пресечемо терминолошки чвор, већ да размотримо јесу ли и колико томе допринеле теоријске дискусије вођене у међувремену и колико би, у том послу, од помоћи могла бити савремена критичка пракса. Јер жанр је у текућој књижевној, па и уметничкој критици уопште, увелико прихваћен технички термин и употребљава се, рекло би се, с мање недоумица него у теорији. То можда и није чудно, бар судећи према Клаудију Гиљену (Guillén) који тврди да је теорија жанрова још од Платона и Аристотела традиционално служила као инструмент у пракси песника и критичара. „Појам жанра заузима средишње место у изучавању књижевне историје”, каже аутор, „врло вероватно зато што је тако добро и толико дуго успевао да премости јаз између критичке теорије и праксе књижевне критике” (Гиљен, б. г., 106).

---

[1] *Umjetnost riječi*, IX, 1, Zagreb 1965. Исти текст је под насловом „Појам књижевне терминологије” укључен у Петровићеву књигу *Природа критике* (1972) и ми ћемо га по том издању и наводити.

Истичемо, такође, да је наш интерес усмерен пре свега на сам термин жанра. Но да ли је могуће бавити се термином независно од појма? Може ли се повући оштра граница између, рецимо, *појмовника* и *речника термина*? Инсистирање на овом подвајању личило би на застарело раздвајање садржине и форме, раздвајање нечега суштински јединственог. Појам без термина постоји само виртуелно, док је термин изван појма празна, неупотребљива апстракција. Стога ће и наше бављење термином жанра, када се то покаже неизбежним, бити и бављење појмом који се њиме именује.

II

У нашој науци о књижевности термин *жанр* одомаћен је пре него што је отворена теоријска расправа о њему. У ширу употребу ушао је у другој половини XX века и то посредним путем. Мада је, наиме, реч о транскрипцији француске именице *genre* и мада је српска наука о књижевности између два рата далеко највише утицаја трпела баш из Француске, изгледа да је термин преузет тек након Другог светског рата, и то од совјетских теоретичара (уп. Шкреб, 1985). Од тада он постаје незаобилазан и у нашим уџбеницима теорије књижевности. Али већ на први поглед уочава се да међу њиховим ауторима постоји тек минимум сагласности у погледу његовог значења. Сви они га, наиме, узимају као један од основних појмова традиционалног учења о родовима и врстама, али га, у том контексту, различито дефинишу и ситуирају.

1) У поглављу под насловом „Књижевни родови и врсте" своје *Теорије књижевности* Драгиша Живковић усваја још од Гетеа и Хегела уобичајену поделу целокупне „лепе књижевности" на лирику, епику и драму, као и поделу сваког од ова три књижевна рода на „низ *књижевних врста*". У закључку каже следеће: „Књижевни родови и врсте називају се општим именом *књижевни жанрови*, а део теорије књижевности који се њима бави зове се књижевна генологија (од лат. речи *genus* — род)" (Живковић, 1994, 99).

2) У својој *Теорији књижевности* (поглавље „Класификација књижевности" одељак „Појам књижевне врсте") Миливој Солар[2] упозорава да означавање књижевних врста различитим називима често изазива неспоразуме. „У нас се углавном **књижевна врста** (или: **жанр**) разликује од књижевног рода тако да се 'род' сматра ширим појмом од 'врсте' [...]. Понекад се пак назив 'књижевни род' употребљава истозначно с називом 'жанр' и тада се не прихваћа ступњевање: род, врста, подврста, него се говори само о књижевним родовима (односно жанровима)..." (Солар, 1983, 124). Нешто експлицитнији Солар је био у поглављу „Теорије

---

[2] Соларов приручник изашао је у Загребу 1974. године и убрзо доживео велики број издања (овде наводимо VIII из 1983). С обзиром на то да је био нешто модернији од Живковићевог, да је српкохрватски културни простор тада био јединствен, као и да је Солар био познат по свом југословенском опредељењу (што се одражавало на његов избор примера, па и на језик), овај уџбеник био је врло добро прихваћен у Србији и коришћен упоредо са Живковићевим.

књижевних родова”[3] у књизи *Питања поетике* из 1971. Тамо је, у уводној фусноти, објаснио да различитост ових употреба долази услед утицаја различитих страних терминологија: под немачким утицајем прихваћени су термини рода и врсте, а под француским и англоамеричким термин жанра. Будући да су, у том тренутку, код нас сва три термина једнако заступљена, аутор се залаже за компромисно решење: „Чини нам се природно да анализирајући Хегелове или Штајгерове [Staiger] ставове говоримо о *родовима*, а поводом руских формалиста, на пример, спомињемо *жанрове*” (Солар, 1971, 61). Овај еклектицизам он правда намером да чак и оваквом вештачком терминолошком дистинкцијом укаже на суштинску, унутрашњу двострукост у класификацији која и јесте његова права тема. С једне стране, објашњава он, до књижевне врсте (жанра) долази се индуктивним путем, утврђивањем скупа делâ повезаних заједничким особинама, а с друге, дедуктивним, установљавањем неког идеалног типа који се заснива на појединим елементарним могућностима књижевног изражавања.

3) Врло подробно овим питањем бави се и Петар Милосављевић, аутор једне од последње две *Теорије књижевности*. У поглављу под насловом „Књижевна генологија” он износи различите могућности поимања жанра, да би га сâм дефинисао као „термин који означава нешто опште у скупу појединачних уметничких објеката (артефаката)” (Милосављевић, 1997, 259). Аутор успоставља разлику између књижевне врсте и рода — „Разлика између књижевних врста и књижевних родова у пракси се највише показује у обиму појмова. Књижевне врсте су појмови мањег обима” (Милосављевић, 1997, 263) — али не каже јасно где би било место жанра у тој хијерархији. Из појединих исказа чак би се дало наслутити да жанрове изједначава са поезијом, односно књижевношћу у целини. Тако, на пример, одељак „Најпознатије класификације књижевности” почиње реченицом: „Прву релевантну *класификацију жанрова* дао је Платон”, а наредни пасус: „Та најраспрострањенија *подела жанрова на лирику, епику и драматику* утемељена је у Хегеловој *Естетици* [...]” (Милосављевић, 1997, 262 — курзив наш).

4) Најконцизнији је аутор најновије *Теорије књижевности* (поглавље „Разврставање књижевних дела”, одељак „Начини поделе”) Иво Тартаља, који каже: „За теорију књижевности је, ипак, најважнија подела која се заснива на особеностима начина изградње књижевних дела. Као најопштија, таква је подела на стих и прозу. Темељнија је и боље разрађена подела на родове и врсте, познате и под заједничким насловом *књижевни жанрови*” (Тартаља, 1998, 174). Нешто подробнији аутор је био приликом састављања одреднице „Књижевни родови и врсте” коју је саставио за *Речник књижевних термина*. Тамо је стајало: „Уз извесно колебање терминологије, називају се *к[њижевни] р[одови]* и *в[рсте]* још и жанрови” (*РКТ*, 1985, 44). А под „Жанр, књижевни” Тартаља пише: „Према француској употреби термина *к. ж.* означава књижевна дела која имају

---

[3] Објављен најпре под насловом „Питање књижевних родова” у часопису *Umjetnost riječi*, XII, 4, Zagreb 1968.

извесне заједничке и само њима својствене особине, при чему се обично не прави разлика да ли је у питању књижевни род или књижевна врста, односно подврста" (*РКТ*, 1985, 894).

Уџбенике теорије књижевности узели смо за репрезентативне јер би они требало да буду литература у којој се стичу основни појмови науке о књижевности, „буквар" теорије за ученике гимназија, стални пратилац студија књижевности и увек користан приручник како за наставнике и професоре тако и за почетнике у бављењу критиком. Иако је могуће и пожељно писати их са различитих методолошких полазишта и на основу различитих концепција, у њима би, уопште узев, ствари морале бити изложене најсажетије и најпрецизније. Махом тако и јесте, али терминолошко одређење жанра очито представља супротан пример. Живковић и Тартаља жанр схватају као општи термин који обухвата и род и врсту, а Милосављевић га, ако смо добро разумели, узима још шире. Ни за једног од њих термин није претерано обавезујући, будући да допуштају његово широко, прилично произвољно коришћење. Солар пак једини уочава проблем двојаке употребе, али се не изјашњава децидно ни за једну ни за другу.

Могло би се помислити да до несугласица долази првенствено због онога на шта је овај последњи и указао — у питању је страна реч која се на српски језик преводи на више начина, најчешће баш као род или врста, али и као начин, обичај, навика. Довољно би, можда, било потрудити се да откријемо оно „право", јединствено значење и тако решимо проблем. Али ствар и јесте у томе што таквог једнозначног превода не може бити. Изводећи етимологију за *genre* из латинског *genus*, француски тезауруси нуде такво обиље значења и синонима да нам се просто заврти у глави. Разумљиво је отуда што се и европска наука о књижевности — јер термин је у остале европске језике увезен из француског — суочава са сличним проблемом као и наша. Велек и Ворен наводе да је термин *genre* касно уведен у енглески језик — почетком XX века он тек почиње да улази у језичку употребу енглеских критичара. Немци такође користе термин *Genre* у изворној графији и изговору, као алтернативу термину *Gattung* чијим су превођењем настала наша два старија генолошка термина, *род* и *врста*. Специфичност наше терминологије је, дакле, у томе што смо, као и у многим другим случајевима, трпели утицаје са различитих страна и у различитим раздобљима, што је резултирало терминолошком шароликошћу изразитијом него у изворним срединама. Можемо ли се из овога некако испетљати? Треба ли се задовољити постојањем већег броја синонима или бисмо, можда, ову додатну потешкоћу могли претворити у предност, тако што бисмо вишак термина искористили за стварање прецизније терминологије?

III

Постављена питања звуче реторски, али, судећи по најсвежијим примерима, рекло би се да позитиван одговор није нимало известан. Између појаве Соларове и Милосављевићеве *Теорије* протекло је готово че-

тврт века, а нејасноће, чини се, не само да нису отклоњене него су и продубљене. У међувремену је, међутим, вођена једна веома интересантна расправа на ову тему, објављено више добрих текстова, неколико релевантних поглавља у књигама и једна посебна студија, све то на тада јединственом, југословенском или барем српскохрватском културном простору. Истина, начелне расправе о појмовима и терминима књижевне генологије водиле су се углавном у западном делу тадашње државе, па је гро текстова на ову тему изашао из пера загребачких аутора Шкреба, Солара, Павличића или Сарајлије Лешића. Можда и у томе лежи део разлога што се у два најновија српска уџбеника теорије књижевности, објављена након распада Југославије, осећа мало шта од тих дискусија. Но ваља подсетити да се један њихов део одвијао и у Београду, у оквиру симпозијума који је организовао Институт за књижевност и уметност (19—21. септембра 1982), да су у његовом раду активно учествовали и српски научници, те да је иста институција, у периоду 1985—1992, публиковала четири зборника радова са свог пројекта *Књижевни родови и врсте — теорија и историја*. За нас је овде најзанимљивији први, будући да је донео излагања са поменутог скупа.

О сложености задатка сведочи већ уводни екскурс Милослава Шутића, у којем читамо „да се на јединствен начин није могао да реши ни један од важнијих проблема везаних за проучавање књижевних родова и врста — проблем терминологије. Различита употреба основних књижевно-генолошких термина — *род, жанр, облик, тип, врста, подврста*... је неминовност која прати и пратиће непрекидно истраживања у овој области" (Шутић, 1985, 5). Аутор као посебну тешкоћу истиче то што се термин *жанр* некад користи као синоним за термине род или врста, а некад као „специфична терминолошка јединица". Он указује на то да поједини теоретичари доводе у питање постојећи „терминолошки корпус" јер предлажу искључивање неких од ових термина из употребе, али када тврди да је термин *жанр* најпожељније употребљавати у придевском облику, заправо се и сâм имплицитно залаже за његово избегавање.

Из текстова који следе јасно је на које је теоретичаре Шутић мислио. У првом реду на Зденка Шкреба, који не види потребу да се термин *жанр* уопште задржи у нашој терминологији. Обавештено и акрибично, Шкреб излаже релевантне ставове водећих светских теоретичара, али лично жанр схвата као условни појам о чијем се значењу тек треба договорити. Штавише, „израз се оштро противи фонолошком систему српскога и хрватскога језика и нагрђује наше реченице — толико се лакше можемо њега одрећи што имамо добру домаћу замјену у термину књижевна врста" (Шкреб, 1985, 12).[4] Очигледно је да Шкреб жанр узима за синоним врсте, само што је, из наведених разлога, према његовој

---

[4] Овај став заступао је Шкреб и раније: „Руски термин жанр, незграпна транслитерација француске ријечи genre, која потјече од латинске именице genus, а та потпуно одговара грчкој ријечи genos — не одговара никако нашем фонолошком систему, па ће се у овој књизи употребљавати термин врста" (Шкреб, 1971, 11). Идентичну формулацију затећи ћемо и у тексту „Знаност о књижевности" којим почиње треће издање *Увода у књижевност*, чији је Шкреб и редактор.

употреби много мање благонаклон од других теоретичара. „Ако доиста постоји потреба за даљњим посебним називом класификације могао би се он замијенити термином тип" (Шкреб, 1985, 18). На Соларову примедбу да нема адекватне замене за придевску изведеницу *жанровски*, аутор је лаконски одговорио у свом приказу симпозијума објављеном у часопису *Умјетност ријечи*: „Морамо ли се служити баш придјевом?" (Шкреб, 1983, 204). Рекло би се да Шкребу термин *жанр* не лежи ни у ком облику, али из његовог приказа види се да је реч још о нечем: „У завршној сам дискусији истакао како ми се чини да се с појмовима којима је био посвећен симпозиј тјера идолатрија. Па ти појмови треба да служе, да сређују грађу и учине је прегледном, а не да доминирају и праве тешкоће" (Шкреб, 1983, 206). Овако изражена потреба за терминолошким уједначавањем сасвим извесно противречи нашој интенцији наговештеној у питању постављеном на крају другог одељка овог рада.

Подужи текст о теорији новеле апострофираног Миливоја Солара занимљив је јер аутор у њему ревидира један свој став из *Питања поетике*. Указавши како код нас „не постоји изграђен и општеприхваћен метајезик знаности о књижевности" (Солар, 1985, 50), он описује збрку која влада на пољу домаће генолошке терминологије, где се упоредо са термином врсте употребљавају и термини *род, жанр, тип, облик* и *подврста*. За којим ће изразом неко у датом тренутку посегнути готово да је ствар слободног избора, а често зависи од тога са којег су страног језика у конкретном случају преведени називи. Аутор тај еклектицизам, којем је, видели смо, раније и сâм нагињао, више не сматра допустивим, тврдећи да „чврсто одређени термини припадају једино сугласности заједнице и нитко их не може самостално, по властитој вољи 'утврђивати' " (Солар, 1985, 50). Нудећи аргументе због којих одбацује термине *тип* и *облик*,[5] он каже како се *род, врста* и *жанр* могу схватити или као синоними или као низ у којем поједини чланови могу изменити места, мада начелно важи хијерархија *род — врста — подврста*. Како је на почетку истог текста већ објаснио да термин *жанр* употребљава у значењу ужем од термина *књижевне врсте*, односно као синоним за *подврсту*, јасно је да се, после дужег колебања, Солар ипак приклонио другом од два поменута гледишта и да у њему жанр има своје место.

С друге стране, Зоран Константиновић у тексту „Преображаји родовских структура", у којем, слично Шкребу а у духу Курцијусове идеје, даје историјат употребе генолошких термина, *жанр* поново користи као синоним за *род* и *врсту*. Ипак, он упућује на тек изашлу студију Павла Павличића *Књижевна генологија*,[6] у којој је успостављена хијерархија слична Соларовој. Тако у наш видокруг улази аутор који није учествовао

---

[5] „'Тип' има тако доста јак однос према поријеклу и оном што је карактеристично у једном примјерку за читаву класу, 'облик' изазива природно примисли на опозицију према 'садржају' или према 'твари'..." (Солар, 1985, 50).

[6] Павличићева књига објављена је 1983. године, дакле након одржавања београдског скупа. Међутим, како се зборник радова појавио са великим закашњењем, аутори су имали могућност да понешто накнадно допишу, па и да у своје текстове унесу нове референце. Тако је с Павличићем накнадно полемисао и Шкреб.

на симпозијуму, но с којим је Шкреб заправо највише полемисао. Сложивши се са својим млађим колегом око књижевне врсте као темељног појма генологије, он се успротивио одбацивању термина *рода*, под условом да се овај ослободи свог изворног значења „првотне и исконске могућности умјетничког обликовања и да се схвати као увјетни групни појам" (Шкреб, 1985, 18). Прелазећи на разматрање Павличићевих идеја, враћамо се, дакле, основним генолошким питањима, почевши од питања поделе књижевности на родове.

IV

Пре било каквог критичког коментара, ваља истаћи врлине Павличићевог подухвата који у новим српским теоријама књижевности није оставио много трага (са изузетком чињенице да Милосављевић, једини од поменутих аутора, поглавље о родовима и врстама назива „Књижевна генологија"). Као творац до данас једине монографије на ову тему на нашим просторима, Павао Павличић се зналачки и одважно ухватио у коштац с хаотичном ситуацијом (како ју је сâм назвао) на терену генолошких појмова и термина. Учинио је то са здравом намером да разне називе не сведе на један или на два, већ да испита импликације постојећих термина, њихову употребу и историјски континуитет. Идеја како би се њихова многобројност могла корисно употребити за пажљивије рашчлањавање књижевних форми потпуно се подудара са идејом коју смо и ми изнели на почетку овог рада. Наравно, у тако обимном тексту посвећеном релативно уској теми увек ће се пронаћи доста тога што изазива реакцију.

Шкребова критика упућена је Павличићевом схватању о превазиђености употребе термина *књижевни род*, тачније о његовој инкомпатибилности са савременом класификацијом књижевности. У ствари, Павличићево оспоравање много је дубље од терминолошког нивоа. Он, наиме, отворено каже да „подјела на родове не може легитимно служити ни теорији, ни повијести ни критици књижевности" и да „за настанак књижевнога дјела као умјетнине и за његово разумијевање појам рода није неопходан" (Павличић, 1983, 52). Овако радикални ставови проистичу из схватања да се традиционална подела књижевности на родове заснива на филозофској дедукцији којом се најпре постулирају апстрактни, идеални појмови лирског, епског и драмског као три вида човекове егзистенције и три типа односа субјекта према свету. Потом се из њих изводе појмови лирике, епике и драме, као одговарајућих могућности њиховог литерарног испољавања, да би се онда појединачна дела груписала у врсте при чему се полази од ових постулата. „На тај је начин филозофска димензија свагда укључена и у разумијевање појединачнога дјела", закључује аутор. „Због тога је и природно да концепција ЕЛД[7]

[7] Павличић користи скраћенице ЕЛД за епика — лирика — драма, односно ППД за проза — поезија — драма.

најбоље види и разумијева садржајне, односно смислене аспекте књижевнога дјела" (Павличић, 1983, 37). Павличић детаљно елаборира предности и недостатке овог дедуктивног, на садржај усмереног начина родовске поделе, да би потом изложио и алтернативни, емпиријски начин, онај који долази из англоамеричке науке о књижевности. До њега се стиже супротним, индуктивним путем, и то полазећи од најопштије формалне одлике књижевног текста — од тога да ли је он написан у прози, стиху или у облику драмског дијалога. Због практичности своје примене, тај систем се релативно лако прихвата и у оним срединама које обично не придају важност (Француска) или чак одбацују поделу књижевности на родове (Италија). Прихватио га је, напослетку, и Миливој Солар у својој *Теорији књижевности*.

Павличић указује на једну „темељну сличност из које произлазе све међусобне разлике" ових двају концепција: иако обе претендују на универзалност, ниједна од њих не представља „глобални опис стања у литератури", а свака заправо подразумева једну поетику: с једне стране је „поетика која књижевност доводи у везу с другим духовним дисциплинама и с неком концепцијом свијета уопће", а с друге она „која саму литературу и појаве унутар ње [...] разумијева као конвенцију [...] и не бави се гонетањем узрока и извора тих конвенција" (Павличић, 1983, 45). Будући да почивају на овако супротним полазиштима, аутор сматра да не постоји могућност њиховог алтернативног примењивања, односно употребе добрих страна и једне и друге: „оне представљају два супротна става између којих, без логичке погрешке, не може бити компромиса" (Павличић, 1983, 46), закључује он. Осим тога, обе ове концепције, сматра Павличић, када желе да прикажу стање у целој европској књижевности, могу само да га интерпретирају, а не и да га опишу. Поетике раздобља и њихови жанровски системи конституишу се увек око жанрова и врста, јер се појам врсте не заснива ни на каквој ванкњижевној категорији и могуће га је проучавати без обзира на неко опште поимање књижевности, па чак и без икаквог знања о томе. Због тога је, према аутору, јасно да су појмови рода и врсте различити и по пореклу и по природи и да „не стоје у нужној међусобној вези" (Павличић, 1983, 51). А како је основни појам књижевне класификације књижевна врста (у чему се Шкреб слаже са Павличићем), логичка последица је неминовна: „родове, дакле, треба вратити натраг у ону сферу из које су и потекли и у којој су и стекли онолики ауторитет, наиме у сферу филозофије" (Павличић, 1983, 57).

Мишљења смо да је Шкреб имао право када се успротивио овом ставу, ако ни због чега другог оно због онога што је сам Павличић признао још у уводном делу своје студије: да на најопштијем нивоу класификације књижевности термин *род* још увек најбоље функционише јер је уврежен и широко прихваћен. Примедба да је реч о термину који само у филозофији може имати свој дигнитет, адекватну егзактност и применљивост увелико је превазиђена, чак и међу конзервативнијим књижевним теоретичарима, резервисаним у погледу идеје обједињавања свеколиког теоријског мишљења, укључујући и филозофско и књижевнонауч-

но, у једну, свеобухватну област. Хтели ми то или не, границе међу дисциплинама, па и њиховим појмовима и терминима, избледеле су и тешко да ће, у скорије време, бити поново оштро повучене. Друго је, наравно, питање какве бисмо појмове именовали термином *књижевног рода*, односно које би елементе могла да обухвати нека савремена основна подела.

Сматрамо да формални критеријум, узет као примарни, није добар. Ризикујући да испаднемо методолошки анахрони, прибећи ћемо изазовном поређењу са зоолошком класификацијом. Ђацима који се са њом први пут сусретну није баш лако да прихвате да је кит морфолошки ближи слепом мишу него ајкули, а пингвин врапцу него моржу. Можда би нека емпиријска подела, рецимо на летеће, пливајуће и копнене животиње (по узору на родове војске), била лакше појмљива (водоземци би и ту остали где су, баш као што се и драма одржава у разним поделама, без обзира на критеријуме). Очигледно је, међутим, да оно што прво упада у очи није увек и најважније. Што се књижевности тиче, сасвим добро то је изразио још Аристотел: „Јер историчар и песник не разликују се по томе што први пише у прози, а други у стиховима — јер би се и дела Херодотова могла дати у стиховима, па би она исто тако била историја у стиховима, као и у прози — него се разликују по томе што један говори о ономе што се истински догодило, а други о ономе што се могло догодити" (Аристотел, 1990, 59). Према томе, проза као замена за епику није најсрећније решење, тим пре што је реч о преводу енглеске речи *fiction*, а у њој је, осим спољашњег изгледа текста, назначено и то да је реч о нечему измишљеном, нечему што се није догодило него се „могло догодити". Зато и Павличић, мада усваја устаљени превод, осећа потребу да га допуни, па о роману говори као о „наративном фикционалном делу у прози", што би неки педантни англиста могао сматрати таутологијом.

Као најмање несрећно решење подржали бисмо превод именице *fiction* као 'уметничка проза'. Тако је, уосталом, насловљено једно од четири поглавља посвећених појмовима књижевне генологије у трећем, измењеном издању популарног загребачког приручника *Увод у књижевност* (остала три поглавља насловљена су: „Лирска пјесма", „Епско пјесништво" и „Драма, драматургија, казалиште"). Зденко Шкреб, који је у дискусији на београдском симпозијуму исказао одбојност према „магији броја три" у генолошкој класификацији, овде је, заједно с Антом Стамаћем као коуредником, ту магију и уклонио. У ствари, само је поделио дотадашњу епику на епско песништво и уметничу прозу и од три рода направио четири. Занимљиво је, међутим, да је тиме учинио управо оно што је Павличић оценио неизводљивим „без логичке погрешке": укрстио је два постојећа система родовске поделе. Логичан или не, тек нови систем се, чини нам се, сасвим добро држи, а ни Павличић се није устручавао да се прихвати писања поглавља о епској поезији, упоредо са писањем *Књижевне генологије* (оба текста објављена су исте године). То што је избегао реч *епика* не значи да је заобишао и схватање да постоји нека свеобухватнија категорија од врсте, макар је и не звао родом. Када

већ у првом пасусу понуди заједничку дефиницију епа и епске песме, да би потом систематски изложио њихове заједничке одлике, он то посредно и потврђује.

Осим овога, помињање Аристотела и наративности непотпуно је без подсећања на Платонову поделу на *mimesis* и *diegesis*. Можда би се, у ери наратологије, неко ново разврставање на родове могло заснивати на идеји опозиције између приповедних и неприповедних уметничких дела, поред неизбежног драмског подражавања? Или између фабуларних и нефабуларних? Но ту се ствар враћа на почетак, на питање одговарајућег термина. Како назвати неприповедну, нефабуларну књижевност? Негативни облик термина није термин. Лирика и поезија већ су опробане у другим системима класификације. Можда би се могло покушати са термином *рефлексија* који је Шкреб понудио на београдском симпозијуму? Слутим да бисмо таквим или неким сличним предлогом прошли исто као што је прошао и он — без икакве реакције. Навике су навике и треба их мењати само ако се тиме заиста нешто добија, а у овом случају не би, пошто би опет остало напретек примера који се не уклапају у схему. Колико су, рецимо, роман тока свести или француски нови роман приповедни или фабуларни? Зар, примера ради, нема више радње и приповедања у Поовом *Гаврану*, да и не говоримо о свим оним наративним делима у стиху која иначе називамо епским песништвом?

Закључујемо, дакле, о родовима: 1) уколико осећамо потребу да књижевна дела објединимо у групе шире од врсте — а мислимо да је морају осећати ако не књижевни критичари, а оно свакако историчари и теоретичари (први да би лакше објаснили поједине структурне везе између дела која припадају различитим књижевним врстама, а други да би ту појаву појмовно и терминолошки обухватили) — *подела на родове и даље има своје место на врху књижевнотеоријске лествице*, наравно лишена трансценденталних импликација; 2) ако већ прихватимо традиционалну поделу на родове, онда је *најбоље бити доследан, па задржати и термине епике, лирике и драме*; 3) будући да се као непремостив поставља проблем што су модерне прозне врсте, роман и новела, настале упоредо са формирањем грађанске, индивидуалистичке, еманциповане свести, насупрот епској, архајској и трибалној, као и да је врло тешко утврдити неку дубљу, заиста суштинску везу између класичног епа и модерног романа — рецимо баш између *Одисеје* и *Уликса* — *могло би се прихватити увођење уметничке прозе као четвртог рода лепе књижевности*.

V

Ову расправу закључићемо коментаром Павличићевог схватања термина који и јесте предмет нашег непосредног интересовања — термина жанра. Пошто је, дакле, из науке о књижевности уклонио неугодни, спекулативни појам рода, успоставио је хијерархијски след: врста — подврста — жанр. Врсту дефинише као групу дела која се по неком битном својству разликују од других група, а када се унутар ње уочи мања група

дела повезаних неким битним заједничким формалним или садржинским аспектом који није својствен осталим делима врсте, онда је реч о подврсти. Остаје сада да се, на најнижем нивоу класификације, оном на којем се дела „најоштрије разликују" од дела других група, дефинише жанр, а да се та дефиниција ипак довољно разликује од дефиниције подврсте. У уводном делу књиге аутор то чини, рекло би се, квантитативно, на основу већег броја посебних особина у односу на подврсту.[8] У претпоследњем поглављу, насловљеном „Књижевни жанрови и критика", он нуди наизглед прецизније одређење: „*Жанр* је мања скупина дјела унутар врсте, која садржи све особине које има врста, али и неке друге; у томе смислу, жанр представља интерпретацију врсте својствену некој књижевној струји или некоме раздобљу" (Павличић, 1983, 101). У даљем тексту он овоме додаје како жанр сужава појединa, широка и вишезначна правила врсте да би од настале једнозначности начинио сопствену норму, а затим објашњава и шта подразумева под „интерпретацијом врсте": „ако су правила врсте формула, онда су правила жанра стварне вриједности увртене у ту формулу" (Павличић, 1983, 102).

Критички осврт најпре заслужује идеја о „жанру као интерпретацији врсте". Чини нам се да термин *интерпретација* овде није најсрећније одабран, нити да се жанр према врсти уопште односи на тај начин. Поготово не стоји касније прецизирање по којем правила жанра стварне вредности увртене у формулу врсте. По томе би жанр испао некаква конкретизација врсте, вероватно нижег нивоа од оне о којој је говорио Ингарден. Ако се правила „прописана" за неку књижевну врсту схвате као формула — што само по себи призива нежељену нормативност — онда би се, по нашем разумевању, уношењем „стварних вредности" (мада увек остаје питање шта би то могло бити) добило само „стварно" књижевно дело, а не нека међуинстанца која такође има своју „формулу".

Битнија је, међутим, друга примедба. Она би се односила на термин подврсте који је аутор увео на почетку књиге, али се, пошто је образложио своје идеје о роду и врсти, више на њу није вратио. Као да ју је успут негде затурио или изједначио са жанром. У суштини, *врло тешко би било повући јасну границу између подврсте и жанра.* Јер ако роман узмемо као врсту уметничке прозе, који би нас чврст критеријум могао определити да пикарски роман уврстимо међу жанрове, а не међу подврсте или обрнуто? Мислимо да везивање жанра само за одређену „струју или раздобље" — у том смислу ваљда су и уведене оне „стварне вредности" — представља деградацију појма, као што деградацију термина представља његово смештање испод термина подврсте који је мање у употреби и нема нарочит дигнитет. Тачно је да би се могао успоставити низ роман — авантуристички роман — пикарски роман, али зашто би

---

[8] „Специфичност је *жанра* у томе што његови представници садрже више таквих особина, а не само једну. Због тога је припадник жанра као књижевно дјело прецизније одређен и ограничен својом припадношћу жанру и сличнији је другим припадницима исте скупине него што је то случај код припадника других *форми*, врста или подврста" (Павличић, 1983, 21).

он био мање вредан од, рецимо, низа роман — роман лика — пикарски роман? Слично питање могло би се поставити и кад је реч о образовном роману итд. Испоставило би се, дакле, да жанр, као специфичнији ниво класификације, обухвата више подврста, као општијих нивоа класификације, што је логички неодрживо. Зато мислимо да *термин подврсте није неопходан и да само одмаже прецизирању терминологије.* Састављачу неког будућег приручника теорије књижевности, а нарочито књижевном критичару, задавао би више невоља него користи. Посматрајући из овог угла, мислимо да *генолошки систем који почива на тријади термина род — врста — жанр пружа најбољу и најприменљивију могућност класификовања књижевних дела.*

Чини нам се, најзад, да савремена књижевна критика својом праксом потврђује овакво схватање и да је за њу жанр постао темељни појам. Посветивши знатан простор овом питању, Павличић је закључио: „Жанр се тако указује као размјерно јасно ограничена, али и прилично тешко ухватљива категорија, као категорија коју треба увијек изнова дефинирати. И доиста, то се врло често и чини, имплицитно и у пракси. То чини књижевна критика" (Павличић, 1983, 103). Овај утисак делимо и ми, али теоретичару то не може бити изговор да одустане од свог природног настојања да на основу материјала који му је прибавио критичар дâ експлицитну дефиницију жанра, имајући при том у виду могућност њене примене у критици. Он не треба да се обазире на то што критичар, у жељи да тумачењем дела обухвати што већи број његових аспеката, често увиђа да оно садржи одлике два или још већег броја жанрова. *Genres tranchés*, чисти жанрови ретки су у пракси, вероватно и мање занимљиви, али их теорија мора дефинисати. И ма како то чинила, пожељно је да дефиницијом обухвати и садржину и форму дела, баш као што су то својим одређењем показали Велек и Ворен.[9] Само тада дефиниција ће бити применљива у оквиру различитих врста и различитих родова, а ипак довољно прецизна и јасна. Јер јасност је, упркос свему, још увек и заувек, капитални квалитет теоријског мишљења. Зато ћемо се на крају, не претендујући да дамо коначну дефиницију, потрудити да изложено схватање књижевног жанра формулишемо најјасније што можемо: *Жанр сачињавају дела међусобно повезана како припадношћу истој књижевној врсти тако и неким специфичним формалним и садржинским карактеристикама које су од битне важности за настанак и тумачење тих дела.*

---

[9] „Жанр треба, по нашем мишљењу, схватити као облик груписања књижевних дела теоријски заснован како на спољњој форми (одређени метар или структура), тако и на унутрашњој (став, тон сврха — грубље речено, предмет и публика). Привидну основу могу сачињавати једна или друга форма (на пример за 'пасторалу' и 'сатиру' — унутрашња; за диподни стих и пиндаровску оду — спољња); но тада ће проблем за критичара бити изналажење оне *друге* димензије, употпуњавање дијаграма" (Велек/Ворен, 1985, 270).

ЛИТЕРАТУРА

Аристотел, *О йесничкој умейносйи*, превео М. Н. Ђурић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1990.

Рене Велек — Остин Ворен, *Теорија књижевносйи*, превели А. И. Спасић и С. Ђорђевић, Нолит, Београд [3]1985.

Клаудио Гиљен, *Књижевносй као сисйем*, превео Т. Вучковић, Нолит, Београд б. г.

Драгиша Живковић, *Теорија књижевносйи*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд [11]1994.

Зоран Константиновић, „Преображаји родовских структура", Књижевни родови и врсте — теорија и историја, I, Институт за књижевност и уметност — Рад, Београд 1985.

Зденко Лешић, *Књижевносй и њена исйорија*, Веселин Маслеша, Сарајево 1985.

Петар Милосављевић, *Теорија књижевносйи*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1997.

Павао Павличић, *Књижевна ґенолоґија*, Либер, Загреб 1983.

Светозар Петровић, „Проблем књижевне терминологије", Umjetnost riječi, XI, 3, Zagreb 1967.

Природа кришике, Liber, Zagreb 1972.

Речник књижевних шермина, уредник Д. Живковић, Нолит, Београд 1985.

Milivoj Solar, *Pitanje poetike*, Školska knjiga, Zagreb 1971.

Teorija književnosti, Školska knjiga, Zagreb [8]1983.

„Теорија новеле", Књижевни родови и врсте — теорија и историја, I, Институт за књижевност и уметност — Рад, Београд 1985.

Иво Тартаља, *Теорија књижевносйи*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1998.

Uvod u književnost, urednici Z. Škreb i A. Stamać, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb [3]1983.

Zdenko Škreb, *Studij književnosti*, Školska knjiga, Zagreb 1971.

„Simpozij o književnim rodovima i vrstama", Umjetnosti riječi, XXVII, 3, Zagreb 1983.

„О проблему основне схеме поделе на родове и врсте", Књижени родови и врсте — теорија и историја, I, Институт за књижевност и уметност — Рад, Београд 1985.

Милослав Шутић, „Уводни информативно-проблемски екскурс", Књижевни родови и врсте — теорија и историја, I, Институт за књижевност и уметност — Рад, Београд 1985.

Jovan Popov

DE L'EMPLOI DU TERME *GENRE* DANS LES THÉORIES LITTÉRAIRES RÉCENTES EN SERBIE ET EN CROATIE

Résumé

L'analyse de l'emploi du terme *genre* dans les manuels de la théorie littéraire publiés récemment en Serbie montre une grande divergence, malgré une discussion fructueuse menée dans les années 1980s parmi les théoriciens serbes et croates de l'ex-Yougoslavie. À la multitude des significations du terme genre en français, s'ajoute le fait que la constitution de la terminologie littéraire serbe et croâte a subi d'influences suc-

cessives provenantes de différentes traditions: allemande, française et russe en premier lieu. En examinant la tentative entreprise par Pavao Pavličić dans sa *Génologie littéraire* (*Književna genologija*, 1983) de mettre en ordre l'état „chaotique" dans ce domaine, nous avons critiqué certaines de ses conclusions, telles que l'idée d'exclure le terme *rod* (trad. de *Gattung*) du système de la classification littéraire ou d'y introduire le ternie *podvrsta* (*sous-espèce*), ainsi que celle d'utiliser le terme genre pour ne réunir que des oeuvres appartenantes à une époque donnée de l'histoire littéraire. Après avoir soutenu l'idée d'étendre la division générale héritée (*lyrisme-épos-drame*) par la notion de *la fiction en prose*, nous avons plaidé pour garder la triade *rod-vrsta-žanr* dans la terminologie serbe, ainsi que pour un emploi du terme genre qui correspondrait à la pratique actuelle en critique littéraire où il est devenu la notion-clé Enfin nous en avons offert la définition suivante: „Constituent un genre les oeuvres littéraires qui sont liées par certaines caracteristiques de leur forme et de leur contenu ayantes l'importance essentielle pour leur création de même que pour leur interprétation".

DE L'EMPLOI DU TERME *GENRE* DANS LES THÉORIES LITTÉRAIRES RÉCENTES EN SERBIE ET EN CROATIE

Résumé

L'analyse de l'emploi du terme *genre* dans les manuels de la théorie littéraire publiés récemment en Serbie montre une grande divergence; malgré une discussion fructueuse menée dans les années 1980s parmi les théoriciens serbes et croates de l'ex-Yougoslavie. À la multiplicité des significations du terme genre en français, s'ajoute le fait que la constitution de la terminologie littéraire serbe et croate a subi d'influences suc-

UDC 821.163.41-1.09:398

ДАРОВНА КОШУЉА У НАРОДНИМ ПЕСМАМА КОЈЕ СЕ ПЕВАЈУ ОКО РОЂЕЊА ДЕТЕТА

Јасмина Јокић

САЖЕТАК: Народне лирске песме које се певају око рођења детета јесу песме на бабинама, успаванке, песме о крштењу и стрижбарске песме. Кошуља је главни дар у оквиру обредно-обичајне праксе која се изводи поводом рођења новог члана породице, па је овај мотив доминантан у песмама које су њена вербална манифестација. Због тога се мотив даровне кошуље испитује у овом раду у оквиру песама које припадају поменутим жанровима.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: народна лирика, жанр, обред, народна веровања, рођење, повојница, крштење, стрижба, дар, уздарје, песме на бабинама, успаванке, стрижбарске песме.

Кошуља је значајан реквизит у оквиру обредно-обичајне праксе око рођења новог члана породице. Жене облаче кошуљу у којој су се венчале и приликом порођаја, јер верују да ће им га она олакшати.[1] Заштитна моћ ове кошуље не губи се ни након обављеног порођаја. Наиме, на Косову и Метохији био је обичај да се новорођенче завије у кошуљу коју је мајка имала на себи приликом порођаја, и оно у њој остаје завијено седам дана (Драгић, 1953, 248).

После првог купања бабица је новорођенче облачила у очеву кошуљу, у којој је остајало три дана: „Чим се дете роди, умота га баба или бабица — ако је мушко у — очеву кошуљу. Онда га деда или отац три пута подигне и каже: Како ја тебе дигао, тако ти Бог помогао, да себе и сву кућу подигнеш и да јој ти будеш слеме! Кад се пак роди женско дете, умота га баба или бабица у материну кошуљу и метне под материн кревет. Тим хоће да каже, како треба да увек буде скромна" (Суботић, 1904, 37). Такође се веровало да дете треба повити у очеву кошуљу да не би растурило кућу и да би дочекало очеву славу, а у мајчину да би било послушно (Зечевић, 1978, 349).

---

[1] „У неким крајевима породиља је облачила венчану кошуљу, да би се лако породила као што се лако венчала" (Дробњаковић, 1960, I, 135).

И приликом првог дојења дете су (у врањском Поморављу) облачили у очеву кошуљу да би *имало дуг век* као што је дугачка кошуља (Николић-Стојанчевић, 1963, 419).

Као одевни предмет, који је очигледно био у функцији заштите детета, кошуља је била главни дар који су рођаци, пријатељи и суседи доносили новорођенчету. Ово даривање обично се одвијало након порођаја, мада су забележени и другачији примери. Тако је у Поповом пољу мајка трудне жене неколико дана пред порођај доносила тзв. ђетиње рухо — кошуљицу, капицу, повој и пелене. Заузврат добијала је од кћери колач или јабуку, а размена дарова се није одвијала у кући него изван ње, најчешће поред неког пута. Породиљина мајка, иначе, први пут долази у посету након рођења детета (некада тек после крштења), кад доноси зету и прији по кошуљу, за коју добија уздарје. Овај долазак називао се *бабине* (Мићовић, 1952, 172).

У Хомољу је забележено да бабица[2] при порођају виче дете: „Ајд' излази, спремила ти баба танку кошуљицу, црвене чарапе и шарену торбу" (Милосављевић, 1913, 92).

Чим се жена породи, долазиле су и жене из комшилука и рођаке да јој честитају. Овај обичај познат је под називом *йовојница* или *мали кравај*.[3] Осим погаче и вина за породиљу, обавезно су доносиле и комад платна детету за кошуљицу или готову кошуљу.

Прву повојницу треба да донесе жена која већ има деце и са којом је породиља у сродству (њена мајка, свекрва, бабица и сл.). У Поречу је чак обавезно да прву повојницу донесе бабица или *моша*, како је још називају (Милојевић-Радовић, 1958, 247). Можда се због тога у Левчу и Темнићу жена која прва донесе повојницу називала *баба* или *бабица*, макар та особа била и млада (Мијатовић, 1907, 3). Она је долазила првог дана. Кума треба да донесе повојницу до трећег дана и то погачу, вино, лук, новац и кошуљу (Милојевић-Радовић, 1958, 247). Остале жене могле су да дођу у посету и до четрдесет дана по рођењу, односно све док је трајао период *малих бабина*.

Дечије йесме

У периоду након рођења детета певале су се различите песме које се уобичајено називају дечијим. Дечијим песмама сматрају се не само песме које певају сама деца — молитвице, разбрајалице, ређалице, ругалице и сл. него и песме одраслих намењене деци. Међу њима многобројне су песме које се певају у вези са ритуалима око рођења, као што су песме на бабинама, успаванке, песме о крштењу, стрижбарске песме (Пешић, Милошевић-Ђорђевић, 1997, 68). Ове песме певају се искључи-

---

[2] „Бабица или примаља на порођају има практичну и ритуалну улогу, од рођења детета па све до његовог ступања у брак. Она је нека врста духовног заштитника детета" (Пантелић, 1968—1969, 305).

[3] „Повојница је част и дар који се доноси породиљи, кад још лежи у бабинама" (Милићевић, 1894, 199).

во у породичном кругу, а изводе их одрасли који се окупљају око новорођенчета (најчешће жене, породиљине рођаке и сусетке) или само мајка (*Речник књижевних термина*, 1985, 582). У зависности од тога ко их пева, песме које се певају непосредно након рођења могле би се поделити у две групе: песме на бабинама и успаванке. Иако су ове две врсте мотивски сличне, односно у њима се опевају готово истоветне ситуације, разликују се по неким посебним карактеристикама: по времену у коме се изводе, извођачима, као и по томе коме су намењене.

Песме на бабинама

Назив су добиле по периоду у којем су се певале. Бабинама се назива првих четрдесет дана по рођењу детета, када су, по народном веровању, деловали пороћајни демони — бабице. Замишљане су као три или седам старих, ружних жена, одевених у црно. Оне су невидљиве и долазе само ноћу, покушавају да нашкоде детету или породиљи, доносећи им болести. Због тога се породиља и дете тада нарочито чувају. Њихов погубан утицај најјачи је у току првих седам дана по рођењу, док дете још није крштено (Зечевић, 1981, 87—88). Детаљан етнографски опис периода након рођења детета који се зове *мале бабине* дао је Вук Караџић у *Српском рјечнику*: „Код Срба трају бабине обично седам дана. За тије седам дана долазе дању жене на бабине (и доносе част (н. п. пите, уштипке, ракију, вино итд.) и ђетету дарове), те се часте и поседе; а ноћу дођу комшије и комшинице, познаници и познанице, те чувају бабине, т. ј. сједе сву ноћ код породиље, и разговарају се и пјевају, а особито трећу и седму ноћ" (Караџић, 1818, 15—16).

У песмама које се том приликом певају описују се и коментаришу ситуације које се дешавају непосредно након пороћаја: долазак родбине и пријатеља и процес узајамног даривања, који је у функцији успостављања везе са новим чланом породице. Будући да је ово незаобилазан ритуал у животу патријархалне заједнице, посвећена му је велика пажња у песмама. У неким крајевима ове се песме, по истоименом обичају (доношења обредног колача кравај), називају још и *кравајарским*:

Долетеше голубови
У Стојану бели двори.
Несу, несу голубови,
Но Стојану мили гости.
Жена му се породила,
Родила му мушко дете.
Вика кума да га крсти.
Тетка спрема горке кафе,
Да послужи мили гости,
Баба спрема добар ручак,
Да си ручав драги гости,
Мајка спрема *бели дари*,
Да дарује милог кума

(Д. Ђорђевић, 1990, 62/184).

Прва три дана по рођењу сматрана су изузетно важним за будућу срећу детету, јер тада, по народном веровању, долазе суђенице. То су митска бића која се најчешће замишљају као три лепе, младе жене, сличне вилама. Иако су долазиле током све три ноћи по рођењу, најважнија је била трећа ноћ, пошто је тада најмлађа од њих доносила коначну одлуку о будућности детета (Зечевић, 1981, 78). Дете су тада, ради заштите од могућих злих утицаја, облачили у кошуљицу која је углавном шивена од рукава очеве кошуље (Ђорђевић, 1958, 415). У ову кошуљу облачили су га тачно у поноћ, када се очекивао долазак суђеница (Мијатовић, 1907, 3).

Ова ноћ је веома важна и због тога што се у току ње нови члан везивао за род и духове предака (Николић-Стојанчевић, 1974, 308). Те ноћи изводио се у неким крајевима обичај под називом *бацање дарова* — пребацивање новца, кошуље, чарапа и других дарова преко погаче (Дробњаковић, I, 1960, 138). У песми која се пева на бабинама дата је синтеза ова два веровања — долазак натприродног бића, које у знак наклоности према детету доноси кошуљу, пребачену преко ритуалног колача:

Мајка љуља у бешици Јову. —
Мајка Јову у гори родила,
Челица га медом задојила,
Бела вила на бабињу била;
Донијела у срчи ракију,
У бешици питу и погачу,
На погачи шарени колачи,
На колачи везена кошуља

(Алексић, 1939, 5).

Значајан детаљ у овој песми јесте и помињање пчеле, која је прва нахранила дете. Пчела се у народној традицији сматра светом и благословеном, а верује се и да у њу може да пређе душа умрлог, па она овде вероватно представља везу са дететовим прецима (*Српски митолошки речник*, 1998, 375). Мед је, иначе, храна која има апотропејска својства, јер симболизује плодност, здравље, берићет и *слаткоћу* живота. Због тога је био незаобилазан елемент ритуалне гозбе на бабинама и крштењу (*Словенска митологија*, 2001, 351).

У песмама које су се певале на бабинама опевана је и породиља, која се у току овог периода није одвајала од детета (*Српски митолошки речник*, 1998, 19). Због те улоге главне заштитнице новорођенчета она се у песмама ритуално подиже и изједначава са натприродним бићима, тако што јој се приписује као место боравка простор између неба и земље, и њихови атрибути — магијски прибор од злата и сребра.[4]

Високо ли лете лабудови,
Још су виши двори Дејанови

---

[4] О дивинизовању извођача и женских послова, у овом случају шивења, може се видети више у Карановић и Пешикан-Љуштановић, 1996/98, 7—9.

и у њима Дејанова мајка,
Свом Дејану шије *кошуљицу*
Златном жицом, а сребрном иглом

(*СНПр I*, бр. 137).

Трагови веровања у магијску заштитну снагу прве кошуље сачувани су и у млађој и краћој варијанти ове песме:

Нинала мама нејака Дејана,
њему шије кошуљу од платна,
златном жицом, сребрном иглицом

(Симић, 1959, 185).

Доношење повојнице такође је изузетно важан ритуал у овом периоду, јер се сматрало да је то један од предуслова успешног ступања у брак: „Деци се шиље повојница; мушком кошуља и гаће, а девојци кошуља, сукња и марама за повезивање. Код женске деце журе рођаци с повојницом, јер ће се пре удати. Повојница се шиље деци док нису старија од шест недеља, а ретко кад су старија" (Суботић, 1904, 38).

Велика повојница носи се детету четрдесет дана по рођењу, када породиљине рођаке доносе детету кошуљицу, као и остале делове одеће. И ова повојница се носи да би се дете, ако је мушко, могло лако оженити, а ако је женско, да би се могло лако удати (Грбић, 1909, 114—115). Трагови ових схватања добро су очувани у следећој песми:

Високо се вију лабудови,
Још су виши двори Јованови,
Ал' у њима нигдје никог нема,
До л' Јовина стара мила мајка.
Она Јови танку *кошу* шије.
Трипут шила, двапут опарала
Не би л' Јово са војнице дош'о
И довео лијепу дјевојку,
Себи љубу, а мајци му снаху

(Милошевић, II, 1954, 164).

Веза између даровне кошуље и женидбе у овој песми јасно је назначена, а поред ње латентно је присутна и магијска (заштитна) улога, највероватније ритуалног шивења, чији је прави смисао наглашен тростручким понављањем те радње („трипут шила, двапут опарала"). Овако се ради због општег модела магијског понашања које обухвата „симболично стварање целине, а потом њено разграђивање" (Раденковић, 1996, 245).

Песме на бабинама певају углавном жене које се окупљају око породиље и детета. Оне певају из позиције посматрача који описује одређене ситуације, певајући о породиљи и детету у трећем лицу, без непосредног обраћања. Њихова песма намењена је породиљи и новорођен-

чету, члановима породице и шире заједнице који се окупљају око њих, али и натприродним бићима, која су, иако невидљива, ипак присутна у овим моментима. Певачице настоје да спрече њихово лоше деловање тако што песмама покушавају да их одобровоље.

Вук је запазио да се на бабинама певају различите песме, али да међу њима има и таквих које се изводе само у овој прилици (Караџић, 1818, 15—16). О ритуалној улози ових песама писао је и Веселин Чајкановић, називајући их *магичним* песмама, јер је највероватније имао у виду њихову апотропејску функцију (Чајкановић, V, 1994, 319).

Успаванке

Успаванке су такође веома старе лирске обредне песме, засноване на вери у магијску моћ речи; сврха њиховог извођења је не само да успавају дете него и да га заштите од злих сила, посебно у опасном, прелазном (лиминалном) периоду непосредно након рођења, када им је оно, по народном веровању, нарочито подложно (Пешић, Милошевић-Ђорђевић, 1997, 252). Иако се певају у истом периоду у којем се певају песме на бабинама, време певања успаванки није ограничено само на њега. Оне се певају и након навршених шест недеља од рођења детета, односно све док постоји потреба да се дете помоћу њих успављује.

При певању успаванки ситуација је другачија него при певању песама на бабинама, јер њихово извођење није колективно. Успаванке детету пева само његова мајка; овакво певање је изразито индивидуалан чин. Субјективност њене песме истакнута је певањем из позиције првог лица. Најчешће имају ономатопејски припев на почетку (*нини, нуни, буји, ūаји*...); будући да се мајка директно обраћа детету, често се, већ у првом стиху, наводи и његово име (које се, сходно потребама, мења).

Успаванка је сачувала архаично веровање у моћ магије речи, те је због тога имала култну намену да попут молитве или басме отклањања зле духове (*Речник књижевних ūермина*, 1985, 856). Ова веровања нису у свим успаванкама једнако очувана, а негде су и скривена испод мноштва симбола, па је магијска (обредна) улога схватљива тек након одгонетања њиховог правог звачења. Таква је успаванка у којој је описана мајка, која, поред тога што се користи магијским прибором за шивење кошуљице, изговара и магијске речи (благосиља) и помоћу тог благослова кошуљу претвара у средство заштите детета од урока:

Нини, нини, моје чедо драго!
Теби мама танку кошу кроји,
кошу кроји, а године броји:
кол'ко било на кошуљи жица,
онолико живјела сретни годиница!

(Симић, 1959, 187).

Развијенија варијанта ове песме детаљније објашњава праву функцију кошуље, јер је јасно назначена заштита од урока и других злих сила које ометају миран сан:

Нини, сине, пуна ми те беша,
До годину још пунија била.
Твоја мајка веселија била,
Весела ти *кошуље* кројила.
Колик' жица, толик' годиница.
Сан у бешу, несани под бешу,
Уроке ти вода однијела,
На душманску дјецу наднијела.
Душманска се дјеца појагмила,
Твоје, сине, уроке разн'јела

(Милошевић, I, 1954, 97).

Поред мајке, заштитницом детета сматрала се и његова помајка. То је најчешће била жена која је прва дојила дете (задојаљка). Она је том приликом детету доносила кравај и кошуљицу. Ову жену су након тога сви сматрали његовом духовном заштитницом и дете ју је поштовало као и своју мајку (Николић-Стојанчевић, 1974, 419). Успаванка у којој се помиње помајка садржином коментарише описану обредну праксу:

Спавај, Срђо, пуна кућо моја;
Сан у бешу, а несан под бешу.
Ти у санку снио своју мајку:
Гдје ти мајка танку кроји кошу;
Једну мајка, а другу *помајка*,
Трећу тета, твога бабе сека.
Ти их, Срђо, у здрављу носио.
Колко ти је у кошуљи жица,
Толко Срђи добрих годиница!

(Алексић, 1939, 6).

Осим мајке и помајке, као заштитинице детета помињу се у успаванкама и натприродна бића. Најчешће се пева о вили која детету дарује кошуљу као заштитно средство, које ће му обезбедити здравље и напредак. Поред виле, на бабине долазе и ластавица и пчела, чији дарови, у виду хране, имају исту сврху. Њихово заједничко појављивање није случајно, јер обе ове животиње имају у основи сличну симболику — приписују им се атрибути чистоте и светости, везују се за горњи, небески простор (Раденковић, 1996, 150; 185—186), па су због тога супротстављене нечистој сили, што се исказује у стиховима:

Нини сине, вуче и бауче!
Вучица те у гори родила,
С вучадима, сине, одранила,
Бјела вила на бабине дошла,
Моме Јови *кошуљу* дон'јела,

Ластавица на бабине дошла,
Мога Јову млеком подојила,
И челица медом задојила.
Па га посла својој милој мајци,
„Ето, мајко, Јово одрастао"

(Петрановић, 1867, 50).

Интересантно је у овој песми и то да се као мајка помиње вучица, а само дете назива се вуком и бауком, што је у ствари хипокористичан назив за медведа. Вук и медвед су по својој функцији блиски — они су тотемске животиње, везују се за хтонски свет и култ предака (верује се да се душе предака могу инкарнирати у њима). Они су истовремено и демонске животиње, господари дивљег простора, што значи да су јачи од свих нечистих сила (болести), којима је гора такође станиште (*Срйски митолошки речник*, 1998, 30; 117; 299). Због тога мајка, да би заплашила зле силе, назива дете именима ових животиња и наглашава да је рођено у гори, која иначе, у архајском поимању света, носи обележја дивљег и у односу на људски свет, туђег, далеког простора (Раденковић, 1996, 60). Ови би се стихови могли тумачити и на други начин — као остатак древних веровања да тек рођено дете долази из неког другог, нељудског света, па се због тога сматра ритуално нечистим и у круг породице прима тек након низа ритуала очишћења, што се у песми симболично назива његовим одрастањем.

У неким успаванкама помињу се, поред мајке, и други чланови породице, који такође израђују одевне предмете за новог члана:

Нуни, нуни, дундуленце,
На вр' дуњу на листенце,
мајка шије бел' *кошуљу*,
Сестра плете бел' чарапе,
Татко кроји фермененце,
снаја ткаје ћемезенце

(Ђорђевић, 1958, 247).

Након примања детета у домаћи култ круг рођака који са њим успостављају везу преко кошуље као ритуалног дара шири се и на рођаке са мајчине стране:

сан уснило, у сану видило,
да му мајка танку кошу кроји,
једну мајка, а другу му бака,
трећу тета — материна сека

(*Народна умјетност*, 1967—1968, 132).

Кошуља на овај начин постаје дар помоћу кога се дете уводи не само у круг најуже породице него и у шире социјално окружење. Оно се тек након ритуалне изолације која траје шест недеља смело износити из куће. Тим чином се потврђује да је након примања у ужи породични

круг (очеве родбине) коначно могло ступити у контакт и са ширим социјалним окружењем — ближим суседством, селом или простором изван њега:

Баји, бујн, па ћеш ићи ујн,
Ујa ће ти коња потковати,
А ујна ће кошуљу шлингати

(Фрациле, 1987, 6).

Заштитна функција кошуље која се дарује и облачи новорођенчету имплицитно је присутна у наведеним песмама.[5] То потврђује да су ове песме имале магијско-обредни смисао и да их је управо зато мајка певала свом детету.

Иако је вера у чаробне језичке формуле одавно нестала (*Речник књижевних термина*, 1985, 856), успаванке су, судећи по њиховом броју, још увек добро очувана лирска врста.

У процесу губљења обредности у успаванкама и песмама на бабинама дошло је до повезивања ове две врсте. Наиме, због сличности или чак и истоветности мотива почеле су да се приликом класификација изједначавају, па је тако међу успаванке сврстан и велики број песама на бабинама.

Крштење

Ритуали агрегације, односно примања детета у домаћи култ, могу се поделити на радње које су везане за рођење и оне које су распоређене на краћи или дужи период времена после рођења. У овом другом сегменту најважнији су давање имена детету (крштење) и ритуално шишање (стрижба).

Обреди око рођења, чија је сврха било увођење новорођенчета у породичну заједницу, завршавани су ритуалом крштења, односно давањем имена. Добијањем имена и ритуалима у вези с тим дете коначно постаје одређена личност, која наставља детињство до следећих ритуалних прелазака (иницијације), када ступа у круг зрелих људи (Зечевић, 1978, 352).

Крштење се обично изводи осам дана по рођењу (Бабовић, 1963, 69), или друге недеље по рођењу. Све док се не крсти, дете се не сме износити напоље, нити се сме љубити, јер се сматра *нечистим* (Тановић, 1927, 112—113).

У извођењу ових радњи најзначајнију улогу има прастара институција кумства. „Име детету даје кум, који је у тој функцији представник највећег нашег националног бога. /.../ Кум је једини који зна име новорођеном детету; према старим схватањима, он зна који се предак у детету реинкарнирао" (Чајкановић, V, 1994, 148).

---

[5] Да би дете било сигурно од *нечистих* и *злих сила*, шије му се кошуљица од девет *фела* (врста) платна (Бабовић, 1963, 70).

Уобичајено је да дете крсти иста особа која је венчала детететове родитеље, па се тако веза са сватовским ритуалом на овај начин наставља.

Кад полази на крштење, кум мора понети са собом свећу воштаницу, струк босиљка и платно за кошуљицу (Грбић, 1909, 113). Ови реквизити упућују на претпоставку да је кум вероватно „наследник или успомена некадашњег племенског (братственичког, родовског) часника, старешине или врача-чинодејственика, или бар старца, ауторитативног саплеменика, зналца култа и церемонијала, предања и племенских вреднота" (Ракић, 1972, 112).

Даровна кошуља и приликом крштења има значајну улогу. Платно на којем кум држи дете на крштењу употребљава се обавезно као материјал за детету кошуљу. Ова кошуљица се зове *кумовска* (Благојевић, 1984, 231). Пре тога дете се углавном увијало само у повој. О значају те кошуље и о кумовој обавези да дарује кумче говоре следећи стихови:

Заспала Света Недеља
Светоме Петру на крило.
Свети ју Петар будеше:
Дигни се, Света Недељо,
Све душе у рај одоше,
Три душе у рај не иду,
Теја су душе греовне:
Једна је душа греовна,
Много је вино продала
У вино воду сипала,
Друга је душа греовна,
Много је жито продала,
У жито земљу сипала,
Трећа је душа греовна
Многу је децу крстила
Кошуље није давала

(Ђорђевић, Т., 1990, 251—252).

После крштења на ручку који је приређен њему у част кум дарује дете кошуљом и осталим деловима одеће (хаљиница, капа, чарапе), а дететова мајка узвраћа даривањем свих присутних, нарочито кума, који добија кошуљу и пешкир (Тановић, 1927, 115).

У селима око Фрушке горе породиљина мајка и још неко од њене родбине долазили су у посету тек после крштења, кад доносе *йовојницу* (Шкарић, 1939, 103). Овај обичај се у Лесковачкој Морави зове *велики кравај*. Тада кошуљу не добија само дете него и његов отац (Ђорђевић, 1958, 423).

Песме у којима се помиње даривање кошуље приликом крштења сачуване су у незнатном броју, највероватније због тога што је овај ритуал у највећој мери христијанизован, па је на тај начин изашао из домена уског породичног круга, у ком су се искључиво певале остале поменуте врсте.

Ова чињеница упућује и на закључак да је стрижба старији обичај од крштења (Чајкановић, V, 1994, 147—148), односно наводи на претпоставку да га је потоњи потиснуо.

Стрижба

Стрижба, односно ритуално шишање, приређивала се обично око прве године дететове. До тада се оно није шишало (Петровић, 1948, 263). Понекад се крштење и прво шишање споје, наводно, из економских разлога (Грбић, 1909, 136). Могуће је, међутим, да овакво спајање упућује и на друге разлоге. „Давање имена и ритуална стрижба косе врше се данас обично уз асистенцију свештеника, и онда су обе радње састављене уједно и врше се истог дана; али обе те радње првобитно су могле бити вршене одвојено, често у дугим размацима времена, и биле су независне од 'крштења', од кога су старије, и, са гледишта старинске домаће религије, важније. Давање имена је легитимисање новорођеног детета, увођење његово у домаће мистерије; стрижба је жртва прецима, и то првобитно жртва замене, супспитуција људске жртве" (Чајкановић, V, 1994, 148).

Стрижба је врло архаичан обичај, у прилог томе сведочи и чињеница да при овом чину свештеници не учествују (Антонијевић, 1971, 133), а у неким крајевима не учествује чак ни кум, него његову улогу обављају рођаци — ујак (Бошковић-Матић, 1965—1966, 183) или тетка (мајчина сестра). У овом другом случају ритуал је сачувао и везу са култовима раста и вегетације — изводио се у продеће тако што би тетка села на траву и посадила дете у крило, а затим му одсекла косу на *три* места (Антонијевић, 1971, 133), исто онако како иначе чини кум.

Уобичајено је, ипак, да стрижбу врши кум који је дете и крстио. Међутим, чак и када то није био случај, односно када је стрижбу вршила нека друга особа (може бити и добар пријатељ дететовог оца), то не умањује значај његове улоге: „Кумови шишанога кумства се пазе и славе као каква велика родбина. Кумче поштује шишанога кума исто као и крштеног, а кум се брине и заштићава кумче" (Грђић Бјелокосић, б. г., 165).

Пре почетка стрижбе отац је носио дете на својој чистој (обавезно белој) кошуљи и на десној руци. Он га и предаје куму (Антонијевић, 1971, 133). Све обредне радње пре и у току шишања биле су праћене *стрижбарским песмама*, које су изводиле окупљене жене по тачно утврђеном редоследу. Док отац носи дете, оне певају о даровној кошуљи коју је мајка припремила за кума:

Стрижи, стрижи, мили куме, кумчики,
Тебе чека лан *кошуља* до земљу,
а на куму т'нке беле чарапе,
на кумчики ситни, бели дарови
Татко спрема чабр' вино,

Мајка спрема л'н *кошуљу*,
Тетке спремав бели дари,
Чиче спремав свилна кола

(Ђорђевић, 1958, 425).

Кад кум држи *кумашинче* пре почетка шишања, песма наставља да прати ритуалне поступке, подсећајући на значај кума као духовног заштитника, од чије благонаклоности зависи будућа судбина детета. Пева се о моћи његове клетве и начину да се она избегне, тако што ће му бити поклоњена кошуља од драгоценог материјала:

Полетело сиво соколенце,
уза совру, низа совру,
па улете у кумове руке.
„Стрижи, куме, теја русе косе,
стрижи, куме, често не уздиши!
Стрижи, куме, *љуто не проклињи*!
Мајка му је дарови спремила, —
и на кума свилена кошуља,
на кумицу свилени ћелими

(Златановић, 1994, 96).

Кум сече детету косу у облику крста. Он на овај начин заправо „приноси жртву замене прецима свог кумчета" (Чајкановић, I, 1994, 373). Овај поступак може се тумачити као жртвени ритуал, на шта указују и следећи стихови у којима се помињу жртвено јагње и вино:

Пролетеше сиви бели голуби
Уза совру, низа совру до кума.
— Стрижи, куме, русе косе, не кај се,
Тебе има лан кошуља до земљу,
И на куму свилен јаглук по главе,
На кумчики ситни бели дарови,
А на деца лепа феса на главу.
Татко спрема вакло јагње убаво,
Чича спрема ведро вино, румено!

(Д. Ђорђевић, 1990, 62).

Материјал од којег је сашивена кошуља, која се поклања куму, најчешће је лан, као што се и спомиње у наведеним песмама. Конопља и лан као древне културне биљке имале су важну улогу у ткању, али су пратиле и многе обреде. У традиционалној култури словенских и балканских народа оне су хтонски обележене, зато што умиру као биљке и поново се рађају као кучине. Због ове чињенице често имају улогу медијатора у комуникацији с оним светом и светом демона (Раденковић, 1996, 240—251). Због тога се лан сматра култно чистим, и као такав постаје најпогоднији материјал за израду одеће за свештенике (Чајкановић, I, 1994, 429).

Након свршетка церемоније сечења косе мајка дарује прво кума и куму кошуљом, а осталим гостима даје ситније поклоне (чарапе, пешкир). Рођаци и пријатељи узвраћају углавном кошуљицама и другим одевним предметима за дете (Мијатовић, 1907, 182—183):

Стрижи, куме, младо кумче,
Не бој се,
Кумача је дар спремила,
Не кај се,
На кума је бела лан кошуља,
Не бој се,
А на куму везене чарапе,
Не бој се

(Ђорђевић, 1990, 62/185).

Размена дарова се завршава тако што се пије за срећну стрижбу и за *бели дари* (Ђорђевић, 1958, 426), а након тога учесници су излазили из куће, носећи дарове на глави, и играли оро. Све ово звало се *шарена стрижба* (Ђорђевић, 1958, 376). Већина поступака у оквиру стрижбе — ритуална размена дарова, песма и игра асоцирају на обред који је следећи у низу у оквиру социјализације детета.[6]

Ритуалност наведених стрижбарских песама очита је не само на основу њиховог садржаја него и начина на који се уклапају у невербалне манифестације обредне праксе приликом првог шишања. Наиме, увек је присутна свест о томе ко их пева, коме се пева, на који начин и у ком моменту стрижбеног обреда. Оне су, осим тога, по броју сачуваних примера најочуванија врста међу песмама које се певају у периоду након рођења детета па све до навршене прве године живота.

СПИСАК СКРАЋЕНИЦА

ГЕМ — Гласник Етнографског музеја у Београду
ГЗМ — Гласник Земаљског музеја у Сарајеву
СЕЗ — Српски етнографски зборник
ЗбЕМ — Зборник Етнографског музеја у Београду

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

Драгослав Алексић, *Дечије веселице, Песме из народа*, издање пишчево, Београд 1939.
Драгослав Антонијевић, *Алексиначко поморавље*, СЕЗ, LXXXIII, Београд 1971.
Глиша Бабовић, *Оролик*, СЕЗ, LXXXVI, Београд 1963.
Наталија Благојевић, *Обичаји у вези са рођењем, женидбом и смрћу у титовоужичком, пожешком и косјерићком крају*, ГЕМ, 48, Београд 1984.

[6] „Кад је стрижба, сви су весели као на свадби" (Николић, 1910, 181).

Милица Бошковић-Матић, *Обичаји о рођењу у Ресави*, ГЕМ, 28—29, Београд 1965—1966.
Саватије Грбић, *Српски и народни обичаји из Среза Бољевачког*, СЕЗ, XIV, Београд 1909.
Лука Грђић Бјелокосић, *Из народа о народу*, Просвета, Београд б. г.
Милорад Драгић, *Породиља и новорођенче у обичајима на Косову*, ЗбЕМ, 1901—1951, Научна књига, Београд 1953.
Боривоје Дробњаковић, *Етнологија народа Југославије I*, Научна књига, Београд 1960.
Драгутин М. Ђорђевић, *Живот и обичаји народни у Лесковачкој Морави*, СЕЗ, LXX, Београд 1958.
Драгутин М. Ђорђевић, *Народне песме из Лесковачке области*, приредио М. Златановић, XV, САНУ, Београд 1990.
Тихомир Ђорђевић, *Деца у веровањима и обичајима нашег народа*, Идеа — Просвета, Београд — Ниш 1990.
Слободан Зечевић, *Митска бића српских предања*, Вук Караџић — Етнографски музеј, Београд 1981.
Слободан Зечевић, *Обичаји и веровања о рођењу*, ГЕМ, 42, Београд 1978.
Момчило Златановић, *Народне песме и басме јужне Србије*, САНУ, Београд 1994.
Зоја Карановић — Љиљана Пешикан-Љуштановић, *Трагови представа о митско-религијским аспектима предења и ткања у српској усменој традицији*: Књижевна историја, Часопис за науку о књижевности, св. XXVIII, Институт за књижевност и уметност, Београд 1996/98.
Вук Стефановић Караџић, *Српски рјечник истолкован њемачким и латинским ријечима, у Бечу, 1818*, Просвета, Београд 1975.
Станоје Мијатовић, *Левач и Темнић*, СЕЗ, VII, Београд, 1907.
Милан Ђ. Милићевић, *Живот Срба сељака*, СЕЗ, I, Београд, 1894.
Добрила Милојевић-Радовић, *Обичаји о рођењу и одгоју деце у Поречу*, ГЕМ, 21, Београд 1958.
Сава Милосављевић, *Српски народни обичаји из Среза Омољског*, СЕЗ, XIX, Београд 1913.
Владо Милошевић, *Босанске народне пјесме*, I, Народни музеј Бање Луке, Бања Лука 1954.
Владо Милошевић, *Босанске народне пјесме*, II, Народни музеј Бање Луке, Бања Лука 1954.
Љубо Мићовић, *Живот и обичаји Поповаца*, СЕЗ, LXV, Београд 1952.
Народна умјетност, 5—6, Институт за народну умјетност, Загреб 1967/68.
Владимир Николић, *Етнолошка грађа и расправе из Лужнице и Нишаве*, СЕЗ, XVI, Београд 1910.
Видосава Николић-Стојанчевић, *Врањско Поморавље*, СЕЗ, LXXXVI, Београд 1974.
Никола Пантелић, *Друштвени живот у Неготинској Крајини*, ГЕМ, 31—32, Београд 1969.
Богољуб Петрановић, *Српске народне пјесме из Босне, женске*, I, у Сарајеву, у Босанско-вилајетској штампарији, Сарајево 1867.
Петар Ж. Петровић, *Живот и обичаји народни у Гружи*, СЕЗ, LVIII, Београд 1948.
Радмила Пешић — Нада Ђорђевић-Милошевић, *Народна књижевност*, Требник, Београд 1997.
Љубинко Раденковић, *Симболика света у народној магији Јужних Словена*, Просвета, Ниш 1966.
Радомир Д. Ракић, *Кумство у православних Југословена као социјално-структурни облик, Етнолошки преглед*, X, Цетиње 1972.

Речник књижевних термина, главни и одговорни уредник Драгиша Живковић, Нолит, Београд 1985.

СНПр I — Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стефановића Караџића, књига прва, различне женске пјесме, за штампу приредили Живомир Младеновић и Владан Недић, САНУ Београд 1973.

Љуба Симић, *Народне пјесме у Неуму*, ГЗМ, нова серија, XIV, Сарајево 1959.

Словенска митологија: енциклопедијски речник, редактори Светлана М. Толстој, Љубинко Раденковић, Zepter Book World, Београд 2001.

Српски митолошки речник, друго допуњено издање, Ш. Кулишић, П. Ж. Петровић, Н. Пантелић, Етнографски институт САНУ, Интерпринт, Београд 1998.

Савка Суботић, *О нашим народним тканинама у рукотворинама, Нешто о народним обичајима у животу, III део*, Летопис Матице српске, књ. 223—228, св. 1—4, Нови Сад 1904.

Стеван Тановић, *Српски народни обичаји у Ђевђелијској Кази*, СЕЗ, XL, Београд 1927.

Нице Фрациле, *Вокални музички фолклор Срба и Румуна у Војводини*, Матица српска, Нови Сад 1987.

Веселин Чајкановић, *Студије из српске религије и фолклора 1910—1924*, књ. I, приредио Војислав Ђурић, Српска књижевна задруга, Београд 1994.

Веселин Чајкановић, *Стара српска религија и митологија*, књ. V, приредио Војислав Ђурић, Српска књижевна задруга, Београд 1994.

Милош Ђ. Шкарић, *Живот и обичаји „Планинаца" под Фрушком гором*, СЕЗ, LIV, Београд 1939.

Jasmina Jokić

SHIRT PRESENTED AS A GIFT IN FOLK SONGS SUNG AROUND CHILDBIRTH

Summary

The main topic of this paper are the genres of the ritual songs that are sung around the child's birth — at the confinement (dairy songs), lullabies, the songs about the baptism and trimming of a child's hair. However, only the songs with a motive of a shirt received as a gift. On the occasion of consideration of the way in which they have been fitted into non-verbal manifestations of the given ritual practice, it has turned out that all of these songs have had the ritual role as well, but which is still obvious only in the songs about the trimming of the child's hair. Their rituality can be seen in the fact that there has been present the conscience about the person who sings them, in what way and in which moment of the ritual of the first trimming of the child's hair. They are, except for that, according to the number of the saved material, the most preserved kind among the songs that have been sung within this period. In the process of fading away of the rituality in the lullabies and songs sung during the confinement, it has come to the connection of these two kinds of songs. Namely, because of the resemblance or even the sameness of the motives, during the classification these songs have started to equalize, therefore, the great number of songs sung at the confinement have been classified into lullabies. The least preserved among these songs have been the ones sung during baptism, the most likely because this ritual has become Christianized, so in that way it has come out of the realm of the family circle, inside of which other songs of the kind mentioned above have exclusively been sung.

UDC 821.163.2-32.09:398
821.163.41-32.09:398

ДАРИВАЊЕ И ДАРИВАОЦИ У БУГАРСКИМ И СРПСКИМ НАРОДНИМ ПРИЧАМА

Евгенија Мицева

САЖЕТАК: У овом раду говори се о митским упориштима српских и бугарских приповедака, превасходно бајки и новелистичких прича о даривању, у којима се, у дару мртве мајке, хтоничних животиња, захвалних мртваца, суђеница, односно усуда, чувају и препознају митско-обредне представе свадбене иницијације.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: народне приче, бајке, новелистичке приче, бугарске, српске, даривање, даривалац, хтонична животиња, предак, мртвац, иницијација.

У неким од најузбудљивијих народних прича о даривању јављају се јунаци и поступци који не постоје у реалном свету, али у фантастичном они и њихови поступци потребни су и неизбежни. На пример, пепељуга Мара добија најраскошније хаљине на дар од покојне мајке; сироче које су отерали од куће неочекивано се нађе у шумској кући, код бабе којој помаже, и после добија богатство; сиротица преноћи у воденици и уз помоћ домаћих животиња добија скупоцене дарове и мираз итд. И из овога се види да је, по некадашњим схватањима, било могуће узајамно прожимање светова са различитих нивоа, а могући су, такође, и узајамни односи међу представницима тих светова.

Анализа низа оваквих текстова о фантастичном свету води нас до времена која се могу објаснити уз помоћ митологије, а она представља јединствени идеолошки систем првобитног доба, у који се инкорпорирају касније идологије (Богданов, 1985, 27—50). Митологија, такође, укључује поглед на свет, животне и правне норме прастарих времена, првобитну социјалну организацију, рану филозофију. Тако се овде, са својом сложеношћу и многофункционалношћу, мит појављује као основа за стварање усменог стваралаштва. Отуда идеја и могућност да се преко мита приђе одређеним фолклористичким истраживањима и покуша реконструкција тих представа. Ипак, треба имати на уму да је структурни и сижејни развој данашње приповетке, како у бугарској тако и у српској традицији, удаљио усмено стваралаштво од митова и да су многи од њих прерасли у другачија дела или су у причи остали само као мотиви. Фан-

тастично ту на различите начине представљају људи из развијених средина, за разлику од оних код народа нижег степена цивилизације, где су главни јунаци, око којих су састављени цели циклуси митова, тотемски преци, њихове вође су богови, а природне појаве персонификоване итд. (Котляар, 14, 1975 126).

Верование у тотеме, при том, још је архаичније од митских и религијских представа, при чему се и сами тотеми јављају као неки од најстаријих јунака. Постепеним ишчезавањем тотемизма, опет, представе се модификују и нови културни слојеви се наслојавају један на други. Ликови се мењају и попримају улоге митских јунака и све ово илуструје основну тезу о повезаности приповедака са митовима.

Митске јунаке и представе, као и остатке древних веровања, откривамо у обредима и у обредној пракси. Зато није случајно што постоји хипотеза да приповетка води порекло од обреда који одумиру, која је исто толико основана колико и прва. Као што је познато, В. Проп сматра да тумачење обреда може да пружи праву слику о првобитном човеку, који је различит од модерног (Пропп, 1986, 26—27). Па иако не пориче могућност реконструкције у правцу митологије, Проп то, ипак, сматра донекле ризичним (исто, 29).

Истраживач, међутим, не би требало да у целости буде следбеник ниједне од двеју теорија које се очигледно допуњавају. И управо оне указују на социјалну средину у којој се фолклор ствара и шири, а његово проучавање изван њих не води до валидних закључака.

Тако у трагању за митским представама о тотемима, прецима и божанствима реално изгледа и представа о постојању живота са оне друге стране, као и верование да стари човек преживљава метармофозе, док се не преобрати у духа који се враћа својим драгим (Котляар, 1975, 35—60) итд. Све то упућује на корене веровања о наставку људског живота у другом, вечном свету, а указује и на слику генезе сила из другог света. Кретање јунака из једног света у други постоји као мотив и често не зависи од жанрова. Интересантно и корисно било би потражити везу мотива с оригиналима и објаснити зашто или на који начин долази до њихове уметничке трансформације.

Већина чаробних мотива је, дакле, комплексна, што вуче корене из прастарих представа о животу и свету. А једно од тих веровања говори о томе како животиње и људи живе заједно. Штавише, према митологији Африканаца, већина животиња некада су били људи, а сва жива бића била су обдарена људским способностима, поседовала су моћ говора (Котляар, 1975, 19—21).

Митови, даље, казују о заснивању одређеног култа, обреда. А у многим од њих управо је превасходно добијање дара од тотема или претка. Тај дар је свети (Котляар, 1975, 66). Дариваоци и њихови помоћници у причама су у процесу трансформације постали наследници тотема, предака, умрлих родитеља, духова, тј. оних који могу неком да дају свети предмет (Котляар, 1975, 142).

Други, суштински моменат у поређењу митова и прича постаје развојни пут јунака. У првом случају јунак је моћан, успешан, зато што је у

директној вези са прецима и тотемима и управо због те везе он добија ове квалитете. У наставку у причи јунак постепеним одвајањем од мита губи нешто од своје снаге. Он често запада у невоље, треба му помоћ, а она долази од даривалаца — благородних животиња, мртваца које спасава и других који имају везе са прецима, божанствима и митским јунацима (Котляар, 1975, 142). И ту се јасно види да постоји једнакост митског и цивилизованог јунака, као што се уочава и разлика до које долази у развоју лика — на одговарајући начин у миту и у причи.

Иако је сужен обим истраживања, ипак, у складу са постављеним задатком — „дариваоци и даривање у причама", може се рећи да су у причама о чудесима код Срба и Бугара дариваоци животиње, птице, рибе, инсекти, мртви или рани тотемски преци и метаморфозе митских јунака.

Управо се у тим причама, у којима се јављају дариваоци као јунаци, најбоље може схватити веза која постоји између овоземаљског и неземаљског света; у њима су митски јунаци индиректно приказани. Обично су ту у питању мртви који су се преселили у други свет, али продужују да прате живот својих потомака и настављају да се мешају у њега.

Све што је до сада речено наводи на могућност да приче о даривању могу да се читају и у контексту мита. У том окружењу, на пример, може се посматрати тип приче КБП 510А (бугарска *Мара Пепеляшка* или српска *Мајка крава*,[1] или тип *480и (*Двете момичета във воденицата* или *Хоū, цуū, мала момо*), у којима се учешће и улога мајке, иако мртве, може сагледавати као припремање кћери за најсложенији и веома одговоран тренутак у животу једне девојке — њено венчање. Материјално учешће мајке у томе огледа се у припремању мираза (Мицева, 1989, 80—82) добијеног „необичним путем", као „необичан дар", како је прихваћено да се одређује тај акт, у оним случајевима у којима се приче разматрају само као уметничка дела. У ствари, реч је о нечем другом, о низу услова који прате добијање дара, тј. етапа кроз које треба да прође нека девојка да би јој се признало да је спремна за свој нови социјални статус. Савладавање препрека, дакле, зависи од припремљености девојке, па је ту присутно и супротстављање двеју девојака, једне којој је мајка умрла и друге која има живу мајку. Немање мајке је очигледно разлог тешког кћериног живота, али то је и претпоставка за бољу припремљеност сирочета за будућност. Посебно је ту показано мешање мртвих који дарују врлинама. У том случају дар покојнице представљају и савети и упутства дати кћери (у неким варијантама) како би она изашла из тешке ситуације.

У разним тешкоћама и приликом даривања у бугарским и српским причама присутни су посредници из другога света — хтоничне животиње. Оне представљају средство којим се контролише мера припремљености девојке, а у исто време оне су и самостални јунаци у причи. У при-

---

[1] Наслови на српском језику, кад то није посебно речено, узети су из збирке прича Драгутина Ђорђевића, *Српске народне приповетке и предања из лесковачке области*, прир. Нада Милошевић-Ђорђевић, САНУ, Београд 1998, скр. СНП.

чи типа 510А (и српске и бугарске приче) контакт *мртва мајка — кћи* међутим, знатно је директнији: у почетку мајка има зооморфни вид (постаје крава), што говори о врло раним представама о персонификацији. После њеног другог уморства — клања — девојка закопава кравине кости на скровито место и тамо остварује контакт са својом мајком преко њених костију. У неким варијантама као посредница између мајке и кћери јавља се кума — чаробница, која је медијатор између овог и оног света. Ту је очигледно присуство слојева представа из различитих епоха, па трагање за сличним појавама у различитим варијантама и типовима може довести до приближних хронологија мотива и прича.

Дарове пре свадбе у бугарским и српским бајкама добија још једна пасторка (КБГ* 480 *З*, *Златното момиче* или *Срећа сама дошла*). Заједничко овом типу и КБП* 480и јесте то што у оба случаја девојку шаљу далеко од куће с надом да се неће вратити. У КБП* 480 *З*и она наилази на старицу, газдарицу усамљене шумске куће. Шума, усамљена кућа, старост газдарице и њена изолованост знаци су који указују на везу с другим светом, с једне стране, а с друге, такво ритуално место повезано је са иницијацијским обредима.

У сва три показана типа прича, српских и бугарских, сироче пасторка добија дарове пре свадбе. А доведена кћи у првом случају бива растргнута, док је у осталим кажњена. При томе може да се оспорава становиште неких аутора да се растрзањем приказује извршена иницијација. Анализирајући понашање девојака и поступке даривалаца, који су одговор на те поступке, види се да је затечена кћи успешно савладала иницијацијска проверавања. Јер управо добијање мираза представља један вид признања спремности кћери да продужи путем ка социјализацији, док је другој пут прекинут; не може се претпоставити да јој следи развитак.

Очигледне су, затим, сличности бугарских и српских прича првог и трећег типа, и то у структури текстова, у социјалној и породичној ситуацији главног женског лика, у искушењима и у различитим условима. У сва три случаја резултат је добијање дарова, али су разни дариваоци. У КБП* 480и и 510А истински дариваоци су мртви (мајке), док се у првом случају веза остварује индиректно, преко посредника, у другом девојка има непосредан контакт с мајком покојницом. У трећем типичном типу (КБП* 480 *З*) даривалац је старица, представник прапретка, која нема непосредну везу с девојком. Ту је одлучујући њен дуг према људском роду. Испуњавање њене основне улоге чувара и заштитника, а такође и право за одређивањем праведне казне у потпуности зависи од понашања потомака (Оля, 1976, 11). Разлике постоје и у односу на средства општења међу јунацима из људског и оног другог света. Она могу да буду непосредна или посредована. У три типа прича представљена је зависност земаљских јунака од представника другог света, потреба да им помоћници олакшају деловање да би пребродили тешку ситуацију.

Међу разлике које карактеришу разматране приповетке спада и то што оне имају и специфичну атмосферу — најведрија је прича о Пепељузи, у којој се, упркос тешкоћама везаним за јунаке, радња одвија мир-

но. Можда је најстрашнија прича о девојкама у води̇ници — с једне стране, појава злог духа у води̇ници, и с друге, раскомадана доведена кћи, иако је то тамо представљено као праведна казна. Код Златке, златне девојке, упркос тренуцима који буде страх и мучнину, развијање сижеа је равномерно и мирно.[2]

Ако одређивање судбине схватимо као својеврстан духовни дар, онда су и суђаје (*суђенице, усуд, орисниците*) из новелистичких прича дариваоци (Урис, Чајкановић, 1927, бр. 87; КБП 930—945 Приче о свадби). По описима веровања и причама, у обе традиције суђаје су три младе жене различитог узраста које трећег дана од рођења детета проричу његову судбину.[3] Својим деловањем оне подсећају на пророке из хришћанске религије. Али оне су хијерархијски много ниже и сматрају се за једноставније јунаке. По веровањима, суђаје су доносиоци заповести више силе, као што је Господ. Он новорођенчету одређује сталеж у друштву (на пример Чајкановић, 1927, бр. 88), што је једна добро грађена симбиоза претхришћанских и хришћанских представа. Најопштија схема тих типова прича једноставна је — долазак новорођенчету да му се прорекне судбина и обележавање његовог животног пута, до тренутка остварења прореченог, где се јасно виде два момента: намењивање и остваривање.

Овде, за разлику од већ анализираних бајки, јунак не иде код представника другог света, него му они сами долазе и чине оно за шта су задужени, а након тога из свог света прате судбину свих. Тако се елиминише могућност да јунак буде подвргнут низу свадбарских задатака — *Што је суђено мора да буде* (КБП* 934Аи, 934В, 934Ви), без обзира на то што свеци, сведоци прорицања судбине, покушавају да је промене, али без успеха.

У трећој групи прича приказан је јединствени случај привидног одступања суђаја. На њих ту није утицало никакво мешање са стране већ

---

[2] Скретање пажње на атмосферу у датој причи није само себи циљ. То је у вези с једним другим питањем — о ситуацији приповедања. Нажалост, у вези с тим, савремени истраживач треба да тумачи много тога, пошто се данас приче причају да би се деца забавила, а некад су оне биле део људског живота и причале су се у специфичном тренутку, који најбоље открива њихов смисао (Пропп, 1986, 156). Приповедање прича на испитиваној територији подстицало је низ ситуација. На то нас упућује Ц. Гинчев коментаришући приче о мртвом веренику (КБП 366А). Он даје податак о ситуацији у којој се приповеда прича (СбНУ, т. 2. стр. 190), где се види и њена функција. Имала сам могућности да видим слично, иако сценски креирано, на регионалној смотри фолклорног стваралаштва 1985. године. Група из села Тешела, Девински крај (Родопи), извела је обичај „певање прстена", који се изводи 1. јануара, на дан Св. Василија. Била је испричана прича о двема девојкама у води̇ници (КБП* 480). Више него јасан разлог за избор приче — тих календарских дана, названих још „нечисти", причају се приче о демонским силама из другог света. Може се очекивати да приповедање има магично-заштитну улогу и оно је поучно. Тако се долази до потврде да свака прича има своје место и да се у овом конкретно случају, кад се највише мисли о демонима, обављају и одговарајуће заштитне радње.

[3] У неким текстовима постоји представа и о мушким демонима — судбине, усуд/орисник/наръник. Улога тог мушког представника подудара се са господњом, његовим учешћем у одређивању судбине новорођенчета. У типу *461* старац пише листиће са судбинама људи и пушта их низ воду и на тај начин предсказује људске судбине. Старац као да није само мушка хипостаза суђаја, већ је вероватно он сам Господ у оном другом свету, који се повезује с људима преко воде која чини границу међу земаљским и оним другим светом.

силина љубави и молба невесте, која страхује од тога да ће остати удовица. Суђаје овде прихватају да направе уступак, али само ако родитељи, младожењини или невестини (КБП* 934В *2*), поклоне део својих година, тако да се збир година, остављених за живот унутар породице, не наруши.

Поетика новелистичких прича различита је од бајки: различити су и „закони" који у њима делују. Али у новелистичким причама, у којима нема „необичних помоћника", „дариваоца", „необичних предмета", митске појаве и јунаци ипак налазе начина да се појаве. То се постиже путем обреда који се врше у очекивању суђаја. Кроз њих се прате догађаји до крајњих резултата, где се реализују представе о далекој прошлости. Суђаје се у новелистичким причама појављују као непристрасни извршиоци својих обавеза, па се те приче не завршавају само одређивањем судбине, него и надгледањем њеног испуњавања.

Можемо додати још и то да разматране приче имају неке сродности са бајкама. Јер суђаје као јунаци постоје и у бајкама *Невяста от бунар* (КБП* 402А**), *Усмивка, трендафил, сълзи, маргарит* (КБП 403), *Нероденa мома* (КБП 408), али тамо је њихово присуство једнократно и скоро неприметно; оно само појашњава узрок радњи, а не открива односе и зависности. Овде се оно ослања на сачуване представе, везане за суђаје и њихова деловања.

Дар судбине не добија се само при прорицању судбине новорођенчету него и као одмазда. Дар — одмазда честа је појава у причама. Главни јунак, следећи свој пут по сижеу приче, често се нађе у ситуацији кад мора да уступи неки ситан али нужан предмет или да учини добро дело како би помогао животињи, риби, птици или мртвацу. „Спасени" дају дар — крљушт, перо, длаку, и онда кад се јунак нађе у неприлици, долазе и преко дарова враћају своју благодарност тако што постају јунакови чаробни помоћници.

Овде управо изглед и поступци помоћника упућују на древна времена и представе. Јер многи митски ликови су приликом десакрализације и деритуализације нашли уметничку метаморфозу у причама (Мелетински, 1977, 29—30). Тако се у улози „чаробних помоћника" и „дариваоца" у причама обично јављају родовски, племенски тотеми, преци и умрли родитељи, „чаробни предмети" са магијском оптерећеношћу обредима. Они брину о породици и чине јој разне услуге. (Котляар, 1975, 144—145). Зато се претпоставља да животиње које је јунак у нашим причама спасао упућују на родовске тотеме (Котляар, 1975, 145), а мртвац, вероватно, на породичне претке. Схваћени управо тако, јунаци могу да оцене кад је животињи потребна помоћ и да је пруже као знак пажње. За ту пажњу потомак бива адекватно награђен, не толико ситним даровима — перо, длака, итд., него преко помоћи коју му преци на крају указују, помоћи коју они као носиоци моћи дају, јер су ствараоци и заштитници људског рода.

Све те представе о везама и односима међу живима и мртвима јасно су присутне у веровањима, која су не мање битан извор грађе за приче од обреда и митова. Чак би се могло рећи да веровање у већем

степену одређује исход догађаја. На пример, веровања да суђаје одређују судбину или веровања да су деца сирочићи под заштитом мртвих налазе се у основи низа прича, а веровање да се мртви одужују налазимо и у другим причама. То је нарочито јасно показано у КБП 506В и 507С *Благ҃ороден мър҃твец* или *Отк҃упѣен мр҃тав човек* или у српским причама *Ко добро чини не каје се* и *Веран п҃обр҃атим* (Чајкановић, 1927, бр. 44 и 45).

Интересантно веровање до данас сачувано је у фолклорном стваралаштву Бугара, за које засад немамо потврде да је забележено у другим културама. То веровање у форми приче своди се на следеће: убијени домаћин куће не може да нађе мир зато што није ожаљен и погребен како приличи сваком мртвацу, већ је, после злочина који је над њим извршен, бачен на неко скривено место. Он годинама лута у виду костура, којег зову Кокалић, и плаши људе. Све се своди на то да не може да се нађе човек који га се не плаши, који би га саслушао и разабрао његове жеље да му кости буду погребене уз одговарајући обред који ће му донети упокојење душе, а да се при том не уплаши његовог изгледа (СбНУ 62-И, стр. 49).

Све ово упућује на древне представе и повезано је са даривањем. У тексту је место радње одређено, лица су конкретна, у неким варијантама имају имена, догађаји су испричани као веродостојни, јунаци нису прерасли у чаробне предмете и помоћнике. Недостаје и посредник — човек долази у директан контакт с мртвацем који није на оном свету него у овом. Судећи по свему, може се рећи да је реч о делу које је на граници између приповетке и предања о демонима. Видевши неустрашивост човекову, мртвац Кокалић, који му је ноћио у дому, обећава да ће му се одужити ако му испуни жеље. Оне се очитују у услову за чије би испуњење требало да се савладају препреке. На крају, човек који је успео да их савлада на дар добија Кокалићеву кућу и имање, због којег је овај и убијен. У моментима који нису добили неопходну уметничку транформацију, како би текст прерастао у „праву причу", присуство Кокалића на земљи постојано је онда кад је жив и у виду костура. Како није у свету мртваца — који дају благо својим потомцима, кад они то пожеле и шта пожеле, он нема неисцрпне „чаробне" могућности да дарује. Док борави на овом свету скривено, он може да дарује само једанпут и то само оно што му је припадало док је био жив, тј. своју имовину.

Иако забележен само у неколико варијаната прича, и то у новије време, мотив о момку који не познаје страх није ретка појава, тим пре што може да се односи на одређену групу бајки (КБП 326, *326$_1$, *326$_2$; у српској традицији Чајкановић, 1927, бр. 26). У тим причама, сличним оној о Кокалићу, рачуна се на сачуване представе и веровања везана за демоне. Као што је познато, они се појављују у ноћним сатима, узнемиравају, разболевају и усмрћују своју жртву. Страх од њих је огроман, а суочавање с њима сматра се великим подвигом, тим пре ако их неко принуди да одступе. Побеђени дарује неустрашивог јунака, обично златницима који се просипају на месту на ком се јављао или показивао мртвац — демон. Иначе, у више случајева потврђено је веровање да бука коју изазивају демони или само њихово појављивање представља знак

постојања блага. Оно може да припадне само неустрашивом, који ће победити демона (или духа чувара) власника скривеног блага. При томе побеђени прихвата новог чувара и „предаје" му благо (Мицева, 1997, 63; Карановић, 1989).

Анализе које би могле да потврде хипотезе о евентуалним везама са митским представама, као и са древним обредима, могуће су, иначе, за бајке у целини, за неке новелистичке приче и за приче о животињама (Котляр, 1975, 126—140), што је карактеристично и за одговарајуће српске и бугарске примере. Али то није случај са причама из живота — у њима преовладава реализам и рационализам.

Потрага за бајковитим елементима у српским и бугарским народним причама о даривању, дакле, може помоћи у извесном смислу у трагању за „хронологијом" мотива и типова, тј. на основу тога може се претпоставити колико је неко дело или представа у њему стара. Пошто текст приче трпи промене и развија се, често могу да се препознају наслојавања представа из каснијих периода, као и промене реалија и јунака. И без обзира на то што су оваква тумачења релативно хипотетична, она су и вероватна. Враћање митским представама није случајно, а није ни занемарљиво, јер мит је, без обзира на све, кључ за приче (Пропп, 1986, 27—28).

ЛИТЕРАТУРА

Богданов — Б. Богданов, *Мит и литература*, Наука и изкуство, София 1985.

Карановић — З. Карановић, *Закопано благо — живот и прича*, Братство јединство, Нови Сад 1989.

КБП — Л. Д. Даскалова-Перковска, Добрева, Й. Коцева, Е. Мицева, *Български фолклорни приказки. Каталог*, Университетско издателство София 1994.

Котляр — Е. С., Котляр, *Миф и сказка Африки*, Наука, Москва 1975.

Мелетинский — Е. М., Мелетинский, *Миф и историческая поэтика фольклора*, Наука, Москва 1977.

Мицева — Е. Мицева, *Демоничният персонаж във фолклорната проза. — От Тимок до Искър*, Регионални проучвания на българския фолклор, т. I, 78 — 86, Издателство на БАН, София 1989.

Мицева — Е. Мицева, *Невидими нощни гости*, Наука и изкуство, София 1994.

Оля — Б. Оля, *Боги тропической Африки*, Наука, Москва 1976.

Парпулова — Л. Парпулова, *Българските вълшебни приказки*, БАН, София 1978.

Пропп — В. Я. Пропп, *Фольклор и действительност*, Наука, Москва 1976.

Пропп — В. Я. Пропп, *Исторические корни волшебной сказки*, издательство Ленинградского Университета, Ленинград 1986.

СбНУ — Сборник за народни умотворения, наука и книжнина (от кн. 19 Сборник за народни умотворения и народопис) т. I 1889 — т. 62, 2002.

Хаджийски, Ив., Хаджийски, *Оптимистична теория за българския народ*, Български писател, София 1974.

СНП — *Српске народне приповетке и предања из лесковачке области*, сакупио Драгутин М. Ђорђевић, приредила Нада Милошевић-Ђорђевић, САНУ, Београд 1988.

Чајкановић — В. Чајкановић, *Српске народне приповетке*, 1, САНУ Београд 1927.

Evgenija Miceva

PRESENTING GIFTS AND PRESENTERS OF GIFTS IN BULGARIAN AND SERBIAN FOLK STORIES

Summary

This paper discusses mythical grounds of Serbian and Bulgarian short stories, primarily fairy-tales and novelist stories about presenting gifts. In them, mythical-ritual images of marrital initiation are preserved and recognized in the gift of the dead mother, cathonic animals, thankful dead persons, the Parcae, that is Fates.

UDC 821.163.42-144.09

БУГАРШТИЦА О МАЈЦИ МАРГАРИТИ И СВАТОВСКА БАЛАДА

Драгољуб Перић

САЖЕТАК: У раду се посматра функционисање песме *Мајка Маргарита* у зависности од ритуалног контекста извођења у оквирима жанра сватовске баладе. При том се прати и семантика просторних и временских односа датих песмом, предмети и бића као семиотички кôд, као и атрибуција и функција ликова у песми.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: жанр, сватовска балада, свадба, представе о смрти, мртва вода, *овај* свет, *онај* свет, ластавица, венац, вила, женско, мушко.

Аспект жанра

Бараковићев запис бугарштице *Мајка Маргарита*, објављен у тексту његовог спева *Вила Словинка* (1614), и поред могућих сумњи у његову пуну аутентичност,[1] одликује се изразитом обележеношћу елементима митског система, што указује на то да је усмено традирање песме, можда, примарно. Према ауторовим речима, песма је реконструисана пре-

[1] Сумњу песма побуђује, у првом реду, великом уметничком дорађеношћу стихова бугарштице. *Мајка Маргарита*, какву нам доноси Бараковић, одликује се савршеном метричком правилношћу: цезура је обавезно иза седмог слога у петнаестерачким стиховима, а иза осмог у шеснаестерцима, и то у свим стиховима. Као метричка константа јавља се помоћна цезура иза четвртог слога са строгом доследношћу. Међутим, поред формалног плана, песма побуђује сумњу и неколиким детаљима и на семантичком плану: ликови у бугарштици одговарају, како се на крају поклисаревог извештаја открива, стварним личностима. Мајка Маргарита, Бараковићевој сестри Маргарити, Петар је песников брат, док му је Иван сестрић (уп. Швелец, предговор спеву *Вила Словинка, 1964*, 189; Комбол, 1961, 197; Гавриловић, 1913, 66—67; Berić, 1956, 39—40). С обзиром на то да је Петар заиста погинуо код Крфа, а Иван од сењских ускока код Корчуле (уп. Berić, 1956, 39—40), бугарштица (с главном темом одласка на онај свет) можда има историјске основе. Имена би могла бити песникова интервенција у интегрални текст баладе, иако је њему самом стало да забележени текст представи као аутентичан (због чега се служи маниром стилистичке реалистичности). Ипак, име Маргарита/Маргита јавља се у јужнословенској, особито приморској епици, и као стајаће име. Уосталом, сама барокна поетика, у чијем је духу и Бараковић стварао, дозвољавала је да се унутар једног дела нађу и друге форме, жанровски и поетички несродне с оквирним текстом. Али како ова поетика допушта и, штавише, врло радо прибегава и мистификацијама, „праву" истину највероватније никад нећемо дознати.

ма певању неког неименованог Влаха, поклисара ливанског бана,[2] а на основу песме, наводно, испеване на свадби Федерика Грисогона и Дарије Мацарелић (Barakovi ć, 1964, 320—331; Berić, 1956, 39), што нас упућује на то да песму коју је Бараковић забележио можемо посматрати у оквирима жанра сватовске баладе.[3] С обзиром на то да је овај жанр, присутан у јужнословенској, особито бугарској традицији, редак, нешто шири контекст представљаће бугарштице изразитог баладичног просе-деа.[4]

Балада певана у оквиру обреда будно прати збивања и служи као вид опомене, говорећи о томе до чега може да доведе „исклизнуће". С обзиром на то да фокусира *неред, поремећај устаљеног поретка ствари*, чини се оправданом претпоставка о могућем извођењу баладе из рушилачке фазе ритуалног контекста (Анастасова 1993; 169—188; Карановић, 1998 А, 234; Крњевић, 1980, 33). Следствено томе (наравно, уколико прихватимо као тачан Бараковићев податак да је ова песма првобитно изведена на свадби), *сватовска балада*, извођена при свадбама, развија представе о умирању за своје и васкрсавању у будућој заједници. „*Стицању* новог статуса претходи *ликвидација* старог и привремено стање 'неструктурираности' [...] *стицању* претходе *губици*, који представљају испуњења социјалног хаоса" (Meletinski, b. g., 243; курзив ауторов — Д. П.). Док бајка о јунацима (а можемо додати и јуначка песма са темом женидбе) представља јуначке квалитете испитаника и симболизира успешност његове иницијације (Мелетинский, 1986, 58; Лома, 1998, 196—217), баладе говоре о нормама које се морају поштовати, а чије „заборављање" и кршење доводи до неуспеха при укључивању новог члана у заједницу. „Омиљене баладичне песме о неуспелим женидбама и удајама уобичајено су 'уоквирене' у неку од веома сложених обредних ситуација везаних за склапање брака, мада то балада, изолујући своју конфликтну ситуацију из обреда, често 'скрива' " (Карановић, 1998 А, 242). Али оно што остаје „скривено" на плану текста своје значење конституше на митском плану. Различитим знацима кодира се и декодира једна иста порука, један исти митски комплекс представа о иницијацијској смрти.

Тако организована, песма делује као витраж начињен од комада најфинијег стакла повезаних оловном мрежом у једну структуру. И онда при правом осветљењу сви елементи у пуној лепоти могу доћи до изражаја. Исто тако и жанровска структура не само да песми даје једну чврсту форму већ јој одређује и основни тоналитет, али и распоред елемената у структури, с јасном идејом о томе шта иде пре, а шта касније, пратећи тако целину збивања. Једно је блиско повезано са другим: садр-

---

[2] Наравно, није искључена могућност да је и само двоструко посредовање у песми манир којим аутор намерно ствара утисак усмености.

[3] Уп. Зоја Карановић, *Обредна функција сватовског дара и благослова у Вуковој балади „Женидба Лаза Радановића"*, Кодови словенских култура, бр. 3, Clio, Београд 1998, 186 (у напомени бр. 2).

[4] Пре свега ту би припадале песме попут Хекторовићевог записа бугарштице *Марко Краљевић и брат му Андријаш* (према Богишић, бр. 6) и њој сличних бугарштица са истакнутим баладичним сижеима (уп. Богишић, бр. 43; Богишић, бр. 56).

жина „бира" себи најпримеренију форму, а жанр организује и повезује садржину — одабиром хронотопа, избором јединица митског знаковног система који реактуелизују значење у оквиру истог круга представа, као и обликовањем ликова.

Семантика времена и простора

Позиција мајке већ од самог почетка песме као да наговештава даља збивања. Она је, гоњена сопственом муком, тражећи одговор, дошла до границе сигурног простора, али и безбедног времена. Како одговор не налази у свету где је, она се обраћа *оној страни*. Хронотоп је примерен ситуацији — она се налази на капији града, након сунчевог заласка.

Простор се с позиције архајског човека уобличава по систему бинарних опозиција „свој" — „туђи", „уређен" — „неуређен", „социјализован" — „дивљи" (Иванов и Топоров, 1974, 341; Љ. Раденковић, 1996, 47). Стога се на граничне просторе као на подручја додира двају светова и места могућег контакта с оностраним особито пазило, а понашање на таквим местима, према одређеним приликама, строго је ритуализовано. Песма почиње словенском антитезом која јасно обележава да се мајка налази управо у таквом, граничном простору — „Zadru gradu na pridvratju".[5]

Овакву просторну семантику потврђује и начин на који се артикулише време:

Biše mi se cvileći mala ptica zakasnila,
ter ju biše pustilo žarko sunce na zapadu,
onu malu pticu,
ter ju biše pustilo žarko sunce na zapadu,
a biše ju zaskočijo sjani misec na istoku

(Baraković, 1964, 333).

Време је, као и простор, лиминално — сунце залази и почиње ноћ, која се у традиционалној заједници схвата као вид социјалне безвремености, својеврсно антивреме, или не-време, битно обележено прекидом социјалних активности (Lič, 1983, 122—123; Братић,1993, 44).[6] А с прекидом активности у социјуму отпочиње активност оностраног.[7] Појављивањем у опасно време и на опасном месту мајка иницира контакт ц демонским

---

[5] О каталогизацији граничних простора везаних за простор града и куће в. Елијаде, 1986, 151; Пешикан-Љуштановић, 2002, 194—195.

[6] У данашњем рачунању времена под даном се обично подразумева читав период од 24 часа, дакле и дан и ноћ.

[7] „Традиционална мисао је тако натприродним бићима доделила оне сегменте простора и времена који су трајно или привремено остали ван домена друштвене делатности и контроле; активност оностраних бића условљена је активношћу друштва, па је зато ноћ као прекид у социјалном протицању времена период изразитог и снажног деловања оностраних бића" — вила у типу сижеа о ометаној градњи, уз тражење жртве обноћ руши оно што је преко дана сазидано (Братић, 1993, 11—12).

бићем. Међутим, пошто комуникациони канал с *оним* светом у песми није на адекватан начин успостављен, већ се пре „чита" као грешка (она је случајно одоцнила, тј. 'закаснила'), тај сусрет се „отвара" искључиво ка негативним последицама. Вила, која је, попут осталих медијатора, према свом деловању амбивалентна, кад јој се на адекватан начин не приступи, делује деструктивно.[8] У песми она постаје изофункционална гаврану, носилац је лоших вести и весник несреће.

Предмети и бића као знаци

Основни комплекс веровања у овој бугарштици иначе чине представе повезане са темом одласка на *онај* свет, што је у песми сигнализирано посредством пара митема са идентичним упућивалачким значењем: мотивом мртве воде, односно његовим аломорфом,[9] „мрзлом водом забитљивом" (Baraković, 1964, 336) и мотивом свадбеног венца, који се на крају разрешава као венац младог мртваца (Ђорђевић IV, 1984, 136—137), у апострофираној ситуацији, аналогној посмртној свадби.[10] Уз ова два главна митска комплекса, дата у оквиру истог парадигматског модела — у причи о одласку и везивању душе за онај свет, а у складу са законитостима делова и њихових односа у митском систему, јављају се и други симболи с истим конотативним пољем значења.

У *зооморфном коду* то су *ласта* и *гавран*. С ластом, која је као птица селица обележена хтонском симболиком и зато што се периодично појављује и одлази (Раденковић, 1996, 150), мајка се доводи у везу са словенском антитезом на почетку песме. А *гавран*, „črnih pera sva od krvi ustrapanih", над зидинама Задра (Бараковић, 1964, 335, ст. 777), традиционално симболизује весника несреће (*зли билиг*).

И поред претходних сигнализатора несреће, тек вила као финални посредник између ње и (са)знања о њенима, алегоријском сликом Петра и Ивана заувек везаних за друге жене, странкиње, открива мајци да је њена брига узалудна, јер је унапред била осуђена на неуспех. Дакле, нагомилавањем и варирањем знакова који указују на смрт остварен је један вид психолошке ретардације. Претходно кодирање и вилино декодирање у суштини су истоветни. Вилин одговор функционише као покушај утехе — мајка је заштићена од силине непосредног сазнања, али и даље је остављено довољно простора за наслућивање правог одговора.

Право значење вилине поруке показује се, значи, тек на дубинском нивоу, посматрано у кључу наведених представа о смрти. Да је разбијање иницијалне идиличне породичне структуре дефинитивно, казују и други сигнали истог значења:

---

[8] Према Нодилу, „свака вила је у бићу једнака, па разлика бива тек у том што ухарно дјелује од сунчева истока до запада, а неухарно од запада до истока, по невидној и глухој ноћи" (нав. према Братић, 1993, 16).

[9] Термин преузет из В. В. Иванов — В. Н. Топоров, 1974, *passim*.

[10] Уп. Даница Ђокић, 1998, 137—153. Нажалост, и поред добре каталогизације веровања и поступака везаних за ритуал посмртне свадбе, ауторка остаје на опису, не дајући ширу елаборацију овог врло занимљивог обичаја.

Braca ti je obljubila mlada moma Grkinjica,
ter ti ga je napojila mrzle vode zabitljive
starice nebogo
da se nigdar od tebe sestre svoje ne spomene,
[...]
A kada si od sebe sinka svoga otpravila,
[...]
Na njega se namiri lipa Cvite primorkinja.
Ona venac vijaše od primoga vilovita,
[...]
Biše mi ga lipa cvite onim vencem okrunila,
da se nigdar nikadare k tebi majci ne zavrati,
starice nebogo

(Baraković, 336—337).

Наравно, ка оваквом финалу песма води већ од првих стихова: *ластавица* је, као што је речено, птица хтонске, женске симболике. Поређење жене која нариче за умрлим (несталим) с ластавицом, које се може наћи као типска слика у бугарштици (уп. Богишић, 1878, бр. 29, ст. 17), али и у епским десетерачким песмама (нпр. СНП III, бр. 78), полифункционално је. Још од најстаријих текстова могуће је пратити ову поетску слику: Изида у облику ласте лети око стуба у коме је зазидан убијени Озирис и жалосно цвркуће за убијеним братом (Фрејзер, 1992, 461). У словенској митологији ласте се везују за божју мајку. Својом позитивном симболиком оне наслућују срећу у браку, „отварају лето и затварају зиму", најављују наступање обнављајућих, пробуђених сила природе (*Словенска митологија*, s. v. *ласта*).

Услед тога на плану поетске сликовности и њених узуса дата словенска антитеза — уводни цитирани стихови функционисали би као уводна формула песме, први наговештај могућег разрешења, у оквиру захтева за очекиваним и уобичајеним моделима присутним и у широј епској традицији.

Ако ову слику даље посматрамо на нивоу митских представа, уочићемо да је у песми остала очувана веза са женским божанствима плодности, која истовремено имају и неке хтонске атрибуте (митема о великој богињи мајци — Meletinski, b. g., 223) или са божанским паром *мајка — кћи* (мит о Деметри и Персефони), при чему се, у последњем случају, првобитно јединствени лик поларизовао на свој позитивни и негативни аспекат (Meletinski, b. g., 70).

Већ од најраније очуваних представа из овог круга веровања богиња мајка се смешта крај извора, као она која даје плодност, али истовремено и чува извор живота, са водом чудесне снаге и моћи. Тако се у сумерско-акадском епу о стварању[11] змајолика Тијамат, „свеопћа мајка" (Енума елиш, 1994, 53), „створитељ свега" (Енума елиш, 1994, 57), налази крај воде коју мути (Енума елиш, 1994, 53), и тим чином иницира

---

[11] Уп. *Енума елиш*, 1994, 54.

стварање или се она сама изједначава са праисконским морем (Енума елиш, 1994, 89).

Тако се на плану митских мотива очуваних у песми дата семантика реактуелизује мотивима цветног венца и „мрзле воде забитљиве". Варирањем истог митског модела до редундантности путем понављања у различитим кодовима мит заправо себе реструктурира и контекстуализује (Levi-Strauss, b. g., 218—227).

Овај митски модел на словенском терену репрезентован је фрагментима мита о Мокоши као чуварици граничне воде[12] и дрвета живота (Карановић, 1998 Б, 38). Губљењем и заборављањем њеног митолошког лика представе које су првобитно биле у вези с њом преносе се на низ женских демона с битно ограниченим доменима и моћи. Тако *вила* задржава њену амбивалентну природу, а од функција везу са браком, плодношћу, здрављем/болешћу, као и поменуту функцију чувара граничне воде (*Српски митолошки речник,* 1970, s. v.; *Словенска митологија,* 2001, s. v.; Чајкановић II, 1994, 332—348; Чајкановић V, 1994, 228—247, Раденковић, 1996, *passim*).[13] Негативне аспекте репрезентују вили најближа русалија/русалка (*Српски митолошки речник,* 1970, s. v.; *Словенска митологија,* 2001, s. v.) а потом и вештица (*Српски митолошки речник, s. v.*; *Словенска митологија*, s. v.; Чајкановић V 1994, 215—224, Раденковић, *passim*) и мора (*Српски митолошки речник*, s. v.; *Словенска митологија*, s. v.; Чајкановић V 1994, 224—228). Позитивна симболика остаје резервисана углавном за Богородицу и хришћанске светитељке,[14] понајпре св. Петку и св. Недељу, према народној традицији, њену кћер, као и благу/блажену Марију.

Песма о мајци Маргарити „шифрира" вести о судбини ближњих посредством неколико истозначних представа, које се могу наћи као међусобно нераскидиво повезане и испреплетане. Вила, женски демон,

---

12 Као чувари граничне воде у јужнословенској традицији алтернирају вила и бића зооморфног, змијоликог или риболиког изгледа, обједињених касније у лику змаја: змија, која је, изгледа, била првобитан и најједноставнији облик представе о змају (Беновска-Събкова, 1992, 14), њој аналогна риба (Беновска-Събкова, 18) и њој сродне: риба аловита (Пешикан-Љуштановић, 2002, 197), риба злато — крила/златнокрила, веза/виза риба, риса риба, риба перка, риба шестокрила итд. (Пешикан-Љуштановић, 184), змај (Иванов — Топоров, *passim*, Беновска-Събкова; 14, Пешикан-Љуштановић 189), као и њему еквивалентне, ламја и ала (Беновска-Събкова, 49, 50, 56 и даље). Њих је Милена Беновска-Събкова склона да посматра као женску, негативну, водену хипостазу лика змаја (Беновска-Събкова, 94—95). Ипак, биће да је то издвајање само једног аспекта из амбивалентног лика велике богиње мајке у зооморфном виду, која се касније идентификује посредством своје функције са својим породом, односно змајем са идентичном функцијом даваоца воде и плодности и њеним чуварем. Победом над змајем (Иванов и Топоров, 1974, 75—103) његове атрибуте преузима Перун, муж детронизоване богиње (Карановић, 1998 Б, 38) и, хронолошки гледано, познији наследник неких, примарно њених функција.

13 Можда би се онда као прелазни облик од велике богиње мајке до виле могао схватити очувани облик 'мајка' за вилу у скопској котлини — Чајкановић V 1994, 230.

14 Наравно, ову поделу треба сматрати прихватљивом у начелу. Њену условност показује низ песама у којима Огњена Марија и поменуте светитељке иступају као изразито деструктивне (СНП II, бр. 2; HNP I/1, 276—279, коментари уз песму с варијантама — 437—440; Карановић, 1998 А, бр. 2, Карановић, 1998 А, бр. 4). Но песма такав акт рационализује као чин кажњавања грешника.

повезан је са комплексом веровања о граничној/забрањеној води (Карановић, 1998 Б, 42, текст у фусноти бр. 17, исто, 38).[15] Поред тога, виле се доводе у везу и са обичајима око плетења свадбеног венца, а венац је, иначе, вилински атрибут.[16] Својом функцијом медијатора вила омогућава комуникацију међу световима[17] те стога поседује и знање из сфере оностраног, непознато људима. Међутим, песма васпоставља још једно семантичко померање: способност магијске манипулације чудотворном водом у њој је резервисано и за „младу мому Гркињицу":

Braca ti je obljubila mlada moma Grkinjica,
ter ti ga je napojila mrzle vode zabitljive
starice nebogo
da se nigdar od tebe sestre svoje ne spomene
(Baraković, 336).

Етничко обележавање младе као припадника другог (потенцијално опасног) социјума посебно је истакнуто. Тиме се песма отвара за још један аспекат могућег тумачења ове баладе: ако се походи брата и сина схвате као свадбена, иницијастичка путовања, онда би њихову „кривицу", коју дели читава породица, самим тим и мајка Маргарита, требало тражити управо у овом сегменту приче — због довођења невесте 'од далеко'. Одсуство мотивације поступака или њено свођење на наговештај, наслућивање, на елементе коби (RKT, 1985, s. v.; Крњевић, 1980, 30, 32; Карановић 1998 А, 242) наизглед затамњују значење, припремајући трагични финале баладе. Ипак, он не долази ниоткуд. „Кршење норми породично-брачних односа (у виду инцеста или женидбе сувише 'далеким' невестама) и узајамних обавеза сродника су, као што знамо, извор озбиљних колизија у митовима, где изазивају разједињавање космичких

---

[15] Вила као чуварица граничне воде (вила бродарица) јавља се у низу усмених предања и песама, уп. СНП VI, бр. 4; СНП VI, бр. 8; СНП VI, бр. 24; HNP I/1, 597, у којој „triest bjelih vila" нуде јунака пехаром непознатог садржаја, при чему се задатак и садржи у препознавању и одбијању пића (највероватније воде) мртвих (уп. Prop, 1990, 301—304; Елијаде, 1986, 112).

[16] Веселин Чајкановић налази и наглашава ову повезаност позивајући се на обичај који је забележен у Будви, при коме група младића и девојака (адекватних за ритуалну улогу неофита), окупљених на вилином гумну и окићених цветним венцима призива виле: „*Венац* који девојке траже од вила исти је онај свадбени венац којим се ритуално ките све младе индогерманских народа. Ова реч још од давнине метафорички означава и сам брак. Видимо, дакле, момке и девојке где приносе вилама на дар венце молећи их да им омогуће и убрзају ступање у брак" (Чајкановић 1994 II, 333). На крају, чини се, чак и пренаглашава, проглашавајући виле за божанства брака, пошто виле у словенском фолклору ипак остају само бића из домена ниже митологије, тј. демонологије, и као такве неподесне су да понесу ову божанску функцију.

[17] „За неке виле каже се да живе испод земље, дакле у доњем свету, и да ту имају облик змије, и тек када изиђу на горњи свет постају девојке" (Чајкановић V, 1994, 229). О медијативној функцији змије већ је писано (уп. Беновска-Събкова, 1992, 30—41). Као и вила, и она је, и то изразитије, хтонско биће и као такво одликује се познавањем лековитих трава (Беновска-Събкова, 1992, 29), као и способношћу преображаја (Беновска-Събкова, 1992, 17), што је, иначе, универзална способност свих медијатора (уп. промену облика у сижеима типа *змија младожења*).

елемената исконски повезаних међу собом" (Meletinski, b. g., 271). А балада управо тематизује деструктивну страну обреда (Карановић, 1998 А, 234), без могућности корекције и повратка на пређашње стање.

Поред тога што је „млада мома Гркињица" опасна као припадница туђег етноса, оностраног, у домену хаоса, неуређеног (Елијаде, 1986, 72; Анастасова, 1991, 24—33), она носи опасност по себи, демонизмом еротске стране своје појавности (Prop, 1990, 492—500, Фрејзер, 1992, 271—273, 720—724; Малешевић, 1986, 36—44).

Адекватан начин њеног савладавања у контексту традиционалних представа било би одузимање и подређивање њене магијске снаге (Prop, 1990, 494—500). Но тога у песми нема. Активном се, на плану песме, показује само жена — „Braca ti je *obljubila* mlada moma Grkinjica". Штавише, јунакова пасивност посебно је истакнута — он све време не чини ништа, док она дела, што је по себи модел антипонашања, наопаког понашања, симболички и топички везаног за *онај* свет. Када буде запојен „mrzlom vodom zabitljivom", братова позиција постаје дефинитивна: он од тог момента бива заувек интегрисан у *онај* свет.[18]

Очигледну паралелу овом мотиву налазимо у античкој хеленској митологији, где душе мртвих заборављају прошлост пијући са извора *Léthé* (Elijade, 1970, 112) или, говорећи језиком мита, заувек раскидају са пређашњим стањем (при чему је заборављање једнако заробљеништву, симболичкој смрти — уп. Elijade, 1970, 111), интегришући се у ново стање, нову заједницу или нов статус посредством обреда (уп. Елијаде, 1986, 153—155; Meletinski, b. g., 229—233). Извор Лете, чинећи да људи забораве прошлост, веже их за свет мртвих.[19]

Ипак, према миту, могућност обнове није искључена. У орфичко-питагорејским мистеријама води Лете[20] супротстављена је вода која извире с десне стране, из Мнемозининог језера, и даје искуство памћења (Elijade, 1970, 113). Придруживање истог медијацијског својства овим двема водама, али са супротним предзнацима, водило је поларизацији представе о митској води на *позитивну* и *негативну*, *леву* и *десну*, *мртву* и *живу*, односно *јаку* и *слабу* воду (Prop, 1990; 301—304). Попрскан водом живота, мртвац се враћа међу живе (Фрејзер, 1992, 409; Prop, 1990, 303). Насупрот томе, *мртва вода* је, како се верује, изузетно опасна — и сам додир с њом има кобне последице за живе (*Словенска митологија*, s. v. *вода*), док на мртве делује благотворно. Пошто је окуси, мртвац се заувек везује за онај свет, избегавајући на тај начин могућност да остане заробљен између светова (Prop, 1990, 302—303). Зато јунак који одлази на онај свет (доживљавајући симболичку смрт) мора при повратку да отпије са извора живе воде (Prop, 1990, 304). С обзиром на то да балада за јунака резервише трагично разрешење, овде те могућности нема — Пе-

---

18 Ова представа аналогна је оној о Персефони, која мора сваке године провести по три месеца у подземљу, због три зрна нара која је тамо појела.

19 „Pokojni su oni koji su izgubili pamćenje" (Elijade, 1970, 112).

20 Ова вода код питагорејаца има супротно значење — омогућава душама умрлих да забораве искуство смрти и претходних живота и да се метемпсихозом поново врате у ланац постојања (уп. Elijade, 1970, 112—113).

тар заувек остаје везан за онај свет, трајно условљен његовим законитостима.

Поновљивост митских представа о смрти одражава се у песми *Мајка Маргарита* и на композиционом плану. Петрово несналажење у оквирима норме и последице које оно има понавља и Иван при свом походу, а кризна ситуација свадбеног обреда у овој епизоди репрезентована је прављењем сватовског *венца* и његовом симболиком.

Период трајања свадбе време је када су младенци понајвише изложени лошим утицајима. Таква позиција условљава, с једне стране, низ радњи апотропајског карактера, а с друге стране, низ њима аналогних табуа, чије непоштовање доводи до кобних последица (Карановић, 1998 А, 222—281, *passim*).

Ритуално кодификовано понашање захтева пасивност младе, обележене управо зеленим венцем и невестинским велом.[21] Девер се стара о њој до уласка у кућу, где је дочекује свекрва, задужена за увођење невесте у нову породицу (Ђорђевић 1, 1984, 263; Вук, 1957, 129).[22] Међутим, песма и у овој епизоди као да наглашава кобну делатност девојке. Цветним венцем, који симболизује оплођујућу моћ природе и растиња (Карановић, 1996, 299), она крунише младожењу. Како је венац типично невестински атрибут, даривање младожење венцем могло би се „читати" као невестина грешка, односно нераспознавање свадбених реквизита и њихове симболике, да није необичне етимологије биљака које су употребљаване при свијању венца.

Поред везивања за виле, цветни венац има везе и са русалкама, које такође вију венце и као покојнице појављују се у белом, свадбеном руху, с венцима и велом на глави (*Словенска митологија*, 2001, s. v. *русалка*). Таква негативна семантика најадекватнија је овој песми, тим пре што и придев *виловит* (у атрибуцији венца) означава, као и глагол *повилети*, стање обузетости, менталне поремећености (Чајкановић, V 1994, 239).[23] Значење речи *примо* можда би требало тражити у оновременом дијалекатском облику *primor* (уп. Baraković, 1964, Rječnik, 385) у значењу 'умор, смрт'. Отуд би чин Ивановог крунисања венцем „od primoga vilovita" био аналоган Петровом запајању „mrzlom vodom zabitljivom".

Значај (главни?) свадбеног венца у ритуалу венчања види се и самим именовањем овог ритуала — *венчање* (Чајкановић, II 1994, 333). У оквиру тог ритуала магијском манипулацијом сватовским венцем млада успева да проведе сватове кроз лиминалну фазу обреда:

„Наш војвода, камо ти сватови?"
„Остали се на мору возећи."
„Наш војвода, ко возар бијаше?"

---

[21] Уп. Мила Стефановић, *Невеста у свадбеном кругу*, Октоих, Подгорица 1995, 61.

[22] У средишњој Србији и Шумадији свекар је онај који прихвата невесту по доласку — он је скида са кола и уводи у нови дом. Ова чињеница као да говори о секундарном потискивању лика жене и мајке, којим се њена улога битно ограничава у једином сегменту друштвеног живота који јој је остао у породици.

[23] На везу сватовског венца са вилама већ је указивано у овом раду.

„Возар беше господња девојка;
Све сватове на венац превезе,
Младожењу на струк' рузмарина"

(СНП I, бр. 74).

Како је у лиминалној фази сватовска поворка најизложенија утицају злих сила и невестин значај у њој расте, она одиста постаје „биће повишене моћи" (*Словенска митологија*, 2001, s. v. *венчање*), што наведена песма и евоцира. С обзиром на своју медијацијску функцију, она је у тренутку превођења сватова изразито амбивалентно обележена.

А кад се дата ситуација кодира у жанру баладе и њених поетичких законитости, невестино манипулисање властитом моћи посредством венца (који штити, али и везује, заробљава) нужно се „отвара" према потенцијалном негативном разрешењу.

Својом симболиком круга, везивања венац функционише као врло моћан апотропајон. Зато се у другој једној балади, у тренутку кад остане без заштите венца, невеста „открива" дејству злих сила:

Кад је воде чез гоpo јалово,
Полетело зверје некаково,
Поплашило коње и сватове.
Задел венец за китo јалово.
Тргне Иве бритко сабљо својо,
Да че одсеч китицо јалово,
Па си љубо по бијелом лицу

(Терсеглав, бр. 61, према:
Карановић, 1998 А, бр. 39).

Цветни венац има изузетан значај и у погребним обредима, нарочито при сахрани нежењеног момка или неудате девојке, што би у овом случају могла бити својеврсна ресемантизација овог сватовског реквизита. У појединим крајевима инсистира се на томе да венац буде од истог биља од којег се плету свадбени венци (*Словенска митологија*, 2001, s. v. *венац*). Како је, према традиционалним представама, покојник могао на адекватан начин да се интегрише у заједницу мртвих само ако је за живота прошао кроз све обреде прелаза (почев од ритуала који прате рођење — доношење повојнице и сл.),[24] све до смрти, за умрле пре брака приређивана је посмртна, односно црна свадба (*Словенска митологија*, 2001, s. v. *венац*, Ђокић, 1998, 136—153). Постоји низ тужбалица у којима се смрт изједначава с новим животом, који се наставља тамо где се стало — мртвацу се симболички одабира невеста која га прати до гроба или је мотив посмртне свадбе присутан имплицитно — на њега се сигнализира посредно: свеће се поистовећују са свадбеним даровима, пратња са сватовима, чак се евоцира идилична породична ситуација која се у

---

[24] О обредима прелаза в. Meletinski, b. g., 229—233; Елијаде 1986, 153—155.

истој слици разбија, откривајући своје мрачно лице (уп. Карановић, 1996, бр. 359, 360).

Према томе, увођењем идентичних елемената — цветног венца, идеје о *оном* свету где женик заувек остаје, тужење мајке[25] — семантичко поље баладе отвара се према врло архаичним основама. „Lipa Cvite primorkinja" успева да „веже" Ивана зато што при поласку није био адекватно „одвезан". Тако се у контексту баладе мајчина љубав „чита" као кобна, она постаје њен *hybris*.

Ликови

Ова песма одговара на баладичне захтеве за приказивањем ликова као кобно пасивних. Мајка, чија је моћ изузетно велика у кругу породице, што је наговештено последицама до којих касније долази када јој се брат и син од ње удаље, потпуно је немоћна. Она је можда могла да их задржи, али не може да их врати након што су отишли. А не може ни да се упусти у потрагу за братом и сином, пошто би то подразумевало мењање традицијом утврђене позиције жене, смештене у кућу, и са читавим друштвеним животом сведеним управо на оквире породице,[26] слику какву чува и наша епика, са својим темама и мотивским ланцима, атрибуцијом и разрешењима.[27]

Петров и Иванов поход тако се исказују као својеврсно свадбено искушавање, како је оно схватано у најстаријим друштвеним заједницама.[28] Мајка у тој „мушкој" причи нема много удела. Њена делатност се испољава у оквирима породице, унутар куће, где се, у основи, остварује и окосница баладичне фабуле (у највећем броју балада) — сукоб.[29] Сход-

---

[25] Ова ситуација може се упоредити са оном датом у тужбалици богиње Истре (варијантно Афродите) за Тамусом (у хеленском свету Адонисом) (уп. Фрејзер, 1992, 410).

[26] Нарушавање овог, традиционалног епског кôда присутно је, додуше, у песмама о девојкама ратницама. Ове песме су по свему другом, изузевши полну детерминацију главног јунака, остварене према узусима жанра епске песме. О овом мотиву и његовим варијантама (брачном двобоју невесте и младожење, савладавање невесте уз увођење заменика, мотив небеских жена, 'дагиња') в. Виктор Жирмунский, *Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса*, Издательство академии наук СССР, Москва 1958, поглавље VIII, 50—65. У контексту овог мотива функционисале би скандинавске валкире, амазонке, као и девица ратник Брунхилда, господарица Исланда у *Песми о Нибелунзима*.

[27] Сижеи о жени ратници вероватно су се развили из ритуалног двобоја невесте и младожење, повезаног с представама о опасностима прве обрачне ноћи (Prop, 1958, 492—500, Жирмунский, 1990, 53—65), да би се потом издвојили и почели да функционишу самостално или су бивали преосмишљени у женину потрагу за утамниченим мужем и његово ослобађање.

[28] „Најстарије форме брачног путовања јунака повезане су у патријархално-родовском друштву са егзогамим односима, када се довођење невесте из туђег рода или племена често изводило отимањем (уз сагласност девојке или против њене воље) и самим тим је, рефлектовано на бајку или мит, оно морало да добије јуначки карактер, сведочећи о храбрости, физичкој снази, предузимљивости младог витеза" (Жирмунский, 1958, 49, превод Д. П.).

[29] „Баладични сукоби [...] заснивају се на различитим конфликтним ситуацијама у породици. Они, међутим, не остају само у породици, већ прете да се 'разлију' по целој за-

но томе, својом потребом да само за себе задржи сина и брата, да „заустави време", мајка атакује на друштвени поредак и „нормално" одвијање друштвеног живота. Зато у песми њена коб постаје оно чега се, изгледа, она највише плашила, самоћа и (само)изолација као за њу најстрашнији вид казне. Уосталом, и Иван и Петар (који полазе свако за себе, сами, наговештавајући одсуством родбинске солидарности ритуалну кризу), подлегавши при испитивању снаге, остају својом кривицом на „оној" страни, исто тако изопштени или, боље рећи, жртвовани зарад хармоније заједнице.[30]

Јачање индивидуалности се у традиционалном вредносном систему поима као својеврсна опасност по заједницу. Услед својих егоцентричних тежњи и кршења норми, што се обично јавља као њихова последица, појединац читаву заједницу излаже опасности, почев од сопствене породице као почетне ћелије друштвеног организма. Балада не омогућава (као што је то случај у бајци) „индивидуалан излаз из социјалне колизије" (Meletinski, b. g., 272). Пошто је социјум овде „начет" изнутра, као једини излаз васпоставља се жртвовање прекршиоца норме, његово изопштавање из друштва. Песма се тиме што тематизује грешку насталу у тренутку обредне кризе, као што је показано, може посматрати у контексту сватовског обредног тужења (као сватовска балада која упозорава на то до чега може доћи ако се не обави све 'како ваља') у вези са сватовском иницијастичком ситуацијом промене социјалних односа (Карановић, 1998, *Кодови*, 186), где се при преласку из једног типа односа у други умире за *своје* и васкрсава у *туђем*, постаје се туђ својима.[31]

Мајка у бугарштици је против раздвајања, што би била почетна фаза обреда прелаза (Ђокић, 1998, 136). Тиме она жели да све остане како јесте,[32] што је, заправо, њено огрешење о норму. Таква њена жеља постаје погубна по заједницу. Мајка сватовски поход експлицитно не спречава, али у настојању да све остане непромењено (брат и син као да одлазе крадом, без благослова!) она својим поступцима делује деструктивно, прети социјалним хаосом, пошто породица не може да функционише као затворен систем (Ortner, 1983, 169). Уосталом, велики значај табуисаности ендогамије пре свега у томе је што се њеним укидањем отва-

---

једници, захватајући, истовремено, и односе са вишим силама. Балада често *сукобљава појединца и друштвену структуру* (Подвукао Д. П.), сукоб сводећи на страст, а друштвену делатност на одбојну и присилну дужност" (Карановић, 1998 А, 242).

[30] „Јунак балада оним што чини не само да се искључује из заједнице, већ он тиме долази у везу са не(над)људским, и тако постаје посредник између 'нас' и онога што изазива. Управо то што је 'он крај нас', а што се да наслутити једино преко њега, извор је јунакове снаге и пада. И то је оно што јунака баладе чини у извесном смислу трагичним" (Карановић, 1998 А, 241).

[31] Наглашено одсуство мужа мајке Маргарите, како изгледа, помера односе од друштвено пожељних према недозвољеним, чак потенцијално инцестуозним, јер је зазорно за брата и сестру да после одређеног времена и даље остану у породичној кући заједно. Песма проблематизује ове односе — не казује се ни где живе брат и син, тј. да ли живе сви заједно, што се, према понашању главне јунакиње, чини врло вероватним.

[32] Везивање брата уза себе као да представља далеки одјек мита о божанском инцесту брата и сестре (Фрејзер, 463).

ра могућност успостављања сродничких односа са другом заједницом (Rubin, 1983, 108—109).

Тако се, будући да се све одвија без мајчине дозволе, све развија у правцу коначне катастрофе, јер „postoji područje gdje se muškarac još uvijek boji žene, silne i vlasne zbog svoje sposobnosti da rađa potomstvo. Ženina se vlast i historijski zasniva na seksualnom počelu. Ona je zbog te seksualnosti snažna i opasna" (Prop, 1990, 500).

Мајчина власт управо се заснива на начелу рађања. Самим тим што даје живот, она везује. И само она, у духу традиционалних схватања, може да одвеже. Њој је, сходно томе, дата и улога чувара моралних прописа. „Stabilnost domaće jedinice kao institucije mora se staviti van svake sumnje" (Ortner, 1983, 178). Она, међутим, у песми изневерава своју улогу — претерана везаност у породици изокреће се у своју супротност — у друштвено непожељни модел. Мајчина љубав према брату и сину снажнија је од љубави коју традиција дозвољава. Индивидуално осећање овде је превагнуло.

Ako su mi, bila vilo, turske uze dostignuli,
lasno ću jih jadna majka iz tamnice iskupiti,
posestrino vilo;
lasno ću jih jadna majka iz tamnice iskupiti:
za braca ću mojega dati moju rusu glavu,
posestrino vilo;
za braca ću mojega dati moju rasu glavu,
a za sinka Ivana živini ognjeni izgoriti

(Barakọvić, 336, ст. 821—825).

Управо овако снажну љубав, спремну на највеће жртве, песма идентификује као опасну стиховима:

A kada si od sebe sinka svoga otpravila,
onda se je u tebi *srdašce okamenilo*,
starice *nebogo*

(Baraković, 337, ст. 848—850).

Слика бесживотног, каменог срца, које се затворило за све емоције изван оних које је везују за баладу и смрт, постаје архетип одређења, отуђења и, у крајњим консеквенцама, смрти. Изузетно снажна љубав окреће се у своју супротност. Од овог момента показује се да разрешење песме и није непознато, а питање упућено вили, као и вилин одговор у наставку, функционишу само као наративни оквир у којем ће се показати широка скала људских осећања датих у великом распону, све до крајњих супротности.[33] „Možemo, dakle, početi da shvatamo kako jedan isti sistem kulturnog mišljenja može ženi često pripisivati potpuno polarizovana i

---

[33] Негативни аспекат мајчине природе као да је потенциран и етимологијом њеног имена — кореном **mor/mar*, у значењу смрти, умирања, морења, што се на плану песма понавља и у етимологији венца (уп. Иванов и Топоров, 1974, 196—199, 220—221).

prividno protivrečna značenja, jer se, što bi se reklo, krajnosti dodiruju. Činjenica da žena često predstavlja i život i smrt tek je najjednostavniji primer koji možemo spomenuti" (Ortner, 1983, 180).

Жена рађа и врши примарну социјализацију детета (Ortner, 1983, 171), док само отац чином симболичке адопције (уп. *очево* подизање детета при обреду *humi positio*, Елијаде, 1986, 131) уводи дете у друштво (Ortner, 1983, 174), што је посебно значајно у случају дечака.

Два споредна женска лика „mlada moma Grkinjica" и „lipa Cvite primorkinja" — на плану песме функционишу као аналогни и изофункционални ликови. Обе су обележене демонским, хтоничним особинама; резултат активности обеју јесте погубан по њихове несуђене женике. Њихова позиција, према митском кодирању простора (друга земља, односно „primorje valovito"), одређује их као медијаторе. Женско је функцијом медијатора самом својом природом обележено способношћу да донесе живот, чак и у најједноставнијим митолошким системима (представе о моћној *Terra Mater*, Елијаде, 1986, 128, 133). „Njen (kulturno definisan) središnji položaj između prirode i kulture koji ovde ima značenje njenog posredovanja[34] (to jest, obavljanje funkcije pretvaranja) između prirode i kulture, tako ne bi objašnjavao samo njen niži status nego i veća ograničenja što se postavljaju njenim delatnostima" (Ortner, 1983, 179).

Као што се верује да жена врши медијацију између природе и културе, верује се и да је она медијатор између *овог̄* и *оног̄* света. А управо и један и други епизодни женски лик чувају понешто од тих архаичних црта. *Млада мома Гркињица* тако је, по својој магијској моћи — способношћу да опчини јунака и преведе га у свет мртвих, запајањем мртвом водом, најближа вилама — чуварицама граничне воде. Слична позиција и улога одликују „lipu Cvite primorkinju" — њена лепота, плетење цветних венаца чине је сличном русалкама. Венци код њих, уместо заштите, везују опчињеног за свет загробног живота али кобно.

Заплет који је започео мајчиним неадекватним ритуалним понашањем, дакле, више се не може зауставити. И овде несуђене невесте делују само као извршиоци.

Гледано у целини, песма уобличава позицију жене као крајњу, „при дну и на врху лествице друштвених односа" (Ortner, 1983, 180). Но у оба случаја и као маргиналну. Од најархаичнијих представа о моћном бићу, од којег је потекло све, преко културних модела који настоје да ту огромну моћ спутају, ограничавајући је на простор куће и домен породице, искључујући је из бављења религиозним занимањима (иако немоћних да је лише домена магијског), све до данас, традиција жену обележава као „биће повишене моћи", која, иако спутана и само латентно, пасивно присутна, није и сузбијена.

---

[34] Курзив ауторов — Д. П.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

1. Анастасова, 1991 — Екатерина Анастасова, *Етноциални категории и демонология*, Българска етнография, 5, София 1991.
2. Анастасова, 1993 — Екатерина Анастасова, *Баладата Вградена невеста и връзката ѝ с коледа в българския народен календар*, Academia litterarium Bulgarica, Thracia, 10, Serdicae, 1993.
3. Baraković, 1964 — Petar Zoranić, *Planine*, Juraj Baraković, *Vila Slovinka*, priredio Franjo Švelec, Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 8, Matica Hrvatska — Zora, Zagreb 1964.
4. Беновска-Събкова, 1992 — Милена Беновска-Събкова, *Змеят в българския фолклор*, Издателство на Българската академия на науките, София, 1992.
5. Berić, 1956 — Dušan Berić, *Iz književne prošlosti Dalmacije*, Matica Hrvatska, Split 1956.
6. Братић, 1993 — Добрила Братић, *Глуво доба, представе о ноћи у народној религији Срба*, Плато, Београд 1993.
7. Богишић, 1987 — *Народне пјесме из старијих, највише приморских записа*, сабрао и на свијет издао Валтазар Богишић, књ. прва, са расправом о „бугарштицама" и с рјечником, Гласник Српског ученог друштва друго одељење, књ. десета, Биоград 1878.
8. Vodnik, 1913 — Branko Vodnik, *Povjest hrvatske književnosti*, knj. I, od humanizma do potkraj XVIII stoljeća, Matica Hrvatska, Zagreb 1913.
9. Вук, 1957 — *Живот и обичаји народа српскога*, Описао их и за штампу приуготовио Вук Стефановић Караџић, Београд 1957.
10. Гавриловић, 1913 — Андра Гавриловић, *Историја српске и хрватске књижевности* покрајинско народна језика, Београд 1913.
11. Ђокић, 1998 — Даница Ђокић, *Посмртна свадба на територији јужних Словена*, Кодови словенских култура, бр. 3, Београд 1998.
12. Ђорђевић, 1984 I — Тихомир Ђорђевић, *Наш народни живот*, књ. 1, приредио Ненад Љубинковић, Просвета, Београд 1984.
13. Ђорђевић, 1984 IV — Тихомир Ђорђевић, *Наш народни живот*, књ. 4, приредио Ненад Љубинковић, Просвета, Београд 1984.
14. Енума елиш, 1994 — *Енума елиш*, сумерско-акадски еп о стварању, ИПЦ Источник, Нови Сад 1994.
15. Elijade, 1970 — Mircea Elijade, *Mit i zbilja*, s francuskog prevela Mirna Cvitan i Ljerka Mifka, Matica Hrvatska, Zagreb 1970.
16. Елијаде, 1986 — Мирча Елијаде, *Свето и профано*, превео Зоран Стојановић, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад 1986.
17. Жирмунский, 1958 — Виктор Жирмунский, *Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса*, Издательство академии наук СССР, Москва 1958.
18. Иванов и Топоров, 1974 — Вјачеслав Всеволодович Иванов и Владимир Николаевич Топоров, *Исследования в области славянских древностей*, Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов, Наука, Москва 1974.
19. Карановић, 1996 — Зоја Карановић, *Антологија српске лирске усмене поезије*, *Архајски корени српске усмене лирске поезије*, Светови, Нови Сад 1996.
20. Карановић, 1998 А — Зоја Карановић, *Антологија српске лирско-епске усмене поезије*, *Архајски корени и модерна исходишта српске лирско-епске усмене поезије*, Светови, Нови Сад 1998.

21. Карановић, 1998 Б — Зоја Карановић, *Мотив забрањене воде у јуначкој традицији јужних Словена, једно могуће тумачење*, Књижевна критика. Часопис за књижевна и естетичка питања, год. XXVII, пролеће-лето 1998.
22. Карановић, 1998 *Кодови* — Зоја Карановић, *Обредна функција сватовског дара и благослова у Вуковој балади „Женидба Лаза Радановића" — словенска позадина*, Кодови словенских култура, бр. 3, Београд 1998.
23. Kombol, 1961 — Mihovil Kombol, *Povijest hrvatske književnosti do narodnog preporoda*, Matica hrvatska, Zagreb 1961.
24. Krnjević, 1980 — Hatidža Krnjević, *Živi palimpsesti ili o usmenoj poeziji*, Nolit, Beograd 1980.
25. Lévi-Strauss, b. g. — Claude Lévi-Strauss, *Strukturalna antropologija*, Stvarnost, Zagreb b. g.
26. Лома, 1998 — Александар Лома, *„Женидба са препрекама" и ратничка иницијација*, Кодови словенских култура, бр. 3, Београд 1998.
27. Малешевић, 1986 — Мирослава Малешевић, *Ритуализација социјалног развоја жене*, Традиционално село западне Србије, Зборник радова етнографског института, књ. 19, Београд 1986.
28. Meletinski, b. g. — Eleazar Meletinski, *Poetika mita*, Nolit, Beograd b. g.
29. Мелетинский, 1986 — Елеазар Мелетинский, *Введение в историческую поетику эпоса и романа*, Издательство Наука, Москва 1986.
30. Ortner, 1983 — Šeri Ortner, *Žena spram muškarca kao priroda spram kulture?*, у зборнику *Antropologija žene*, priredile i pogovor napisale Žarana Papić i Lydia Sklevicky, preveo s engleskog Branko Vučićević, Prosveta, Beograd 1983.
31. Пешикан-Љуштановић, 2002 — Љиљана Пешикан-Љуштановић, *Змај Деспот Вук — Мит, историја, песма*, Матица српска, Нови Сад 2002.
32. Prop, 1990 — Vladimir Jakovljević Prop, *Historijski korijeni bajke*, prevodilac Vida Flaker, Svjetlost, Sarajevo 1990.
33. Раденковић, 1996 — Љубинко Раденковић, *Симболика света у народној магији јужних Словена*, Просвета Ниш, Балканолошки институт САНУ, Београд, Ниш 1996.
34. RKT, 1985 — *Rečnik književnih termina*, glavni i odgovorni urednik Dragiša Živković, Nolit, Beograd 1985.
35. Rubin, 1983 — Gejl Rubin, *Trgovina ženama: Beleške o 'političkoj ekonomiji' polnosti*, у зборнику *Antropologija žene*, priredile i pogovor napisale Žarana Papić i Lydia Sklevicky, preveo s engleskog Branko Vučićević, Prosveta, Beograd 1983, 91—151.
36. Серенсен, 1999 — Асмус Серенсен, *Прилог историји развоја српског јуначког песништва*, превео с немачког Томислав Бекић, поговор (*Асмус Серенсен — заборављени допринос изучавању народне књижевности*) написала Марија Клеут, Завод за уџбенике и наставна средства — Вукова задужбина — Матица српска, Београд — Нови Сад 1999.
37. *Словенска митологија, 2001* — *Словенска митологија*, енциклопедијски речник, редактори Светлана М. Толстој, Љубинко Раденковић, Zepter book world, Београд 2001.
38. *СНП* II — Вук Стефановић Караџић, *Српске народне пјесме*, Књига друга у којој су пјесме јуначке најстарије, у Бечу, у штампарији јерменскога манастира, 1845. *Сабрана дела Вука Караџића*, књига пета, приредила Радмила Пешић, Просвета, Београд 1988.
39. *СНП* III — Вук Стефановић Караџић, *Српске народне пјесме*, Књига трећа у којој су пјесме јуначке средњијех времена, у Бечу, у штампарији јерменског манастира, 1846. *Сабрана дела Вука Караџића*, књига шеста, приредио Радован Самарџић, Просвета, Београд 1988.

40. *СНП* VI — Вук Стефановић Караџић, *Срйске народне йјесме*, Књига шеста у којој су пјесме јуначке најстарије и средњијех времена, приредио Љуб. Стојановић, Државно издање, Биоград 1899.
41. *Срйски миѳолошки речник*, 1970 — Шпиро Кулишић — Петар Петровић — Никола Пантелић, *Срйски миѳолошки речник*, Нолит, Београд 1970.
42. Стевановић, 1995 — Мила Стефановић, *Невесѳа у свадбеном кругу*, Октоих, Подгорица 1995.
43. Фрејзер, 1992 — Џорџ Џемс Фрејзер, *Златна грана, йроучавање магије и религије*, превео Живојин Симић, Алфа — Драганић, Земун — Београд 1992.
44. HNP I/1 — *Hrvatske narodne pjesme*, odio prvi, Junačke pjesme, knjiga prva, uredili dr Ivan Broz i dr Stjepan Bosanac, skupila i izdala Matica hrvatska, Zagreb 1896.
45. Чајкановић, 1994 II — Веселин Чајкановић, *Сѳудије из срйске религије и фолклора*, 1925—1942, сабрана дела, књ. 2, приредио Војислав Ђурић, Српска књижевна задруга — Београдски издавачко-графички завод — Просвета — Партенон М. А. М., Београд 1994.
46. Чајкановић, 1994 V — Веселин Чајкановић, *Сѳара срйска религија и миѳологија*, сабрана дела, књ. 5, приредио Војислав Ђурић, Српска књижевна задруга — Београдски издавачко-графички завод — Просвета — Партенон М. А. М., Београд 1994.

Драгољуб Перић

МИФИЧЕСКИЙ ПОДТЕКСТ БУГАРШТИЦЫ О МАТЕРИ МАРГАРИТЫ

Р е з ю м е

Текст занимается мифическими представлениями о смерти в песне о матери Маргариты, отождествленными в предметах и персонаже. При этом анализе, исследывается и семантика пространственных и временных отношений, элементы системы мифологии, лица, их функция и атрибюция в сюжетных рамках этой свадебной баллады.

Поэтому что событная часть одсуствует, действие заменяется материной просьбой ворону и вилле сказать ей правду о судьбе её брата и сына. Истинное сознание о судьбы брата и сына Маргариты открывается постепенно, посредствием ряда сигнализаторов однакой семантики. Финалний ответ — это сообщение виллы что Иван и Петар, ушавши за невестами, никогда не вернутся. Это разрешает вывесть заключение что эта баллада ресемантизирует неудачный свадебны выход, обменяя его сюжетом о уходе в инной мир.

Песня это значение подчеркивает мотивом свадебного венка, связаного со смертью, и мотивом мертвой воды. Ритуальный кризис, начавший в рамках семьи, грозит социалным хаосом. Поэтому, семья разбыта, а нарушители нормы наказаны.

Так, свадебная баллада предостерегает на опасности происходщие нарушением традициональной нормы.

UDC 821.163.41-13.09

МАРКО КРАЉЕВИЋ И ВИЛА У СВЕТЛУ ОБРЕДА ПРЕЛАЗА
(жанровско преструктурирање песме)

Софија Рацков

САЖЕТАК: У овом раду полази се од претпоставке да се у основи народне епске песме *Марко Краљевић и вила* налази „обред прелаза" — иницијација чија је вербална манифестација мит. Основна садржина мита губи се у приповедном фолклору, али је присутна у његовом начину обликовања (време, простор, ликови, догађаји). Као што мит приповеда како се од хаоса ствара космос, тако се и трансформација психофизичког хаоса путем обреда претвара у социјално обуздавање, гушење биолошких инстиката и стицање вештина у преломним тренуцима живота појединаца са циљем очувања колектива, што је на своју врстан начин присутно у овој песми.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Марко Краљевић, Милош Обилић, вила Равијојла, побратимство, демонски простор, певање у гори, иницијација, мит, епска песма, жанр.

Садржај песме Марко Краљевић и вила

Песма *Марко Краљевић и вила* (СНП II, 38), коју је Вук вероватно забележио од слепе Живане,[1] пева о путу Марка Краљевића и његовог побратима Милоша Обилића преко Мироч планине ка Поречкој крајини[2] и жељи Марка Краљевића да га побратим песмом разоноди у току путо-

[1] Живана је била стара, добро увежбана певачица од заната, а репертоар песама јој је био врло пробран. Стил јој је био изразит са доста индивидуалних црта, што олакшава откривање порекла песама за које Вук није именовао певача. Живана није пропуштала да изнесе појединости, па у песми преовлађује емоционалност и смисао за грађење монументалних призора (Недић, 1963, 63). У четвртој књизи *Народних српских пјесама* 1833. Вук Караџић је објавио шест Живаниних песама: *Ко крсно име слави оном и помаже, Марко Краљевић и Алил-ага, Марко Краљевић и 12 Арапа, Љутица Богдан и војвода Драгија* и *Вучко Љубичић*, напоменувши да има још песама за штампање. Касније је још само за песму *Наход Момир* посредно открио певача, док је остале Живанине текстове штампао у трећем издању своје збирке, где више није наводио порекло песама (Недић, 1963, 59).

[2] За песму *Марко Краљевић и вила* Светозар Матић је изрекао претпоставку да је записана од Живане. Матић каже да је радња песме везана за Мироч планину, а епилог радње је пут Марка и Милоша преко Поречке крајине ка Видинској крајини са прелазом

вања. Милош се плаши да пева, јер му је вила Равијојла запретила смрћу. Марко Краљевић га охрабрује, говорећи му да је сигуран док је њега, његовог коња Шарца и буздована. Милош започиње песму о слави Немањића. Милош пева, а вила Равијојла га прати. У натпевавању са вилом показује се да је Милош бољи певач, што вила не може да прихвати и убија Милоша. Марко Краљевић као гневни побратим уз помоћ виловитог коња (којег прво моли, а затим му прети) савладава вилу. Вила Равијојла покушава да се искупи тако што уз помоћ лековитог биља враћа Милоша међу живе. Равијојлин пораз треба да буде опомена вилама да се не супротстављају снази Марка Краљевића.

Јунаци йесме

Ликови народних епских песама какви су Краљевић Марко,[3] Милош Обилић[4] (који имају додирних тачака са својим историјским прототиповима, али са њима нису идентични) и вила нису монолитни, они су пример споја и претапања историјских, јуначких и митских слојева које је наша народна традиција обликовала на својеврстан начин.

„Епски лик Марка Краљевића је најмање биографија историјског краља Марка, иако има много додирних тачака са њом" (Zuković, 1985, 21). Епски Марко Краљевић има атрибуте прастарих божанстава. Обила-

---

преко Тимока на Брегову Селу, где прелаз и данас постоји, а језик певача потиче из западних крајева, пре свега из Срема. Сматра се зато да је песма записана управо од Живане која је путовала по Бугарској, познавала и географију предела Македоније, а била пореклом из Србије (Матић, 1934, 14).

[3] Браћа Мрњавчевићи — Вукашин и Угљеша били су од 1365. године сувладари на двору последњих Немањића (ИСН 1, 1981, 586). Вукашин је још за живота најстаријег сина Марка прогласио краљевићем, створивши основ за нову владарску породицу у Србији (исто, 588). Будући да цар Урош није имао деце, предање их памти као негативне јунаке, похлепне великаше, узурпаторе и убице, док Вукашиновог сина Марка, стварног султановог вазала, прославља као најмоћнијег и најомиљенијег јунака Јужних Словена. Вукашин и Угљеша Мрњавчевић погинули су на Марици 26. септембра 1371, а Марко је законито наследио оца. Слободни обласни господари који нису признавали Маркову власт ширили су без отпора своје територије и у оквире граница некадашње државе Мрњавчевића. Област Мрњавчевића тако је сведена на област између Вардара и Црне реке на истоку, Охрида на западу, Шар-планине и Скопља на северу. Марко је столовао у Прилепу и приклонио се Радославу Хлапену, оцу своје жене Јелене, господару Бера у северној Грчкој (ИСН 2, 1982, 37—38).

Прекинувши опсаду Цариграда 1383. на неко време, Бајазит I окупља своје вазале и креће у рат против краља Жигмунда. Код места Ровина, близу једне реке у Влашкој, 17. маја 1395. године Бајазит је био поражен, а Марко и Константин Драгаш, вршећи своје вазалске обавезе, погинули су (исто, 54). Према речима Константина Филозофа, краљ Марко је пре битке изрекао чувену мисао која више него било шта објашњава његову историјску судбину: „Ја кажем и молим Господа да буде хришћанима помоћник, а ја нека будем први међу мртвима у овом боју" (Филозоф, 1989, 90).

[4] „Када су историјске чињенице у питању извесно је да је Милош Кобилић, Лазарев властелин, учествовао у Боју на Косову 15. 06. 1389. године, где је извршивши убиство султана Мурата I и сам погубљен. Других релевантних историјских података о њему немамо. Први Србин који је забележио име Муратовог убице је Константин Михаиловић из Островице. Накнадно се о Милошу говори у *Житију деспота Стефана Лазаревића* од Константина Филозофа где је уз синтагму 'благородни ратник' на маргини записано име" (Шуица, 2000, 99).

то једе и пије, ратник је, спасилац, као бог плодности (Елијаде, 1986, 138). Има и друге особине старих богова (гнев, завист, сујета). Као бог Марко служи по казни изреченој од богова, горег од себе, и смртника, турског султана (Branko Lazarević према Zuković 1985, 106). Митски јунак какав је Марко Краљевић обнавља сећање о миту путем обреда (исто, 1985, 106).

Милош Обилић, историјски Муратов убица, у песми, за разлику од Марка, није ни кавгација, ни пијаница. Он је идеалан епски лик. На митске особине овог јунака упућују неке приповетке које казују како га мајка доји големом сисом; он је гојан, обилат, отуда Обилић (Михаљчић, 2001, 47). Према једној народној приповеци из Херцеговине, Милош је дете чобанице Јање и змаја, а задојила и отхранила га је вила (Чајкановић, 1994, 243). Песме говоре да га је задојила вила Јерусавља (Ђорђевић, 1989, 97). Постоји претпоставка да је Милош увече слаб и оклеветан, а ујутру, кад је свануло, сија очуваног морала и светла образа као сунце (Pavlović, 1983/84). Његов лик, дакле, садржи елементе мита.

Трећи јунак народне песме *Марко Краљевић и вила* јесте вила Равијојла. Вила представља једно од веома распрострањених и комплексних митских бића у балканско-словенској и српској усменој традицији, где се доводи у везу са представама о великој богињи мајци (Карановић, 1998, 35). Вила спада у категорију демона у вези са духовима природе, ветра и облака у које су пренете душе предака (Кулишић, 1970, под *вила*). „Виле живе по великим планинама и по камењацима око вода. [...] Виле ником неће зла учинити докле их ко не увриједи (нагазивши на њихово коло, или на вечеру, или друкчије како), а кад их ко увриједи, онда га различито наказе: устријеле га у ногу или у руку, у обје ноге или обје руке, те одмах умре" (Караџић, 1975, под *вила*). Виле сурово кажњавају оне који су од њих лепши или говоре о њиховим телесним манама (Кулишић, 1970, под *вила*). Виле играју у колу, лепо певају и врло су љубоморне на те своје врлине. Глас им је милозвучан и ко га од смртника чује, оглуви за све остале звуке, а може и заспати дубоким сном и трагично завршити. Вилински обреди се одржавају на местима табуисаним за смртнике и ако се прекрши забрана, казна је ослепљење, парализа и смрт. Такви људи би били излечени само ако би им виле опростиле (Ђорђевић, 1989, 112—115). Виле лече и оживљавају травама, мелемима, враћају вид чудотворном водом, а могу и људе обучити да владају тајнама лековитих трава. Лекарске услуге врше из љубави или зато што су на то натеране (исто, 106).

Побратимство

Мотив побратимства, којим започиње народна песма *Марко Краљевић и вила*, вишеструко је значајан за анализу песме у светлу обреда прелаза[5] — иницијације, који је овде опеван и тиче се ритуала промене дру-

---

[5] „Најважнији и најузорнији прелазни обред је иницијација, која одваја полно сазрелог младића од мајке (и сестара, од групе непосвећених жена и деце, и преводи га у групу

штвеног статуса, у овом случају стицања вештине, мајсторства[6] и покушаја да се церемонија магијски изазове, и у том смислу главни носиоци радње су митски јунаци: Марко Краљевић, Милош Обилић и вила.[7]

Реч *йобраūим* означава важан однос међу људима.[8] О томе како су се Марко и Милош побратимили у народном предању постоји неколико прича и песама. Једна од њих говори да се то догодило приликом сусрета на путу за Скопље, кад се ни Марко на Шарину, ни Милош на Ждралину нису хтели једно другом уклонити с пута. Међутим, јунаци су се препознали, изљубили и побратимили, чиме су показали да су један другом по свему равни и једнаки (Мијатовић, 1932, 64).[9]

На емотивној једнакости Марка и Милоша инсистира се већ у почетним стиховима песме *Марко Краљевић и вила*:

Један другом бело лице љуби
Од милоште до два побратима.

Устаљеним епитетима да језде добре коње и носе бојна копља додаје се прилошка одредба *најоредо*, чиме се наглашава њихова побратимска равноправност. Али Марко и Милош, према својим епским квалитетима, нису јунаци истог ранга. Марко је старији, *онај који зна*.[10] Марко зна како се заштитити од виле и он је онај који заштићује. А он је, попут виле, и кушач (обоје искушавају иницијанта својим тешким задатком — захтевом да пева, односно забраном да се огласи). Милош је у овој песми, супротно својој епској и историјској биографији на почетку песме, инфериорни јунак, онај који треба да испуни тежак задатак.

одраслих мушкараца-ловаца са правом на женидбу, која следи затим, итд. Тај прелаз укључује физичке провере издржљивости, болну операцију посвећења и овладавање основима племенске мудрости у облику митова који се инсценирају пред посвећеницима. Иницијација обухвата и симболичну привремену смрт и контакт са духовима, који отварају пут за оживљавање или, тачније, за поновно рођење у новом својству" (Meletinski, b. g., 230).

[6] „Што се тиче обреда иницијације у правом смислу речи, потребно је разлучити иницијације пубертета (животног доба) од обреда уласка у неко тајно друштво; најважнија разлика почива у чињеници што су *сви* одрасли обавезни да се суоче са иницијацијом у одређено животно доба, док су тајна друштва резервисана само за известан број одраслих" (Елијаде, 1986, 154). „Обред иницијације био је школа, учење у правом смислу те речи. У иницијацију младића уводе митске предоџбе и обреди. Истраживачи исказују мишљење да се њима при том излаже неки тајни наук, тј. да стичу знања. [...] Није реч о занимањима већ о вештини, није реч о познавању замишљеног света природе него о утицају на њега" (Prop, 1990, 163).

[7] У процесу христијанизације многа паганска веровања не нестају у потпуности, већ се под притиском хришћанства склањају у заклон народних обичаја, који се преносе са генерације на генерацију. Стара веровања се тако нису изгубила у потпуности, већ су се само прилагодила новонасталим условима (Jovanović, 1995, 13).

[8] Чин братимљења између два мушкарца или жене и мушкарца најчешће се дешава у некој невољи (и у сну и на јави) речима: „Да си ми по Богу брат!" или „Братимим те Богом и светим Јованом!" (свети Јован је заштитник побратимства и кумства). На исти начин може се неко и посинити, посестрити, поочинити и поматерити и тако дат завет трајан је и вечан (Ђурић, 1992, 702).

[9] Нема историјских података о побратимству Марка Краљевића и Милоша Обилића, али извесно је да су они били савременици.

[10] „Иницијација одговара духовном сазревању и у религиозним историјама човечанства инициани је онај који је упознао мистерије, он је *онај који зна*" (Елијаде, 1986, 156).

Поред Милоша, Маркови епски побратими још су и Реља од Пазара, војвода Дојчин из Солуна, Милан Топлица, бег Костадин. А најважнији и најмоћнији помагач Марков јесте посестрима вила.[11]

Простор догађања

Мироч планина у којој се догађаји из песме одвијају представља стварни локалитет, који је био познат Вуковој певачици Живани.[12] Али планина је и у нашој народној традицији, као и у песми *Марко Краљевић и вила*, станиште вила.

Планина је у митском поимању посреднички мост међу световима. Она је свето место које и јесте и није на *овом* свету, јер ако при обреду прелаза треба надживети смрт и постати неко „друго биће", онда се то „друго биће" мора сместити у неком „другом свету" (Lič, 1983, 108—109), што је овде и случај. Много је разлога да се планина (гора или шума) својим обликом и положајем простора сматра изузетном, јер се она намеће као средиште тродимензионалног координатног система (Детелић, 1992, 57—59). Планина гора у највећој мери место је различитих смрти и специфичног начина сахрањивања (исто, 58), а затим и сукоба са демонским бићима као основом за покретање иницијацијског чина. Сходно томе, сукоби са вилом скоро увек се јављају у гори. Гора, планина кроз коју се пролази увек је далек простор супротан уређеном и цивилизованом.

Демонски простор: простор иницијације

Будући да је гора демонски простор, где би се очекивало да Марко и Милош немају приступа, већ сам почетак песме, у којем Марко Краљевић и Милош Обилић пролазе кроз гору ступивши на за њих недозвољену територију, представља нарушавање табуа. То изазива даљи, неповољни ток догађаја, односно убиство Милоша. А како се ритуал промене друштвеног статуса састоји из три фазе, од којих је прва одвајање неофита од своје средине — *сепарација*, Марко и Милош, помоћник и искушеник, у гори физички су издвојени од света обичних људи. У наставку Марко Краљевић и Милош Обилић своје путовање заустављају пошто је Марко задремао. Заустављање значи заметање сукоба са де-

---

[11] О томе како се Марко с вилом посестримио различито се прича. Према једној варијанти, Марко је помогао вили да јој размрси косе не прекинувши ниједну длаку, а она му, подојивши га, дарује моћ да буде јунак над јунацима. Вила је увек лебдела над Марком и у невољи она би му често била једина помоћ (КЗН, 1903, 11).

[12] Мироч планина се налази у Неготинској крајини, поред Дунава, мада слично име (Мирош) носи и један огранак Бабуне између Велеса и Прилепа, места где је била престоница Марка Краљевића (Костић, 1937, 56—57). Повезаност између Марка Краљевића и Мироч планине можда се може објаснити у вези са његовом погибијом 1395. године на Ровинама у Румунији, заједно са Константином Дејановићем, чији је лик у песми *Марко Краљевић и вила* могао заменити Милош Обилић. Касније предање Марка Краљевића такође везује за Подунавље, Браничево и Пореч (Костић, 1937, 255).

монским бићем. Иницијант тада долази до „границе" и ту се уобичајено за обред прелаза дешава промена (Lič, 1983, 117—120). Дакле, путујући по гори, јунаци народне песме *Марко Краљевић и вила* путују по нови лик Милоша Обилића, лик *мајстора* певача, до којег се долази плаћањем преласка границе (Prop, 1990, 163), у овом случају у наставку Милошевим животом. Али пре тога следи интервал друштвене безвремености — *лиминалности*, искушење, а то друштвено одвајање се наглашава свакојаким нарочитим правилима и забранама (у гори је забрањено певање, али та забрана се нарушава и казна је смрт).

Забрана певања у гори

Простор *ностраног*, како је речено, јесте простор који се не сме нарушити. Најистакнутија карактеристика *оног света*, простора иницијације, јесте одсуство гласа.[13] Зато је мотив казне за певање у гори управо и главни мотив у песми *Марко Краљевић и вила*.

Дакле, вила је чувар горе планине, чувар границе и господарица *оног света*. А улаз у тај свет, односно улаз у свете гајеве, строго је забрањен непосвећенима, а ако би им се и дозволио, нису смели ни да говоре ни да се осврћу док бораве у њему (Детелић, 1992, 66). Врста и тежина казне за оног ко се не придржава правила увек је иста: рањавање или смрт, а виле су кажњавале свако својевољно нарушавање граница њиховог домена и неодговарајуће понашање (исто, 66).

У песми *Марко Краљевић и вила* вила је љубоморна на јунаков леп глас, а увреду и нарушавање интегритета горе не представља само певање на том месту већ и натпевавање Милоша са вилом, што је, иначе, интернационални мотив.[14]

Милош Обилић у песми одбија Маркову молбу да пева јер се плаши вилине казне. А на Марково инсистирање Милош ипак започиње песму. Та песма велича српске краљеве који су владали по „Маћедонији", што је овде представљено у сведеном облику, док је у другој варијанти ове песме (Матицки, 1983, 40) развијена епизода.

---

[13] Бука коју могу произвести људска бића једна је врста излучевине. Чак и превербална бука деце, као што су плач и тепање, представљају изразит фокус табуа. „Ударање у добош, дување у рог, ударање чинела, пуцање петарде, звоњава, организовано бодрење клицањем итд. се редовно користе као ознаке временских и просторних граница [...]" (Lič, 1983, 95).

[14] У грчкој митологији постоје паралеле нашој песми *Марко Краљевић и вила*: тракијског певача Тамирида због несмотрене хвалисавости ослепљују музе и уништавају му китару (Симић, 1955, 2), а и такмичење између Аполона и Марсије завршило се сатиревим поразом и страшном осветом увређеног божанства (исто, 2). Као и у нашој народној песми, побуда осете сличних је психолошких основа, али док код нас доживљени пораз оправдава освету, дотле у *Илијади* њу започиње мање опростива увређена сујета. Такмичење између Аполона и Марсије сажима у себи сталну тежњу старих Грка за културном превлашћу (исто, 3), а отприлике сличан однос постоји и у нашем фолклору између виле и хероизираног јунака. У оба примера божанство кажњава: или из охоле надмоћности или из немоћне срдитости, као у нашем примеру.

Смрт и поновно рођење (Милошево убиство, Маркова борба, поштеда, повратак овоземаљском *у светлу обреда прелаза)*

Обред преласка оквалификован је између осталог ритуалним слепилом и немоћу, а злостављање иницијант мора ћутке да трпи.[15] Управо зато Милошеву песму у наставку прекида вилин гнев:

Расрди се вила Равијојла,
Пак одскочи у Мироч планину,
Запе лука и две беле стреле,
Једна уд'ри у грло Милоша,
Друга уд'ри у срце јуначко.

И тако она убија Милоша. Милош Обилић, чији су последњи вапаји упућени побратиму Марку, сад бива повучен на маргину, а заваљаност даљег тока догађаја одговорност преузима Марко Краљевић у улози ритуалног помоћника (он уводи у смрт и враћа) (Prop, 1990, 283). А магичне способности јунака зависиле су управо од помоћника (исто, 166), што се у наставку и показује.

Борба Марка Краљевића с вилом, која следи, јесте сукоб сличног са сличним, јер узорит јунак мора имати узоритог противника. Ипак, Марко је свестан своје ограничености и зато у помоћ призива коња Шарца, који је као и сваки митски и иницијацијски коњ хтонска животиња и медијатор (исто, 260). Уосталом Шарца Краљевића Марка задојила је вила и поклонила овом јунаку, достојном таквог коња (Ђорђевић, 1989, 102). Шарац је, дакле, виловит коњ, па стога има моћ да види натприродне појаве, он *зна*, зна како се креће кроз планину као простор демона. Тако је, у ствари, по својим својствима Шарац равноправан вили, односно овде се потврђује да тек у симбиози коњ и коњаник имају моћ да надвладају демоне природе.

Да би досегао вилу, Шарац мора да се пропне до облака тако што ће скакати три копља у висину и четири унапред. У тренутку када је вила сустигнута, она бива сурово кажњена. Марко на њој искаљује сав свој бес и гнев и тера је да оживи Милоша.

„А здравије срце у јунаку"

Није случајно што вила у покушају да спасе себи живот братими Краљевића Марка и заклиње га Богом и светим Јованом:[16]

Богом брате! Краљевићу Марко!
Вишњим Богом и светим Јованом!

---

[15] „Један очевидац каже да су они седели тихо и учили код стараца; то је било налик на школу" (H. Webster, *Primitive secret societies*, 7 у Prop, 1990, 163).

[16] Бог и свети Јован често се помињу у песмама о Краљевићу Марку, каква је на пример *Марко Краљевић и Арапин*, у којој царева кћи братими и куми Марка „богом истинитијем и вишијем светим Јованом". Марко се једино плаши Бога, старог крвника и светог Јована заштитника наведених духовних вредности.

Дај ме пуштај у планину живу,
Да наберем по Мирочу биља,
Да загасим ране на јунаку.

А затим она одлази да бере биље, јер видање биљем прастаро је и везано је за женска божанства од којих је зависила цела вегетација. У нашој старој религији и митологији најчувеније су биљарице женски демони, виле (Ђорђевић, 1989, 104).

Вила Равијојла затим, набравши биље по Мирочу, исцељује и васкрсава Милоша Обилића, тако да се коначно у трећој фази иницијације — *реаґреацији* посвећеник враћа у своје друштво и придружује му се у другом статусу.

Лепше грло у Милоша царско,
Јесте лепше него што је било,
А здравије срце у јунаку,
Баш здравије него што је било.

Милош се тако поново рађа у свом новом лику мајстора певача, бољи, лепши и здравији (Prop, 1990, 161), онакав какав је као идеални јунак и описан у својој друштвеној заједници.

„Док је ґласа Краљевића Марка"

Након срећног исхода догађаја Марко и Милош одлазе у Пореч-ку крајину, прелазе Тимок код Брегового Села и одлазе у Видинску крајину.[17] А вила Равијојла, која је на себи осетила снагу Марковог буздована, опомиње:

О чујете, виле другарице?
Не стрељајте по гори јунака
Док је гласа Краљевића Марка
И његова видовита Шарца
И његова шестопера златна;
Што сам јадна од њег' претрпила!
И једва сам и жива остала.

Покушај тумачења песме *Марко Краљевић и вила* као ритуала обреда прелаза којег прати митска прича показује да у том процесу, како је описан у епици, долази до деритуализације и десакрализације, губитка етнографске конкретности, замењивања митских јунака обичним људима, митског времена — баснословно-неодређеним, слабљења и губљења етиологичности, преношења пажње са колективних судбина на индиви-

---

[17] Ово се историјски може потврдити уколико се усвоји да је у песми *Марко Краљевић и вила* Милошем назван Константин Дејановић (Костић, 1937, 255). Марко Краљевић и Константин Дејановић су 1395. године заиста прешли Тимок да би се као вазали Бајазита I код Видина пребацили у Румунију и отишли у бој против краља Жигмунда на Ровинама, где је Марко и погинуо (ИСН 2, 1982, 54).

дуалне и са космичких на социјалне, што је условило појаву низа нових сижеа и неких структуралних ограничења (Meletinski, b. g., 268). Стога и жанр у народној књижевности често представља флексибилну и сасвим условну категорију.

ИЗВОРИ

Јован Деретић, *Заѓонетка Марка Краљевића*, Српска књижевна задруга, Београд 1995.

Мирјана Детелић, *Митски простор и епика*, Српска академија наука и уметности — Ауторска издавачка задруга „Досије", Београд 1992.

Тихомир Р. Ђорђевић, *Вештица и вила у нашем народном веровању и предању*, приредила и написала поговор (*Две политике тела: вештица и вила*) Нада Поповић-Перишић, регистар израдила Даринка Зечевић, Народна библиотека Србије — Дечије новине, Београд — Горњи Милановац 1989.

Војислав Ђурић, *Антологија народних јуначких песама*, XV издање, штампано о стогодишњици СКЗ, Београд 1992.

Mirča Elijade, *Istorija verovanja i religijskih ideja*, 1, 2, 3, prevela Biljana Lukić, Prosveta, Beograd 1991.

Мирча Елијаде, *Свето и профано*, с француског превео Зоран Стојановић, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад 1986.

Слободан Зечевић, *Митска бића српских предања*, „Вук Караџић" — Етнографски музеј, Београд 1981.

Ljubomir Zuković, *Narodni ep o Marku Kraljeviću*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd 1985.

ИСН 1 — *Историја српског народа*, прва књига, Од најстаријих времена до маричке битке (1371), уредник Сима Ћирковић, Српска књижевна задруга, Београд 1981.

ИСН 2 — *Историја српског народа*, друга књига, Доба борби за очување и обнову државе (1371—1537), уредник Јованка Калић, Српска књижевна задруга, Београд 1982.

Vladimir Jakovljevič Prop, *Historijski korijeni bajke*, prevela Vida Flaker, Svjetlost, Sarajevo 1990.

Bojan Jovanović, *Magija srpskih obreda*. Magija srpskih obreda u životnom ciklusu pojedinca. Rađanje, svadba i smrt kao rituali prelaza u tradicionalnoj kulturi Srba, Svetovi, Novi Sad 1995.

Зоја Карановић, *Аспекти просторног ситуирања виле у усменој традицији балканских Словена*, Књижевна историја, год. XXX, бр. 105, Београд 1998.

Зоја Карановић, *Мотив забрањене воде у јуначкој традицији балканских Словена, једно могуће тумачење*, Књижевна критика, Часопис за књижевна и естетичка питања, год. XXVII, пролеће-лето 1998.

Вук С. Караџић, *Српски рјечник*, Нолит, Београд 1975.

Светозар Кољевић, *IV. Песме о Марку*, у књизи *Наш јуначки ep*, Београд 1974.

Драгутин Костић, *Ко је Марку певао кроз Мироч*, Прилози проучавању народне поезије, год. IV, св. 2, 1937.

Драгутин Костић, *Тумачење друге књиге Српских народних пјесама Вука Ст. Караџића*, Београд 1937.

КЗН — Књиге за народ, издаје Матица српска, из задужбине Петра Коњевића, св. 106 и 107, *Марко Краљевић у народним песмама*, за народ и школу спремио Тихомир Остојић, Матица српска, Нови Сад 1903.

Dž. K. Kuper, *Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola*, preveo Slobodan Đorđević, Prosveta — Nolit, Beograd 1986.

Ш. Кулишић — П. Ж. Петровић — Н. Пантелић, *Српски митолошки речник*, Нолит, Београд 1970.

Branko Lazarević, *Mitski junak* u Ljubomir Zuković, *Narodni ep o Marku Kraljeviću*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd 1985.

Видо Латковић, *Вуков „рачун од јуначких пјесама"*, Ковчежић, Прилози и грађа о Доситеју и Вуку, књ. II, 1959.

Edmund Lič, *Kultura i komunikacija. Logika povezivanja simbola. Uvod u primenu strukturalističke analize u socijalnoj antropologiji*, preveo s engleskog Boris Hlebec, Prosveta, Beograd 1983.

M. Jurij Lotman — A. Boris Uspenski, *Mit-ime-kultura*, preveo Novica Petković, Treći program, leto, 1979.

Mali rečnik tradicionalnih simbola, priredio Mario Lampić, Liberto, Beograd 2000.

Tomo Maretić — Vladan Nedić, *Naša narodna epika*, napomene i pogovor (*„Naša narodna epika" Tome Maretića*) Vladan Nedić, Nolit, Beograd 1966.

Светозар Матић, *Значење географских детаља у народном епу*, Прилози проучавању народне поезије, год. I, св. 2, 1934.

Светозар Матић, *Белешке и објашњења за другу књигу Српских народних пјесама Вука Стеф. Караџића*, Београд 1958.

Миодраг Матицки, *Епске народне песме у Летопису Матице српске*, Матица српска, Нови Сад 1983.

E. M. Meletinski, *Poetika mita*, preveo Jovan Janićijević, Nolit, Beograd b. g.

Станоје Мијатовић, *Краљевић Марко (и Милош Обилић) у народним причама*, треће допуњено издање, Издање и штампа књижаре Ђорђа Будимовића, Крушевац 1932.

Раде Михаљчић, *Јунаци косовске легенде*, Српска школска књига и Knowledge, Београд 2001.

Владан Недић, *Слепа Живана, певач Вука Караџића*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор год. XXIX, св. 1—2, 1963.

Владан Недић, *Вукови певачи*, Рад, Београд 1990.

Стојан Новаковић, *Срби и Турци XIV—XV века*, Српска књижевна задруга, Београд 1960.

Miodrag Pavlović, *Antologija srpskog pesništva* (predgovor), Projekat Rastko, Biblioteka srpske kulture na Internetu — književnost, 1983/84.

Љубинко Раденковић, *Симболика цвета у народној магији Јужних Словена*, Балканолошки институт САНУ, „Просвета", Ниш 1996.

РС — *Речник симбола*, приредили Крсто Миловановић и Томислав Гаврић, Народно дело, Београд 1994.

М. Н. Симић, *Античке паралеле народне песме Краљевић Марко и вила* [Б. И.], Скопље 1955.

СНП, II — Вук С. Караџић, *Српске народне пјесме* II, Просвета — Нолит, Београд 1985.

Сретен Стојковић, *Краљевић Марко: литерарно истраживање*, штампано у Државној штампарији Краљевине Србије, Београд 1907.

Константин Филозоф, *Повест о словима (Сказаније о писменех): изводи и Житије деспота Стефана Лазаревића*, Просвета, Српска књижевна задруга, Београд 1989.

Dž. Džems Frejzer, *Zlatna grana: proučavanje magije i religije*, preveo sa originala Živojin V. Simić, „Alfa" — „Draganić", Zemun — Beograd februara 1992.

Веселин Чајкановић, *Речник српских народних веровања о биљкама*, рукопис приредио и допунио Војислав Ђурић, СКЗ, Београд 1994.

Веселин Чајкановић, *Студије из српске религије и фолклора 1910—1924*, Сабрана дела из српске религије и митологије, књига прва, приредио Војислав Ђурић, Српска књижевна задруга — Београдски издавачко-графички завод — Просвета — Партенон М. А. М., Београд 1994.
Марко Шуица, *Немирно доба српског средњег века*, ЈПСЛСРЈ, Београд 2000.

Sofija Rackov

THE KING MARKO AND FAIRY AS A CEREMONY OF TRANSITION

Summary

An attempt to interpret the poem *The King Marko and Fairy* as a ceremony of transition of prestructual in epic poem shows that strict classification of genre in folk literature is not possible because of its significant lamination. The ceremony of transition originates from myth, which classical form disappears in narrative folklor, but modified elements exist in a way of shaping folk epos.

It is assumed believes that the poem *The King Marko and Fairy*, which is written down by Vuk S. Karadžić, is sung by blind fiddlerin named Živana. Song heros are the King Marko, Miloš Obilić and fairy Ravijojla. All three of them are myth heros, and there are prototypes in Serbian history for Marko and Miloš, who are bosom friends in the poem. The scene takes place on the mountain Miroč, where demons live as it is believed in Serbian tradition because of its specific geography. The mountain Miroč is a space of silence which mortal people can't approach, but Marko and Miloš perturb this, Marko even request from Miloš to sing. The fairy, as of that space, punishes this disobedience. Miloš dies fictivly, and vain Marko wants to revenge to the fairy Ravijojla. By the means of his horse and mace, Marko overtakes the fairy in the sky and she has to recover Miloš alive by salutary herbs. Miloš, as a bearer of initiation, is born again in his new and better personality. The folk belief in invincibility and power of the King Marko, the most favourite hero of Balkan Slavs, is shown once again through this poem.

UDC 821.163.41-13.09:398

РОБОВАЊЕ СТОЈАНА ЈАНКОВИЋА У СВЕТЛУ ОБРЕДА ПРЕЛАЗА
(жанровско преструктурирање песме)

Зоја Карановић

САЖЕТАК: У овом раду на примеру песме *Робовање Стојана Јанковића* пропитује се проблем генезе жанра усмене епике која је у свом дугом трајању трпела различите промене и, сходно томе, пролазила кроз различите фазе. Стога су у њој сачуване различите представе, везане за митско и херојско поимање света, што се овде настоји показати.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: жанр, епска песма, јуначка песма, мит, обред, историја, фактографија, фикција, ускоци, Стојан Јанковић, Илија Смиљанић, Турци, заробљавање, ослобађање.

Народна песма *Робовање Стојана Јанковића* (СНП III, бр. 25), по Стојану Јанковићу и Илији Смиљанићу, који су, иначе, живели у XVII веку и били ускочке старешине, припада одговорајућем, ускочком циклусу јуначких песама.

Историјски прототип Стојана Јанковића из песме био је котарски сердар истог имена, који се прославио у борбама с Турцима, посебно у Кандијском рату, а Турци су га и убили 1687 (Maretić, 1909, према 1966, 169—170; Банашевић, 1954, 617—618). Стојан Јанковић је, како извори казују, заиста био заробљен у Стамболу (Банашевић, 1954, 617—618; ИСН III 1, 1993, 406). Али тамо није остао, како песма каже, девет година и седам месеци већ четрнаест месеци, кад је побегао (ИСН III 1, 1993, 406), мада постоји и претпоставка да је размењен (Банашевић, 1954, 617—618).

Илија Смиљанић, други јунак ове песме, такође је историјски био старешина котарских ускока и с титулом млетачког сердара војевао с Турцима, који су га и убили 1654 (Банашевић, 1954, 617—618; ИСН III, 1, 1993, 369). Илија Смиљанић је, дакле, био старији од Стојана Јанковића и заправо је војевао заједно с Јанком Митровићем, Стојановим оцем, а не са Стојаном Јанковићем (Банашевић, 1954, 617—618; ИСН III 1, 1993, 369—372). Он није ни робовао са Стојаном, мада се Стојан

Јанковић, како се још претпоставља, није сâм спасао тамнице већ с једним Миљковићем.[1]

Историјска окосница догађаја о којима песма пева налази се, дакле, у стварном догађају, робовању Стојана Јанковића, који се „погрешно" доводи у везу с Илијом Смиљанићем, који му је по песми брат од стрица (јунаци се у песми зову браћом, а како носе различита презимена, ако нису у питању патроними, могли би бити и браћа од ујака). Илија Смиљанић је био погодан да се веже за Стојана Јанковића из песме због свог јунаштва, али и због имена, пошто се прави брат Стојана Јанковића заиста звао Илија (Банашевић, 1954, 617—618). Осим тога, историјски прототип јунака из песме Стојан Јанковић спасао се од ропства вероватно с још једним заробљеником, дакле из тамнице није изашао сâм, што је могло утицати на то да му се и у песми придружи још неко. Да је управо могло бити тако, потврђују бугарски примери песама с аналогном садржином у којима јунак истог имена (Стојан) делује сâм,[2] мада за ово постоје и други разлози, о којима ће још бити речи. Све то пак указује на сложене путеве преплитања фикције и збиље, од које у песми може да остане мало, мада фактографија на различите начине утиче на садржину песме и компликује је, али и објашњава и „коментарише".

Стварни догађај који је овде поменут заправо је, у процесу фикционализације, инкорпориран у стару причу, чија је основа митско-ритуална и заснива се на обреду прелаза (иницијација),[3] односно ту се, по свему судећи, у оквиру датог обреда говори о посети митског јунака свету мртвих чије су функције прешле на дати историјски лик, мада је то у песми потиснуто и наслањањем на елементе фактографије прикривено, а њеном анализом настоји се показати о чему је оваква једна песма некада могла певати.

Садржина песме, дакле, представља причу о томе како Турци, кад поробе Котаре и похарају дворе Јанковића, одводе у Стамбол, у ропство, Смиљанић Илију и Јанковић Стојана, којима на двору остају љубе — Илијина од *петнаест дана*, Стојанова *од недељу дана*. Овако кратко време брака на самом почетку песме упућује на могућност да је брак, у тренутку кад је склопљен, ометен, односно није конзумиран.

У наставку песме цар (*честити*) Стамболу потурчи Стојана и Илију, сагради им дворе и они га служе, што је, ако се изостави претходна похара двора, у најмању руку необичан однос за хришћанске заточенике и непријатеље какви су били Турци. Јунаци, затим, служе Турке девет година и седам месеци, након чега Илија Смиљанић, који је у овом случају активно лице, говорник (*Ал беседи Смиљанић Илија*), наговара Стојана да украду кључеве од *арова* и *ризница* и да с благом побегну, да, како он каже: *Љубимо лице нељубљено*, што даље упућује на могућност да брак

---

[1] Стојан Јанковић је 1666. године допао ропства, приликом окршаја код Обровца на Цетини. Спасао се, могуће је, с једним Миљковићем после 14 месеци (Банашевић, 1954, 517—618).

[2] *Български балади*, 1994, бр. 919—925 и бел. 696—698.

[3] О иницијацији као обреду прелаза в. у незаобилазној литератури о овој теми: Van Gennep, 1960; Turner, 1960; Lič, 1983.

или бракови о којима је реч на почетку нису реализовани, односно да је процес иницијације још увек у току, што баца ново светло на садржину приче, у којој, након што покраду цара, јунаци беже.

Утамничење Стојана и Илије, како је овде описано на почетку песме, заправо умногоме подсећа на тамницу у којој се налази јунак народних прича (Чајкановић, 1994, 517), посебно бајке и одговарајућих обреда иницијације, у којима је она аналогна *доњем* свету (Prop, 1990, 86—95), односно робовање је везано за одлазак у царство мртвих, у овом случају Стамбол, турско, *другō* царство, које је у митском поимању простора аналогно свету мртвих (Prop, 1990, 162), у који јунак, у одговарајућој обредној ситуацији, улази у лиминалну зону иницијације, у којој затим бива подвргнут различитим проверама (Prop, 1990, 90—174).

Да је тако и у песми, показује турчење јунака (Стојана и Илије), које не само да није насилно већ га они прихватају као нешто што се подразумева: *Тамо и је царе потурчио, / Код себе им дворе сагradио.* Јунаци песме, као и јунак бајке (односно субјекат обреда), позитивно реагују на искушења испитивача (Prop, 1990, 95),[4] који ту још увек нема јасно изdиференциране особине епског непријатеља, већ, могуће је, асоцира на прастарог учитеља, који је некад, иначе, морао припадати *другōј* групи (Prop, 1990, 167—168), па је отуда у једном моменту ова функција могла прећи и на Турчина, односно дешава се нешто што је супротно од оног што би се очекивало у јуначкој епици. Поменути поступци, турчење и градња двора, даље доводе до промене идентитета јунака, тако карактеристичне за онога који се налази у процесу иницијације, неофит том приликом треба да се претвара да је исти као они са којима је (Prop, 1990, 91—110), у овом случају с Турцима. Осим тога, и цар, искушавајући овако јунаке у песми, врши функцију демонског помоћника типичног за иницијацију (Prop, 1990, 139). Он Стојана и Илију турчењем посвећује у нови култ, тако да они умиру у једном и васкрсавају у другом идентитету (добијају и нове дворе), што је и суштина иницијације (Prop, 1990, 175—182). Зато цар овде представља помоћника који делује у некој врсти иницијацијске сепарације, и то из позиције претка (Мелетинский, 1986, 23), пошто још увек није задобио особине демонског непријатеља, које му у српској и јужнословенким епикама, иначе, припадају.

И остали Турци у песми носиоци су амбивалентних особина бића *другōг* света — они су, с једне стране, непријатељи који заробљавају јунаке, а с друге, заправо им помажу (пошто, захваљујући заробљавању, јунаци задобијају и благо). Па се и ту показује како процес хероизације

---

[4] За Турке је ово необична ситуација, али они у нашој традицији иначе понекад имају амбивалентна својства, што није довољно истицано. Тако у овој песми цар носи атрибут *честити*, док је у неким песмама он и поочим, што асоцира на прастару везу јунака с претком (Prop, 1990, 225—231) и његову улогу помоћника у иницијацији. Ово је посебно занимљиво кад се има на уму да је водича у иницијацији временом заменио кум, односно биће које уводи у култ и учи неофита одређеним вештинама, али га и мучи (Prop, 1990, 138—140), турчење зато са свим својим амбивалентним својствима из песме може бити посматрано у иницијацијском кључу и њиме уједно мотивисано. Истовремено турчење налази упориште у чињеници да је некада иницијација подразумевала и обрезивање (Prop, 1990, 184), па би овде оно могло бити аналогно обрезивању.

митске приче у овој песми није завршен — у тренутку кад се то догоди, Турци ће се трансформисати у непријатеље који се са хришћанским јунацима боре до смрти. Осим тога, јунак овде служи Турчина управо онако као што бајколики јунак служи код неке бабе или старца, од којих добија дарове (Мелетинский, 1986, 23; Prop, 1990, 95), пошто на крају робовања, као и бајколики јунак (Prop, 1990, 131), Стојан Јанковић и Илија Смиљанић долазе до коња и до блага. И у овом случају се, без икаквих тешкоћа, враћају кући, што може бити у вези са магичним моћима које су, као у иницијацији (и бајци), задобили (Prop, 1990, 517—528). И као јунаци бајке они „васкрсавају" из мртвих, реплицирајући тако и дати обред (Prop, 1990, 146).

Ропство у Стамболу, дакле, с ове тачке гледишта представља својеврсни простор иницијацијске *сепарације*, која у овом случају траје девет година и седам месеци (време вероватно не треба схватити буквално), при чему је дуги боравак у сепарационој зони обреда, иначе, уобичајен[5] и може трајати по неколико година (Prop, 1990, 184; 188).

У наставку се изненадност Илијине одлуке, који у једном тренутку без икаквог повода наговара Стојана да украду кључеве од *ризница* и *арова*, да узму благо и коње и да се врате у Котаре, такође може посматрати у оквиру поступака везаних за обред иницијације, у којем, кад јунак или његов помоћник, у тренутку кад се одговарајућа фаза обреда заврши, одједном „прогледа", схвати праву ситуацију, што је последња етапа церемоније, након које следи повратак кући (Prop, 1990, 118). Илијино изненадно понашање, дакле, у датом кључу може бити мотивисано потребом да иницијант извесно време проведе у периоду инкубације, након чега се враћа у заједницу, што он, за разлику од Стојана, изгледа, добро зна. И судећи по томе, Илија је овде у његовој пратњи у функцији ритуалног помоћника који у почетку поседује већу меру знања од иницијанта (Prop, 1990, 462).

И крађа кључева у овој ситуацији и улазак у шталу и ризницу (која иначе асоцира на бајколиког јунака којем се дају кључеви од свих соба, у једну не сме да уђе) у вези је с простором који јунак овом приликом треба да освоји (Prop, 1990, 217—224) и да добије помоћника, у бајци обично пса или коња (Prop, 1990, 260—292), што је овде представљено крађом коња, односно могло би се рећи да је ту реч о завршетку сепарације, на крају које се иницијант враћа у заједницу — Стојан Јанковић и Илија Смиљанић беже кући. При том очекивана потера изостаје. А изостанак потере, као и непостојање јуначке борбе у вези с њом, такође показују да ова прича није до краја прошла кроз процес хероизације, већ је готово у целини песме реч о магијским моћима којима јунаци у датим процесима овладавају, што их везује за обредни и митски контекст.

У наставку песме они се, кад покупе благо и украду коње, враћају у Котаре, у чијој близини се и растају. Илија одмах одлази кући, а Стојан,

---

[5] Број девет је последњи у низу једноцифрених бројева и због тога се сматра крајем и почетком, односно границом преласка на нови ниво, зато је у вези са прелазом, преобраћањем, променом (Раденковић, 1996, 339).

који каже: *А ја идем моме виноґраду, / Виноґраду моме рукосаду / Да ūрегледам моґа рукосада: / Ко ґа веже, ко ли ґа залама* — одлази у виноград. Стојан се овде, дакле, показује и као одгајивач лозе, и тиме се он као митски јунак везује за култ плодности.

Растанак браће и заустављање у винограду везано је вероватно, као у обреду иницијације, за још једно проверавање иницијанта, при којем он треба да покаже да је спреман да настави обраду земље (*виноґрада своґа рукосада*), али и да демонстрира каква је друга знања донео, односно да је спреман за оно што га чека (Prop, 1990, 158—159).[6] Да је Стојан завршио наук, потврђује његов активан однос према ситуацији. Он сада, за разлику од момента у којем је донесена одлука о бегу, кад је активан био Илија (кад је Стојану задао задатак да украде благо, који он испуњава), предлаже Илији следећи корак: *Ал ґовори Јанковић Сто̄јане: / О, Илија, да мој мили бра̄те! / Иди, бра̄те, двору бијеломе, / А ја идем моме виноґраду.* А затим своју спремност потврђује и у винограду и код куће.

У винограду Стојан нађе мајку која косом коју реже и њоме везује лозу,[7] преко медијацијских реквизита — коса и лоза (Prop, 1990, 458—459; Раденковић, 1996, 25—26), успоставља везу између света живих и света мртвих. И тиме се показује да и она у једном тренутку врши улогу помоћника. Она даље сузама залива лозу *и сто̄миње своґ Сто̄јана сина*, којем се, у једном тренутку, као неприсутном, и обраћа речима: *Оj Сто̄јане, јабуко од зла̄та. / Мајка те̄ је већ заборавила.* Мајка на Стојаново питање о томе зашто то ради, зар нема никога да је одмени, одговара да нема. Она затим жали за сином о којем казује непознатом јунаку, обраћајући му се са *незнана делијо*, као да га први пут види. А затим она још више жали за снахом него за сином, називајући је *ненощеним зла̄том.* Јер снаха се, како каже, преудаје након што је чекала девет година и седам месеци, при чему стиховима: *Моґ Сто̄јана млађа оста̄ љуба / Млађа љуба, од недеље дана* још једном истиче да је Стојанова љуба млађа од Илијине.

---

[6] Јунак се у процесу иницијације учи свему што је потребно. А како су та знања тајна, онда се ретко описује шта он то тамо ради (Prop, 1990, 162—163). Стога је разумљиво што се о Илијином и Стојановом учењу каже само да их је цар потурчио и да им је саградио дворе — не зна се шта су они тамо радили.

[7] Винова лоза због тога што је вишегодишња биљка асоцира на идеју обнове (Раденковић, 1996, 229), а може представљати и дрво света, што показују стихови: *Садим јелу, садим јелу на камену, / И уз јелу, и уз јелу лозу белу. / Па не одох, ūа не одох за ґодину. / Кад у друґој, кад у друґој ја отӣдох*, / Јела ми, јела ми се понијела, / Са врх јеле, са врх јеле пчеле лете. / Из корена, из корена, вода тече (Маринковић, 1985, 22). Јер како су показали Иванов и Топоров (Иванов и Топоров, 1965, 79—82; 1974, 22—23), космичко дрво управо тако може да изгледа. А винова лоза је, сходно томе, и у вези с култом мртвих, она је у вези с обредима умирања и поновног рођења (Раденковић, 1996, 233), па отуда и с култом плодности (Раденковић, 1996, 231), чије је присутво у песми о робовању Јанковић Стојана евидентно. И у том смислу да̄ се разумети манипулативни поступак њоме у тој песми, намера је да се везивањем лозе онај који је у свету мртвих из њега изведе. Осим тога, лоза је у директној вези са свадбеном иницијацијом: венчање у Поповцу могло се обављати у кући тако што су младенцима стављали на главе венце од лозовог прућа (Мићовић, 1952, 194).

Мајка овом приликом жали за сином, који је, како она мисли, вероватно мртав (*њеґа јадноґ заробище Турци*), управо онако како је у једном тренутку (симболички) мртав и иницијант (Prop, 1990, 145—147). Она не препознаје сина, што је такође условљено јунаковим проласком кроз иницијацију, у којој је он, као и јунак бајке, доживео трансформацију, син је за мајку невидљив као сваки јунак који је прошао искуство света мртвих (Prop, 210—211; 486—489). А ни Стојан се мајци не показује изгледа управо зато што долази из света мртвих и због тога мора да ћути (Prop, 210—211; 216—217), односно зато што процес о којем је реч још није до краја завршен; и он, под претњом неповратне смрти, не сме да проговори (Prop, 1990, 118—119; 211—212).

Исто је и с љубом, ни она не препознаје Стојана, а ни он се њој, кад коначно стигне кући, не показује.[8] Стојан овде не може да се покаже, највероватније и зато што његов брак није конзумиран (Prop, 1990, 214) — Стојанова љуба је *неношено злато*. И у том смислу његово заробљавање до краја је мотивисано, пошто је оно, виђено као иницијација, у крајњој линији обред припремања јунака за брачни живот (Prop, 1990). А Илијин брак (он је дуже био ожењен) вероватно је, ипак, реализован (јер он од почетка зна шта треба да чини).

Истовремено Илија се, чињеницом да је његов брак конзумиран, ако јесте, демаскира и као пратилац иницијанта, његов старији помоћник (што је могућа логика повезивања и поменута два историјска лика, пошто је историјски прототип јунака Илија Смиљанић и био старији од Стојана Јанковића). Он је, осим тога, и Стојанов рођак, могуће чак по женској линији, а управо се у процесу иницијације код многих народа помоћник по тој линији и наслеђивао (Prop, 1990, 168), Стојан је старији брат од стрица или ујака.[9] Могуће је, ипак, да се он напросто појављује као социјални еквивалент брата (Prop, 1990, 183—184), пошто су се и чланови одређених савеза међусобно називали браћом,[10] што једно другом не противуречи. Отуда је логично што Илија Стојану предлаже да покраду цареве *ризнице* и *арове*, те да беже, да љубе *лице нељубљено*, што се, будући да је у питању старији помоћник који подучава млађег, вероватно односи, пре свега, на Стојана. Илија га том приликом учи шта му је чинити.

Тако се у овој тачки открива и други разлог раздвајања Стојана и Илије при повратку кући, пошто се ни повратников помоћник у обреду до краја не сме показати, што је експлицирано бајком као својеврсном репликом обреда (Prop, 1990, 216), а овде документовано Илијиним одласком кући.

---

[8] Проп сматра да је у оваквим ситуацијама, муж на свадби своје жене, реч о браку пре завршене иницијације (1990, 214), у овом случају садржина песме се односи на процес брачног везивања, који је у једном тренутку прекинут, односно због одређених, овде познатих околности није дошло до конзумирања брака.

[9] Овај однос упућује на трагове аванкулата, што за српску епику, у којој је уобичајено да старији јунак упућује млађег у различите вештине, представља опште место. А. Лома сматра да је ова црта индоевропска (Лома, 2002, 85—87).

[10] Број браће, према обреду и причи, могао је варирати, према Проповим истраживањима, од два до дванаест, па и више (Prop, 1990, 184—186).

Стојан, дакле, у повратку, пошто процес његовог увођења у нови статус није завршен, мора да се заустави на путу. Па из због тога он прво иде у виноград, а тек онда одлази двору, у којем су сватови његове љубе. А управо мотив присуства јунака (јунакиње) на свадби своје жене (мужа) јавља се устаљено у бајкама које говоре о иницијацији (Prop, 1990, 203—212) и иначе се везује за јунаке који имају искуство катаваси-са (Чајкановић II, 516—517), какав је Одисејев боравак у хаду или међу нашим јунацима: Марков боравак у земљи арапској, као и одлазак светог Саве у подземни свет.[11] А управо одлазак у свет мртвих, односно овде турско заробљавање, песму везује за дати обред. Тако се показује да веза са Одисејем, преко мотива доласка јунака на свадбу своје жене, није случајна већ очекивана, пошто ова прича у целини асоцира на искуство боравка јунака у свету мртвих.

Стојанова љуба опет не препознаје мужа зато што га заправо није ни упознала — није било свођења, које је, иначе, било део испита издржљивости у оквиру иницијације, што је условило стварање институције одложеног свођења (Prop, 1990, 498—499), односно до одређеног времена забране општења с другим полом. У том смислу може се разумети и потреба да јунак у иницијацији до датог момента ћути, било зато што је смрт изазвала губитак памћења; он, на пример, у бајци каже: *не знам ко сам, не знам одакле долазим*, или зато што не сме да саопшти ствари онакве какве јесу (Prop, 1990, 204—225), јунак бајке не може да се открије док га по неком знаку не препознају. И зато се он користи шифрованим језиком.

Аналогно томе, могуће је да и Стојан, уместо да се једноставно открије, о свом идентитету и боравку у свету мртвих саопштава шифровано, алегоријски, кроз песму се обраћајући љуби:

Вила гњиздо тица ластавица,
Вила га је за девет година,
А јутрос га поче да развија;
Долети јој сив зелен соколе
Од столице цара честитога,
Па јој не да гњиздо да развија.

И управо у овој потреби скривања идентитета у оквиру обреда могуће је да се и налазе изворишта алегорије.

Уосталом, постоји могућност да се јунак на неки начин вратио кући у виду сокола или пре с атрибутима сокола, пошто је и претварање у животињу, односно птицу, једно од обележја иницијације, оне његове фазе у којој долази до повратка из света мртвих у свет живих (Prop,

---

[11] Занимљиво је да свети Сава силази у доњи свет зато што је овај проклео св. Павла кад је у доњи свет побегао, *тако да се не може ништа множити ни плодити*, па свети Сава кренуо да *скине клетву* и да *измами благослов* (БВ, 12, 1897, 186), што је недвосмислена асоцијација на митског јунака који у доњи свет одлази како би вратио украдену плодност, а у реминисценцијама је присутна и у овој песми. И други српски епски јунаци одлазе у доњи свет по сестру или побратима (Чајкановић, 1994, 518), што је мотив космогонијских митова.

1990, 256). Зато, могуће је, Стојан љубу и назива птицом, ластавицом, која је у српској традицији такође биће повезано с мртвима (Ђорђевић, 1958, 22). Зато није необично што је песма коју он пева пресудно утицала на препознавање, пошто се у њој јунак и јунакиња, као птице, налазе на истој равни, односно учествују у датој фази обреда. Ипак, без обзира на то што га препознаје по оном што у песми казује, љуба то не сме да покаже, пошто се, по одређеним брачним правилима, жена некада није смела обраћати мужу пре свођења, а понегде све док не роди. Зато га препознаје сестра, којој љуба о Стојану казује. Сестра погледа низ трпезу: *Трипут софру очима прегледа / Док је брацу лице угледала.*

Ова чињеница упућује на могућност аналогног искуства наизменичног боравка митског пара брат — сестра у свету мртвих, какви су вавилонски Думуз — Ерешкигал (Elijade I, 1991, 60). Као што Думузова сестра остаје у доњем свету пола године да би заменила брата, тако Стојанова сестра беспоговорно пристаје, кад је Стојан понуди сватовима, да је они одведу, што је у митском схватању, кад је ступање у брак у питању, увек за жену аналогно одласку у *шуђи* свет, који је аналоган свету мртвих.

Јунак се овде, дакле, на крају понаша као неко ко је овладао вештинама деловања на свет (Prop, 1990, 163). Он све поремећене односе доводи у ред, што је, сматра се, и основна функција иницијације. Уосталом, на крају, као и у успешно спроведеној иницијацији, Стојан задобија жену и отвара могућност да се живот настави.

Колико су претпоставке о неконзумираном браку и потреби да до њега коначно дође у овој песми тачне, потврђују и варијанте бугарских песама са истом темом (Български балади 2, 1994, бр. 919—925), у којима јунак, најчешће са истим именом (*млад Стојан*), пре но што је његов брак остварен, односно конзумиран, мора на војску, што је недвосмислено речено стиховима:

Заженил ми се млад Стоян
Млад Стоян, младо јуначе,
В събота булка доведе,
В неделя сватба направи.
Стояну писмо пристигна,
Да иде, мори, млад Стоян
Млад Стоян војник да служи.

Стојан из бугарске песме на то моли краљицу да сачека *До среда, до икиндия, / Сватбата да си развалим, / Гостето да си изпратим* (Български балади 2, 1994, бр. 919). Или још директније у другој варијанти исте песме, која управо на томе инсистира:

Днеска им била сватбата,
Булката била венчана,
Венчана, пък не сваждана.

(Български балади 2, 1994, бр. 920).

Уз све то треба рећи и да су поменуте песме певане као обредне — прва је извођена као сватовска (*на сватбена трапеза*), као и песме под бр. 921 (*на трапеза по сватби*) и бр. 922 (*на сватбена трапеза и на хоро*), док је песма под бр. 920 извођена приликом испраћаја војника (*когото испращат войник*), дакле функција им је свакако била да омогуће успешну иницијацију.

Мајка, чуварица култа (она манипулише виноградом) који је снаха требало да продужи, зато и жали за њом, јер снаха преудајом затвара могућност његовог настављања, без обзира на то што је снаха без порода (или баш због тога), што такође говори у прилог претпоставци да брак није био конзумиран и да је све у песми у вези са осујећеним продужењем живота, односно с плодношћу.

У том смислу да̑ се разумети и зашто снаха мајци на крају каже: *Тебе ста̄ру огре̄јало сунце*. Она јој тиме казује не само да јој се вратио син, већ да се с њим вратило и сунце и плодност на земљу, исто онако као што се враћа живот кад прастара божанства плодности дођу из подземља у којем проводе пола године (Elijade I, 1991, 61—63), чиме се у датој причи заправо „објашњава", „осмишљава" и „правда" Стојаново робовање. Да је заиста тако, показује поређење Стојана са митским и бајковним јунацима који одлазе демонском змају, чувару света мртвих, и од њега на земљу доносе крадено сунце у виду светлости, у облику ватре или плодности (Prop, 1990, 409—410; 519—520), што је један од тешких задатака који им се тамо поставља (Prop, 1990, 469), а који, изгледа, и Стојан из песме испуњава. Да је ово тачно, потврђују и они обреди иницијације у којима се у забрањеној просторији налазила слика сунца (Prop, 1990, 219), вероватно као реплика његовог стварног лика, одакле га је, сходно томе, јунак враћао на овај свет, што је био доказ његовог боравка у царству мртвих (Prop, 1990, 470). Није искључено да је Стојану у томе помогла и љуба у лику ластавице, пошто је ова птица тесно повезана са сунцем и његовом заштитом, управо ластавица у српској наративној традицији спасава сунце од велике аждаје.[12] Тако се Стојан и љуба показују као успешни манипулатори силама плодности (Prop, 1990, 467). Стојан, пре но што се врати кући, одлази у виноград, који је са̑м својевремено и посадио.

Зато мајка на крају може да умре пошто је остварена могућност да се живот настави, поредак ствари је успостављен и прича је доведена до краја, чиме се показује да су живот и смрт, плодност и јаловост два момента истог процеса, што је човек схватио после откривања земљорадње и што ће дуго остати једна од његових основних преокупација (Elijade I, 1991, 62). Истовремено, кроз причу о мајчином крају, казује се и о немогућности уништења смрти, односно песма говори и о томе да људи морају да је прихвате, макар и као циклично смењивање са животом.

Може се, дакле, рећи да је овде у песми у питању својеврсна „трансформација" прастаре приче о боравку божанства плодности на оном

---

[12] Ова птица је, према причама, сакрила од змије сунце које је ова хтела да испије (Ђорђевић, 1958, 22—23).

свету, чији повратак омогућава плодност, и то не само људску већ општу. Другим речима, боравак у тамници, крађа блага и коња, покушај отмице жене (у овом случају добровољно одвођење) и, коначно, сједињавање супружника може се повезати са календарским митовима који су и били најважнији модели за настанак епопеје класичне старине (Мелетинский, 1986).

У процесу формирања епике, дакле, као што је овде и показано, могу учествовати митске приче које су некада причане као део ритуала.[13] Приликом трансформације мита у епику постојеће теме и мотиви реинтерпретирају се, контаминирају и уводе нови. Тако борба са чудовиштима, ослобађање сунца (воде и сл.), односно космизација хаоса, прелазе у ред тешких свадбених задатака, што је овде, како је показано, присутно, свадбени задаци се даље трансформишу у двобоје (што овде још увек није случај). Пролазећи кроз процес историзације, као што је видно у овој песми, јунаци се демитологизују и десакрализују. И почињу да се боре са етничким и иноверним непријатељима, што је у овој песми присутно у зачетку. Тај историјски (квазиисторијски) фон даје нови смисао старим сижеима, односно нови тип мишљења постаје специфичан за епику.[14] Дакле, може се рећи да прастара прича о иницијацији и крађи сунца, у чије оквире су смештена збивања везана за ускочког вођу (који има свој историјски прототип), потиснута, али не и до краја прекодирана у јуначку.

СПИСАК СКРАЋЕНИЦА

Банашевић — *Срйске народне йјесме, скуйио их и на свијеш издао Вук Сшеф. Карацић*, прир. белешке, објашњења и речник написао Никола Банашевић, Просвета, Београд 1954.

БВ — *Босанска вила*, Сарајево 1885. и даље.

Български балади — *Български народни балади и песни с митически и легендарни мотиви*, ав. кол: Л. Богданова, С. Бояджиева..., БАН, София 1994.

Van Gennep — A. Van Gennep, *The Rites of Passage*, Un. Of Chicago, Chicago 1960.

Ђорђевић — Т. Ђорђевић, *Природа у веровању и йредању нашеѓа народа* II, СЕЗ, LXXII, Београд 1958.

---

[13] Проп сматра да је прича морала бити део ритуала, она је била повезана с њим и с лицем које постаје власник неког магичног средства или моћи (у овом случају враћа сунчеву светлост и плодност, нап. З. К.) „Прича је својеврсни усмени амулет, средство магичног утјецаја на околни свијет. Према томе свака од тих прича била је езотерична /.../ Ето зашто се уз велике тешкоће може постићи (применити?) нешто слично на етиолошку причу (origin mith) као цјелину." При свему овом важна су два аспекта, један је да приче живе заједно с ритуалом и да су његов неодвојив део, други је аспект забрана приповедања, која је везана за магична својства приче и самог акта приповедања (Prop, 1990, 538—539). Наравно, непосредна сведочанства о томе најбоље су сачувана код тзв. примитивних заједница, мада се она чувају и јасно препознају у обредности неких српских јужнословенских и уопште словенских песама, као и у одређеним сегментима магијске праксе и њених вербалних манифестација. Управо почетак тзв. жанровског преображавања видљив је у одвајању приче и акта приповедања од ритуала (Prop, 1990, 541).

[14] О овом процесу у својим истраживањима опширно говори Е. Мелетински (Мелетинский, 1986).

Elijade — M. Elijade, *Istorija verovanja i religijskih ideja* I, Prosveta, Beograd, 1991.
ИСН — Р. Самарџић, Р. Веселиновић, Т. Поповић, *Историја српског народа* III 1, СКЗ, Београд 1993.
Иванов и Топоров 1965 — В. В. Иванов и В. Н. Топоров, *Славянские языковые моделирующие системы*, Наука, Москва 1965.
Иванов и Топоров 1974 — *В. В. Иванов и В. Н. Топоров, Исследования в области славянских древностей*, Наука, Москва 1974.
Lič — E. Lič, *Kultura i komunikacija*, prev. B. Hlebec, Prosveta, Beograd 1983.
Лома — А. Лома, *Пракосово*, САНУ, Београд 2002.
Maretić — T. Maretić, *Naša narodna epika*, 1909, prema Nolit, Beograd 1966.
Маринковић — Б. Маринковић, *Народне песме из Левча*, Расковник, XII, бр. 43—44, Београд 1985
Мелетинский — Е. Мелетинский, *Введение в историческую поетику епоса и романа*, Наука, Москва 1986.
Мићовић — Љ. Мићовић, *Живот и обичаји Поповца*, СЕЗ, LXV, Београд 1952.
Prop — V. Ja. Prop, *Historijski korjeni bajke*, prev. V. Flaker, Svjetlost, Sarajevo 1990.
Раденковић — Љ. Раденковић, *Симболика света у народној магији јужних Словена*, Просвета, Ниш 1996.
СНП III — *Сабрана дела Вука Караџића, књ. шеста, Српске народне пјесме* III, прир. Радован Самарџић, Просвета, Београд 1988.
Turner — V.Turner, *The Ritual Process*, London 1960.
Чајкановић — В. Чајкановић, *Студије из религије и фолклора*, 2, прир. В. Ђурић, СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партенон, Београд 1994.

Zoja Karanović

„BONDAGE OF STOJAN JANKOVIĆ" — ANALYZED THROUGH THE RITE OF PASSAGE
(Restructuring the genre of the poem)

S u m m a r y

Analysis of the epic about the „Bondage of Janković Stojan", which describes the destiny of two Uskok chieftains from the XVII century, Stojan Janković and Ilija Smiljanić, the plunder of Stojan's home, fall into slavery and liberation from the Turkish dungeon of the two heroes, shows that these historical events have roots in the ancient mythic story of initiation. More specifically, it shows that the event described in the epic had been historicized in the process of heroization of the epic, but only in part. Although the epic deals with the authentic slavery of Stojan Janković, it still contains some basic elements of the initiation ritual that used to be „commentated" by the myth. These elements regard the departure of the neophyte into the world of the dead, the questioning which he undergoes there, symbolic death and his return in a new form, with a renewed store of energy that fosters fertility.

UDC 091

ЖАНРОВСКА СТРУКТУРА АКАТИСНИКА У СРПСКОЈ СРЕДЊОВЕКОВНОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

Светлана Томин

САЖЕТАК: Циљ рада јесте давање прегледа свих познатих српских акатисника из домаћих и иностраних збирки. Будући да у досадашњој литератури није прецизно назначено какву врсту рукописа треба сматрати акатисником, указано је на различит састав црквених књига које овај назив носе, као и на сам проблем тачног одређења акатисника. На основу прегледа каталога, инвентара, као и самих збирки рукописа, сада је могућно постојећем броју акатисника додати још неке. С друге стране, скренута је пажња на рукописе који се због свог разноврсног састава само условно могу сврстати у акатиснике.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: рукопис, акатист, акатисник, зборник, каноник.

Састав и распрострањеност посебне врсте рукописних књига под називом акатисник остали су недовољно проучени у нашој науци. Понекад се за акатисник употребљава и термин *акатистар* (Руварац, 1903, 334, 371, 431; Кириловић, 1979, 53—54; Веселинов, 1979, 47).

Оно што је до сада у стручној литератури у вези с акатисником речено углавном се може обухватити објашњењем да је реч о рукопису који садржи акатисте: „Акатисник садржи акатисте Христу, Богородици и др." (Богдановић, 1968, 369); „Акатисник, са тзв. акатистима, већим песничким саставима у којима се смењују кондаци и икоси, у част Христа, Богородице, појединих светаца и анђела" (Богдановић, 1971, 601); „Акатисник, књига у којој су сабрани сви акатисти" (Мирковић, 1982, 160); „Akatisnik — liturgijska knjiga koja sadrži akatiste, a delom i kanone posvećene Hristu, Bogorodici, svecima. Sličan je a. kanonik. Obe knjige su bile veoma rasprostranjene i po svom tipu dovoljno otvorene za raznovrsne kombinacije sastava, kao priručne knjige za čitanja u monaškoj ćeliji ('molitveno pravilo') ili za javno bogosluženje" (Bogdanović, 1986, 6); „Каноници понекад садрже и већи број акатиста, те су тада врло слични акатисницима" (Трифуновић, 1990, 131).

Евидентна је велика сличност између акатисника и канонника (в. Богдановић, 1986, 6 и Трифуновић, 1990, 131). Ови називи се употре-

бљавају за потпуно исту врсту рукописа, тј. за књигу зборничког типа у којој преовлађују акатисти и канони, а некада и као синоними. На пример, у опису хиландарског Псалтира са последовањем број 87 из 1408. године Димитрије Богдановић каже: „Од л. 178' каноник одн. акатисник" (Богдановић, 1978, 76), а исто се понавља и у вези са Требником број 378 из XV века: „Први део акатисник одн. каноник" (Богдановић, 1978, 149).

Акатисници су свакако вредни истраживања и то из више разлога — остали су неописани као рукописи и непроучени као врста, а будући да су расути по различитим збиркама, поједини нису ни унесени у каталоге и инвентаре. Затим, детаљан преглед њихових садржаја пружа могућност за употпуњавање, односно преиспитивање и допуну досадашњих мишљења о акатиснику, а такође и за њихово међусобно поређење и целовитије сагледавање.

Покушај да се прецизније објасни акатисник као врста рукописне књиге, међутим, наилази на тешкоће — с једне стране, због разноврсног састава међусобно различитих рукописа који овај назив носе, а с друге стране, због неусаглашене терминологије која се употребљава приликом описивања рукописа. У сваком случају, обе поменуте тешкоће, које нису нерешиве, заправо нам замагљују представу о стварној распрострањености акатисника у српском рукописном наслеђу. Тако се дешава да у појединим прегледима и инвентарима назив акатисник добије рукопис који у свом саставу нема ниједан акатист, као што је то случај с акатисником из Музеја Српске православне цркве у Београду 336/2, који се, у ствари, састоји од два расповезана листа, са одломцима из прве, треће и четврте песме канона Богородици и кондаком Богородици после треће песме, или рукопис који има само један акатист. Будући да се тај једини акатист налази на самом почетку, по њему је, без детаљнијег увида у садржину, назив добио и читав рукопис. То је управо случај с акатисницима из Библиотеке Матице српске у Новом Саду PP I 13, PP I 14, PP I 16, PP I 27 и PP I 72 (Томин, 1991, 119—157), као и с акатисником из Музеја Српске православне цркве у Београду 223, који имају свега по један акатист. Највећи део њихове садржине чине канони, уз одломке из различитих богослужбених књига — требника, часослова и псалтира с последовањем, те се с правом поставља питање оправданости самог назива акатисник за ове рукописе.

У новијим описима, који су се подробније бавили питањем садржаја и одговарајућег назива рукописа, као што је то случај са пројектом *Ћирилске рукописне књиге Библиотеке Матице српске* археографског тима ове библиотеке, непрецизности у опису су исправљене и назив рукописа одражава на најбољи начин њихов састав. Тако је за рукописе PP I 13 и PP I 14 ранији назив гласио *Акатистар са васкрсним стихирама*, а нови *Акатист пресветој Богородици и други богослужбени садржаји*. Рукописи PP I 16 и PP I 27 првобитно су били описани као *Акатистар*, односно *Акатистар са параклисом и требником*, а садашњи назив им је, такође, *Акатист пресветој Богородици и други богослужбени садржаји*. Исто тако, рукопис PP I 72 у старијем опису био је назван *Акатистар са васкрсним*

стихирама, а сада *Акатисти Господу Исусу Христу и пресветој Богородици и други богослужбени садржаји* (*Акатисти, Стихологије, Богородичници*, 1999, 11—83).

О заступљености акатисника као врсте рукописне књиге најбоље се може судити на основу броја сачуваних примерака који се налазе у различитим збиркама, архивима и библиотекама. У свом *Инвентару* Димитрије Богдановић (Богдановић, 1982, 17—18) навео је двадесет три акатисника:

манастир Високи Дечани 138, између 80-их и 90-их година XVI века, листови су 2—41 (осим листа 36) између 20-их и 30-их година XV века;

Библиотека Матице српске (Нови Сад) РР I 14, XVI век, прва четвртина, прва или друга четвртина, седамдесете/осамдесете године, крај века, XVII век, средина века и XVIII век;

Библиотека Матице српске (Нови Сад) РР I 13, XVI век, прва трећина и крај века и XVII век, прва трећина, 1635. година и трећа четвртина;

Музеј Српске православне цркве (Београд) 223, између 30-их и 50-их година XVI века и XVII век;

Национална и свеучилишна библиотека (Загреб) 4075, друга половина XVI века, л. 1—20 и 125—149 писани 1712;

Музеј Српске православне цркве, Грујићева збирка (Београд) 90, трећа четвртина XVI века;

Патријаршијска библиотека (Београд) 9, између 80-их и 90-их година XVI века;

стара црква (Сарајево) 24, с краја XVI и почетка XVII века, запис из 1658.

манастир Савина (Херцег Нови) 11, почетак XVII века;

црква Никољац (Бијело Поље) 60, друга деценија XVII века;

манастир Свете тројице (Пљевља) 64, прва четвртина XVII века;

Повијесни музеј Хрватске — Ораховица 20 (Загреб) 23, друга четвртина XVII века;

Архив Српске академије наука и уметности (Београд) 382, друга четвртина XVII века;

Музеј Српске православне цркве (Београд) 232, четрдесете године XVII века;

цетињски манастир 62, 1633. године;

Архив Српске академије наука и уметности (Београд) 49, половина XVII века;

Библиотека Матице српске (Нови Сад) РР I 16, XVII век, трећа четвртина;

Музеј црквених старина (Ниш) 105-I, трећа четвртина и крај XVII века;

Библиотека Матице српске (Нови Сад) РР I 27, XVII век, трећа четвртина, са додацима с краја XVI или с почетка XVII века и из XVIII века;

Патријаршијска библиотека (Београд) 172, последња четвртина и крај XVII века;

Архив Српске академије наука и уметности (Београд) 153, последња четвртина XVII века;

Патријаршијска библиотека (Београд) 180, прва четвртина XVIII века;

Музеј Српске православне цркве (Београд) 336/2 (свега два листа, без водених знакова).

Поред поменутих, у литератури о српском средњовековном рукописном наслеђу, као и у самим библиотекама и манастирским збиркама, постоји још неколико рукописа под називом акатисник, који своје место нису нашли у *Инвентару*. Тако је Радоман Станковић у свом недавно објављеном раду о веома вредној збирци манастира Никољца у Бијелом Пољу описао и један, новопронађени акатисник из 1501. године. Осим овога, у Библиотеци Матице српске у Новом Саду налазе се још два рукописа који носе назив акатисник. Треба поменути да је један од њих, са сигнатуром PP I 72, датиран првом трећином XVIII века, па због тога и није могао бити уврштен у *Инвентар*, где су евидентирани рукописи настали у временском распону XI—XVII века. Исто тако, међу српским рукописима из северне Далмације Владимир Мошин и Милан Радека описали су и два акатисника из манастира Крке, док је Васо Ивошевић само поменуо постојање једног акатисника из манастира Бање (Бока Которска).

Досадашњи списак познатих акатисника, који се налази у *Инвентару*, треба, дакле, допунити следећим акатисницима:

1. манастир Никољац (Бијело Поље) 86 из 1501. године (Станковић, 1992, 219—220);

2. Библиотека Матице српске (Нови Сад) PP I 15, трећа четвртина XVI века, прва четвртина XVII века и XVIII век (Кириловић, 1979, 54; Веселинов, 1981, 40—41, *Акатисти. Стихологије. Богородичници*, 1999, 33—42);

3. манастир Крка 50 (369), из 1597. године (Mošin — Radeka, 1958, 199);

4. манастир Крка 43, XVI век (Mošin — Radeka, 1958, 198);

5. Библиотека Матице српске (Нови Сад) PP I 72, прва трећина XVIII века (*Акатисти. Стихологије. Богородичници*, 1999, 71—79);

6. манастир Бања 12, недатиран (Ивошевић, 1989, 80).

Након узимања у обзир и ових шест рукописа следи преглед састава свих познатих рукописа који носе назив акатисник. Истовремено мора се имати на уму да су у *Инвентару*, као и у каталогу Библиотеке Матице српске, поједини рукописи сасвим условно сврстани у акатиснике, што је наглашено у њиховим новијим описима. Реч је о већ поменутим рукописима из Библиотеке Матице српске PP I 13, PP I 14, PP I 16, PP I 27 и PP I 72. Поред тога, рукопис из Музеја Српске православне цркве

223 има само један акатист, док се рукопис из Музеја Српске православне цркве 336/2 састоји од свега два листа, на којима је одломак из канона Богородици. Треба узети у обзир и чињеницу да због фрагментарности рукописа из Архива Српске академије наука и уметности 153 и 382, који имају свега тридесет један, односно осам листова, није могућно рећи да ли је заиста реч о акатиснику.

Постоје, с друге стране, рукописи чију садржину чине искључиво акатисти и канони. То су рукописи из Библиотеке Матице српске РР I 15 и МСПЦ Грујић 90. Многобројнија је друга група рукописа, који уз акатисте и каноне имају и неке друге песме и богослужбене садржаје: манастир Високи Дечани 138, стара црква 24, Патријаршијска библиотека 9, Национална и свеучилишна библиотека 4075, манастир Савина 11, црква Никољац 60, манастир Свете тројице 64, Повијесни музеј Хрватске 23, Музеј Српске православне цркве 232, Архив Српске академије наука и уметности 49, Музеј црквених старина 105-I, цетињски манастир 62, Патријаршијска библиотека 172, Патријаршијска библиотека 180.

Срйски акатисници у збиркама ван наше земље

Посебно треба узети у обзир и немали број акатисника српске редакције који се налазе у различитим страним збиркама. На основу досадашњег увида у литературу има их осам, од чега су три датирана у шеснаести век, четири потичу из седамнаестог, а један из осамнаестог века. Ради стварања представе о њиховом саставу, биће набројане, према расположивим описима рукописа, песме и богослужбене целине које они садрже:

Библиотека епархије арадске 3
АКАТИСНИК из 1558 (Богдановић, 1975, 20—21):
Акатист погребењу и Васкрсењу Христовом
Молитве за целу недељу које се смењују с акатистима и канонима
Служба сабора бесплотних анђела
Акатист светом Јовану Претечи
Акатист светом Николи
Акатист светим апостолима Петру и Павлу
Акатист часном и животворном Крсту
Акатист Богородици
Параклис Богородици
Канон умиљени Богородици
Канон Богородици
Молитве пред спавање
Сказаније како се чита четворојеванђеље у ћелији
Тројични и тропари са молитвама и часовима
Канон молабни Христу
Канон Светој Тројици
Седилне, покајне за сваки дан недеље

Служба Исусу Христу
Месецослов са тропарима и кондацима
Тропари и кондаци поста и педесетнице
Тропари васкрсни, богородични и ипакоји, кондаци

Манастир Хиландар 614
ПСАЛТИР и АКАТИСНИК из средине XVI века (Богдановић, 1978, 215):
Псалми, тропари и кондаци
Акатист слаткому имену Исусовом
Канон свакодневни за монахе
Акатист живоносном гробу Господњем и Васкрсењу
Акатист светим архангелима Михаилу и Гаврилу
Акатист светом Јовану Претечи
Акатист светом Николи
Акатист светим апостолима
Акатист животворном Крсту
Акатист Богородици петком
Канон молабни Богородици
Канон Богородици

Библиотека епархије арадске 6
АКАТИСНИК из последње четвртине XVI века (Богдановић, 1975, 21—22):
Акатист архангелу Михаилу
Акатист светом Јовану Претечи
Служба акатисту Богородице
Акатист светом Николи и Канон светом Николи
Служба акатисту часном и животворном Крсту
Акатист светим апостолима Петру и Павлу
Акатист слаткоме имену Исусовом, са стихирама
Молитва Јована Златоустог
Служба акатисту животворном Господњем гробу

Манастир Хиландар број 363
АКАТИСНИК из 1625 (Богдановић, 1978, 145):
Акатист погребењу и Васкрсењу Христовом
Служба 8. нов. Сабор бесплотних сила
Акатист светом Јовану Претечи
Акатист Богородици
Из Петрове посланице са тумачењем, а тако и после следећег акатиста други цитати са тумачењем
Акатист светим апостолима Петру и Павлу
Акатист светом Николи
Акатист часном Крсту
Чин причешћа
Апостоли и јеванђеља са блаженима за целу седмицу

Манастир Хиландар 352
АКАТИСНИК из треће четвртине XVII века (Богдановић, 1978, 142):
Акатист Богородици
Акатист живоносном гробу
Акатист светом Николи
Акатист светом Јовану Претечи
Акатист светим апостолима Петру и Павлу
Акатист светим бесплотним анђелима
Канон свим светим
Акатист Крсту

Манастир Хиландар 353
АКАТИСНИК из треће четвртине XVII века (Богдановић, 1978, 142):
Акатист живоносном гробу Господњем
Акатист светим архангелима Михаилу и Гаврилу
Акатист светом Јовану Претечи
Акатист светом Николи
Акатист светим апостолима Петру и Павлу
Акатист часном Крсту
Акатист Исусу Сладчајшем
Акатист Богородици
Молитве за сваки дан и час
Правило инока у ћелији
Молитве — плачеви за сваки дан
Молитва са умиљенијем Богородици Димитрија Кантакузина

Бечка дворска библиотека 84 (91)
АКАТИСНИК из XVII века (Яцимирскій, 1921, 106):
Акатист живоносном гробу и Васкрсењу
Акатист бесплотном ангелу
Акатист светом Јовану Претечи
Акатист светом Николи
Акатист светим апостолима Петру и Павлу
Акатист часном Крсту
Служба Акатисту Богородице
Акатист Христу
Молитве за целу недељу

Манастир Хиландар 621
АКАТИСНИК из XVIII века (Богдановић, 1978, 217):
Акатист живоносном гробу и Васкрсењу Христовом
Акатист светом архангелу Михаилу
Акатист светом Јовану Претечи
Акатист животворном Крсту
Азбучни акатист (светим апостолима Петру и Павлу)

Акатисници страдали у рату 1941—1945

Не смеју се заборавити ни акатисници из старе Народне библиотеке у Београду, који су изгорели 6. априла 1941. године. Било их је шест и сви су датирани у XVII век (Богдановић, 1982, 191). Љубомир Стојановић набројао је седам ових рукописа, за које није употребљавао назив акатисник, мада се, према опису њихове садржине, на готово све може применити (Стојановић, 1982, 99—100):

359 (557) Акатисти разним светим
360 (554) Канони и акатисти
361 (365) Акатисти разним свецима
362 (484) Акатисти Богородичини (одломак), 2 листа
363 (368) Акатисти Богородици
364 (371) Акатисти Богородици и молитве, 18. век
365 (563) Молитве и Акатист Богородичин

Рукопис 365 (563), судећи према опису Љубомира Стојановића, имао је само један акатист, тако да се поставља питање његовог сврставања у акатиснике. У случају рукописа под бројем 362 (484) реч је о одломку о свега два листа, тако да он не може бити разматран као акатисник. Може се, дакле, највероватније говорити о пет акатисника страдалих у пожару Народне библиотеке 1941. године.

На основу прегледа садржине акатисника из домаћих и иностраних збирки, закључујемо о најчешћем саставу ових рукописа. За разлику од постојеће литературе, у којој ово питање није посебно разматрано, сада можемо рећи да акатисници српске редакције углавном садрже акатисте, било да се они јављају у оквиру канона, после шесте песме, било да стоје самостално. Поред акатиста, у њима се могу јавити и молитве за све седмичне дане по јутрењу, часовима и вечерњој, те је јасно да се тада ови рукописи приближавају молитвослову. Врста књиге под називом молитвослов описује се као „збирка акатиста, јутарњих и вечерњих молитава, канона, служби из часловца, тропара и кондака, молитава пре и после причешћа и. т. д.” (Мирковић, 1982, 160). Такође, уз различите акатисте, у неким акатисницима су присутни и делови из требника, часослова и других богослужбених књига, па се чини да је о акатиснику најбоље размишљати као о књизи разноврсног састава, чији главни део чине акатисти и канони.

И на крају, у покушају да се одговори на питање откуда потреба за стварањем књиге као што је акатисник, чини се да је могућно, бар делимично, применити мишљење које важи за псалтир са последовањем: „Настао је као резултат посебних историјских прилика, у немогућности да се лако дође до свих потребних богослужбених књига и у потреби да се са собом, на неки начин, понесе читава мала литургијска библиотека у једној књизи” (Богдановић, 1971, 415). Познато је, на пример, да молитве за целу недељу Кирила Туровског, заједно с акатистима и канони-

ма, стварају једну особену целину за келиотску употребу монаха (Богдановић 1975, 20).

Гледано хронолошки, узимајући у обзир акатиснике из српских и црногорских, али и иностраних збирки, као и акатиснике који су остали непоменути у *Инвентару* (Богдановић, 1982, 17—18) произлази да се они највише јављају у XVII веку, нешто ређе у XVI, а сасвим ретко у XVIII веку. Из XVI века потиче једанаест акатисника, у XVII век датирано је четрнаест акатисника, док из XVIII века има два. Треба напоменути да је један рукопис, према опису акатисник из манастира Бање, остао недатиран.[1]

У овом прегледу нису узети у обзир рукописи из Библиотеке Матице српске 13, 14, 16, 27, 72, као и рукописи из Музеја Српске православне цркве 336/2 и 223, што је већ претходно образложено њиховим неприпадањем акатисницима. Исто тако, због своје фрагментарности у акатиснике нису сврстани ни рукописи из Архива Српске академије наука и уметности 153 и 382.

У сваком случају, број акатисника већи је него што то изгледа само на основу прегледа из *Инвентара*. Када се узму у обзир и акатисници непоменути у *Инвентару*, затим они из иностраних збирки, као и изгорели у Народној библиотеци 1941. године, добијамо бољи преглед заступљености и неговања ове досад непроучене врсте рукописне књиге. Истовремено, проучавање састава акатисника употпуњује слику жанровске структуре српске средњовековне књижевности.

Посебну пажњу заслужује појава акатисника у оквиру неког другог рукописа, најчешће псалтира с последовањем, часослова или зборника. Многобројност оваквих примера указује на потребу посебног разматрања овог питања и представља тему за даља истраживања.

ЛИТЕРАТУРА

Акатисти, Стихологије, Богородичници, Ћирилске рукописне књиге Библиотеке Матице српске, књига VII, редактор Вера Јерковић, Библиотека Матице српске, Нови Сад 1999.

Dimitrije Bogdanović, Akatisnik, *Rečnik književnih termina*, Nolit, Beograd 1986.

Димитрије Богдановић, *Инвентар ћирилских рукописа у Југославији (XI—XVII века)*, САНУ, Београд 1982.

Димитрије Богдановић, *Каталог ћирилских рукописа манастира Хиландара*, Српска академија наука и уметности и Народна библиотека Србије, Београд 1978.

Димитије Богдановић, *Метод описа рукописа у Археографском одељењу Народне библиотеке Србије*, Библиотекар, Београд, 5, 1968.

---

[1] У датирању свих рукописа који се у раду помињу употребљена је постојећа литература, углавном наведена у *Инвентару* Димитрија Богдановића, као и, у највећем броју случајева, драгоцена помоћ Мирославе Гроздановић-Пајић, археографа Народне библиотеке Србије.

Димитрије Богдановић, *Српски рукописи у Библиотеци епархије арадске*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. 23, св. 1, Нови Сад 1975.
Димитрије Богдановић, *Стара српска библиотека*, Летопис Матице српске, књ. 408, св. 5, Нови Сад 1971.
Димитрије Богдановић, *Стара српска библиотека*, Летопис Матице српске, књ. 408, св. 6, Нови Сад 1971.
Иванка Веселинов, *Прилог историји збирке рукописних књига у Библиотеци Матице српске. Послератни период (1948—1956)*, Годишњак Библиотеке Матице српске за 1977, Нови Сад 1979.
Иванка Веселинов, *Српске ћирилске рукописне књиге XVIII века у Библиотеци Матице српске*, Годишњак Библиотеке Матице српске за 1979, Нови Сад 1981.
Васо Ивошевић, *Библиотеке православних манастира у Боки Которској и Паштровићима*, Скрипторији и манастирске библиотеке у Црној Гори, Централна народна библиотека СР Црне Горе „Ђурађ Црнојевић", Цетиње 1989.
Димитрије Кириловић, *Ћирилске рукописне књиге у Библиотеци Матице српске*, Годишњак Библиотеке Матице српске за 1977, Нови Сад 1979.
Лазар Мирковић, *Православна литургика или наука о богослужењу православне источне цркве. Први општи део*, Свети архијерејски синод Српске православне цркве, Београд 1982.
Vladimir Mošin — Milan, Radeka, *Ćirilski rukopisi u sjevernoj Dalmaciji*, Starine JAZU, knj. 48, Zagreb 1958. У овом опису назив рукописа гласи Синаксар са акатисником.
Димитрије Руварац, *Опис српских фрушкогорских манастира 1753. године*, Српска манастирска штампарија, Сремски Карловци 1903.
Радоман, Станковић, *О заштити рукописних и старих штампаних књига у манастиру Никољцу (Бијело Поље)*, Археографски прилози, бр. 14, Београд 1992.
Љубомир Стојановић, *Каталог Народне библиотеке у Београду. IV Рукописи и старе штампане књиге*, Српска академија наука и уметности, Народна библиотека Србије, Матица српска, Београд 1982 (фототипско издање).
Светлана Томин, *Шест акатистара из Библиотеке Матице српске. Прилог познавању зборника канона и других песама*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, бр. 39/1, Нови Сад 1991.
Ђорђе Трифуновић, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, Нолит, Београд 1990.
А. И. Яцимирскй, *Описаніе южно-славянскихъ и русскихъ рукописей заграничныхъ библютекъ, том I. Вѣна — Берлинъ — Дрезденъ — Лейпцигъ — Мюнхенъ — Прага — Любляна*, Петроградъ 1921.

Svetlana Tomin

GENRE STRUCTURE OF AKATHISTOS HYMN BOOK IN SERBIAN MEDIEVAL LITERATURE

Summary

To our knowledge, akathistos hymn book has not aroused particular interest among medievalists. Consequently, dispersed in various collections, at times not even catalogued or included in inventories, these manuscripts have neither been described nor analysed as a literary form.

This article was conceived with the intent, first, to list and describe all available akathistos anthologies, subsequently, to ascertain their composition and, finally, to give them precise definitions.

The purpose of the article, namely precise definitions of the nature of these anthologies and of their structure, was achieved by means of comparative study of Serbian collections with those from abroad. In conclusion, an akathistos hymn book is defined as a manuscript of anthology type, whose characteristic feature is prevalent number of akathistos hymns. It can also contain prayers, canons and various liturgical texts (extracts from psalters, book of hours, book of rituals).

Васо Милошевић, *Библиотеке православних манастира у Боки Которској и Полимљу*, Скрипторијум и манастирске библиотеке у Црној Гори, Централна народна библиотека СР Црне Горе „Вук Караџић", Цетиње 1989.

Димитрије Кириловић, *Најстарије српско књиге у Библиотеци Матице српске*, Годишњак Библиотеке, Матица српска за 1977, Нови Сад 1979.

Лазар Мирковић, *Православна теологија или наука о богослужењу православне источне цркве*, Прва књига, Свети архијерејски синод Српске православне цркве, Београд 1982.

Vladimir Mošin — Milan Radeka, *Ćirilski rukopisi u sjevernoj Dalmaciji*, Starine JAZU, knj. 48, Zagreb 1958. У овом опису назив рукописа гласи Синаксар са акатистником.

Димитрије Рупарел, *Опис српских фрушкогорских манастира 1753. године*, Српска манастирска православна, Сремски Карловци 1902.

Радован, Станковић, *О заштити рукописних и штампаних књига у манастиру Никољу (Бијело Поље)*, Архивистичка хроника, бр. 14, Београд 1992.

Љубомир Стојановић, *Каталог Народне библиотеке у Београду, IV-Рукописи и старе штампане књиге*, Српска академија наука и уметности, Народна библиотека Србије, Матица српска, Београд 1982 (фототипско издање).

Светлана Томин, *Шест акатистара из Библиотеке Матице српске. Прилог познавању збирника канона и других песама*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, бр. 39/1, Нови Сад 1991.

Ђорђе Трифуновић, *Азбучник српских средњовековних књижевних дела*, Нолит, Београд 1990.

А. И. Ящимирский, *Описаніе южно-славянскихъ и русскихъ рукописей загребской библіотеки, том I. Вѣна — Берлинъ — Дрезденъ — Лейпцигъ — Мюнхенъ — Прага — Любляна*, Петроградъ 1921.

GENRE STRUCTURE OF AKATHISTOS HYMN-BOOK IN SERBIAN MEDIEVAL LITERATURE

Summary

To our knowledge, akathistos hymn book has not aroused particular interest among medievalists. Consequently, dispersed in various collections, at times not even catalogued or included in inventories, those manuscripts have neither been described nor analysed as a literary form.

UDC 821.163.41-94.09„04/14”

О НЕКИМ ЖАНРОВСКИМ ОДЛИКАМА ЖИТИЈА

Јелка Ређеп

САЖЕТАК: У старим српским биографијама и *Житију Ћириловом* писци су прихватили схему житија из византијске књижевности. Следећи устаљени житијни образац у описивању рођења и младости будућег светитеља, српски писци су доследно употребљавали карактеристична општа места. Строга и устаљена форма житија није онемогућавала изразите особености аутора.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: житије, жанр, светац, општа места, рођење, младост.

Један од основних прозних жанрова у средњовековној књижевности јесте житије. Дуг је историјат настанка овог жанра. Житију су претходила „мартирија” или „мученија” о мукама првих хришћана, а на даљи развој жанра утицала је хеленистичка биографија. Пресудну улогу имало је *Житије преподобног Антонија* Атанасија Александријског. Овај писац усавршио је житије као књижевну врсту.

Главни предмет у житију јесте излагање живота светога. Термини *биографија* и *хагиографија* нису изворни, али се употребљавају у науци упоредо са изворним термином, односно *житијем*. Кроз дуги низ векова, од првих векова хришћанства па до краја средњег века, житија су се развијала у оквирима источне православне духовности и временом се разликовала од западних vita. „И поред заједничке композиционо-стилске схеме, сваки народ је нашао свој особен израз у житијној књижевности” (Трифуновић, 1974, 46).

Под утицајем византијске књижевности настају житија у словенској и српској књижевности. Утврђујући жанровске одлике некога житија у српској књижевности, установљавамо и да ли то дело има карактеристике правог, потпуног житија византијског типа. Пишући о најстаријим текстовима житија, писаним на старословенском језику, *Житију светог Ћирила* (после 869) и *Житију светог Методија* (после 885), Ђорђе Трифуновић каже да се она „у основи слажу са византијском композиционом схемом, али се у већини битно разликују”, као и да „житијне формуле нису разврстане по агиографским правилима” (Трифуновић, 55). У византијским делима историјски део је кратак и испреплетен виђењима,

сновима, пророштвима и чудесима, док је у словенским житијима историјско приповедање поступно и трезвено, а легендарни чиниоци су потиснути у позадину. По Трифуновићу, поменута два житија мало су утицала на животописаније код Источних и Јужних Словена.

Житија, заједно са службом, похвалом, словом, спадају у култне списе. Они имају своју култну и обредну функционалност. Основни култни спис је служба.

У српској средњовековној књижевности налазимо најраније животописачке елементе у *Житију св. кнеза Владимира* Дукљанина из Крајине (XI век), а тим делом користио се Дукљанин из Бара, пишући своје *Краљевство Словена* (*Летопис попа Дукљанина*) крајем XII века. Стога је прихватљиво мишљење да изворна житија, која се јављају међу првим старословенским споменицима, „представљају наставак а не почетак српског животописања" (Трифуновић, 61). У српској књижевности створен је тип житија „биографије", са одликама које не налазимо у другим словенским књижевностима средњег века (Лихачов, 1972, XVIII).

По Лихачову, житије светога увек има двоструки смисао — само по себи и као морални образац за остале људе. Избегавање индивидуалног и истицање онога што је опште карактеристично је за овај жанр. Стога се у житију налазе „општа места" у описивању свечевог рођења, васпитања, детињства, младости, смрти и чудеса.

У средњовековној српској књижевности писци су састављали две врсте житија, кратка, пролошка житија или синаксарска житија, која се читају такође на дан светога на богослужењу, и опширна, обимна житија, која се читају такође на дан светога, но не у цркви већ у манастирској трпезарији. Синаксарско житије чита се у оквиру појаног канона светитељу, и то после шесте песме, иза кондака и икоса. Пишући о житију као жанру, Ђорђе Трифуновић (Трифуновић, 65) подсећа да су византијска житија, према склопу и облику, носила жанровске ознаке — Βίος, Βίος και πολιτεία, а у српској књижевности имала су ознаку „житие и жизнь". Према грчком Βίος (живот, животопис) стоји „житие", а према πολιτεία — „жизнь" (начин живота, vitae ratio, vivendi ratio). Трифуновић пише о састављању изворних житија за такмичење ученика у Византији и о томе да се тако стицао научни степен ретора и филозофа. „Писци су се васпитавали непосредним проучавањем чувених житија, као што су и српски средњовековни писци тражили узоре у *Житију преподобног оца Антонија*, и у неким метафрастовским житијама" (Трифуновић, 65—66). Композициона схема садржи *увод*, који представља богословско образложење писања житија, потом следи *опис живота од рођења до смрти* и *чудеса*. У житију, које „није обична биографија", нису подједнако важни сви догађаји из световног живота, и у житију се инсистира на оним догађајима који указују на будућу светост личности.

По Христијанту М. Лопарјеву (Лопарев, 1910, 16—36), постоји низ чинилаца композиционе схеме: заглавље, предговор, главни део, родитељи, домовина, име светога, посвећење, однос према браку, аскеза, историјски део, поука на самрти, чудеса, закључак.

У правом, потпуном житију византијског типа после увода почиње излагање о пореклу, рођењу и крштењу светога. Најчешће се излаже угледно и високо порекло (отуда и родослови у биографијама), а код рођења се истичу они моменти који указују на будућу светост личности. Такав предзнак је нпр. Немањино двоструко крштење, најпре у католичкој, а потом у православној вери. Дете је обично најмлађи син, седми или трећи (Константин, Растко) и дар је божији (Растко). У науци се истиче да су похвале родитеља и отаџбине потребне због уздизања светога (Лопарев, 16). Казивање Константина Филозофа о српској земљи, српском народу, указивање на порекло од Константина Великог и излагање о врлинама и значају кнеза Лазара било је неопходно да би се показало да је Стефан Лазаревић од доброг корена још бољи изданак и да његова појава није случајна већ логична, јер се само у таквој средини и са тако угледним пореклом могла јавити и тако изузетна личност какав је био деспот Стефан Лазаревић. Излагање о младости светога заслужује посебну пажњу. По житијном шаблону, на који указује и Лопарјев (Лопарев, 24—25), свети у младићком узрасту не воли ни дечије игре, ни позориште, ни коњске трке, ни световне песме, ни игре, а усрдно изучава псалтир и Свето писмо, и писање и наука су му врло лаки. Лопарјев каже да је овај шаблон у раскораку са дечијом природом и вештачки приморава да се увери како Свети дух открива и озарује ум светога дечака и упућује га ка схватању књижне премудрости. У низу светих VIII—IX века Лопарјев помиње само три случаја ограничености и тупости светих. Брзо просветљавање дечака честа је појава.

Леп и типичан пример у српској житијној књижевности јесте Растко Немањић. Доментијан пише како родитељи његови „имајући велику љубав према њему, често долажаху к њему, испуњавајући се великим дивљењем због њега" и питајући се шта ће бити ово дете послато од Бога. Они га предадоше божјој вољи и научише га светим књигама. „А он, истинито семе Божје, од младости своје не предаде се ни ка једној слави од земаљских, но само молитвама, а потом из млада приону Господу, по речи пророка: 'Блажен је муж који се боји Господа' (Пс. 111, 1), и кога ће Господ узети од младости његове, и почеће заједно работати један једноме" (Доментијан, 1938, 29—30).

Још типичније је Теодосијево казивање. И Теодосије прича како родитељи Расткови, „имајући натприродну, безмерну љубав према њему, увек гледаху на њ и с ненаситом душом, а и велможе с њима говораху како ће он бити највреснији међу браћом својом. А и дете бејаше благообразно, и весело душом, и у учењу напредно, да се дивљаху разуму у детињем узрасту, да сви говораху: 'Ово ће дете бити неко ново знамење' " (Теодосије, 1924, 82). Доментијан говори да је Немања дао Растку један део државе да њиме управља, а Теодосије још додаје да је то било када је Растко имао петнаест година. „А младић, окусив од разума божанствених светих књига, чешће их прочитаваше, и одатле примаше почетак премудрости — страх божији, и примаше божанствене љубави из дана у дан, налажући огањ на огањ ненаситом жељом. Расуђиваше да су царство и богатство, слава и сјај и свака срећа многометежни и непостоја-

ни, сматраше да су видљиве лепоте и обиље живота као сенка, па, разумев да је много једења и весеља и све човечанско на земљи таште и нестварно, удари десним путем, и бављаше се поукама из књигâ, не лењаше се у цркви целе службе стајати, љубљаше пост, клонећи се празнога зановетања и неумеснога смеха, мрзећи непристојне и штетне песме младићских жељâ које ослабљују душу до краја. Благ, кротак, према свим љубазан, љубећи сиротињу као ретко ко други, поштоваше сувише иночки чин, тако да и самим родитељима његовим беше зазор, па би се застидели, видећи у малом узрасту такво старање и закон добрих обичаја, и сматраху га као да није од њих рођен, него да је, у истину, дан од Бога" (Теодосије, 82—83).

Цитирани текст из Теодосијевог *Живота светог Саве* важан је, пре свега, као опште место, типично за житијни шаблон. Истовремено текст представља и писано сведочанство о постојању лирских љубавних песама у XIII веку и показује негативан однос православне цркве према лирској поезији.

У *Животу архиепископа Арсенија* (Данило II, 1935, 178—179) архиепископ Данило прича да је Арсеније био „син неких добрих и побожних родитеља, који је још у материној утроби назнаменан Духом Светим и од младости своје спремљен као непорочан дар Богу, и не предаде се ни к једној слави или светској сујети". У житију се не каже дословно да је дечак у младости избегавао многа задовољства, али се наглашава како је умним очима прозрео да „овај свет пролази и сва слава земаљска", те нема ничега до туге, узбуне и жалости. Зато се смислено побринуо за своју душу, „оставивши сву красоту овога живота, дом, богатство, а уз то оца и матер, браћу и сестре, и од младости постаде чистотом као анђео".

За архиепископа српског Саву II забележено је да „од младости не приону ни на једну земаљску славу, пошто га је Бог навео на истинити пут спасоносног живота и да 'љуби Господа свим срцем и свом душом својом, и да свим својим чувствима' гледа заповести свога Владике" (Данилов ученик, 1989, 121).

Архиепископ Јоаникије, син благородних родитеља, у младости „оставивши свет и све што је у свету и заволевши Христа од младих дана, постаде монах" (Данило II, 209).

Архиепископ Јевстатије I (Данило II, 223) „није гледао ни на једно дело земаљске сујете и живео је у младости без злобе у сваком корисном исправљењу, и учећи се потребном обичају".

У *Животу архиепископа Данила II* (Данило II, 250—252) истиче се врло угледно и високо порекло његово. Данилов ученик пише да је он био „син неких благоверних и благочастивих, милостивих, праведних родитеља, који беху богати и веома славни, управљајући дане свога века у великој врлини..." У младићком узрасту показивао је жељу да учи и у младости био је „вођен од Господа у свако добро разумије и у Његовој вољи поучавајући се дан и ноћ, у дубини речи књиге боље успеваше од својих другова, који су били у том училишту". Овај богољубиви младић „Божјом помоћу у неослабљеној вредноћи, научи све поуке божанстве-

них речи, непрестано желећи нескврном животу целомудрија и чистоте, поста и бдења и молитве, како то крепки и Богу послушни мужеви чине".

Избегавање женидбе, негативан однос према браку и аскетски живот обележавају период младићког узраста будућег свеца. Теодосије у *Животу светога Саве* прича да је млади Растко Немањић избегао женидбу: „Кад уђе у седамнаесту годину узраста, а родитељи његови саветоваху се како ће га по закону оженити. А по молитви Богом дани бо-жанствени младић непрестано жељаше како би и на који начин избегао свет, и да се одвоји од свих и прионе к Богу" (Теодосије, 83). Млади Растко слушао је о Светој гори и испосницима у њој и другим местима и јавила му се жеља да се замонаши.

Међу старим српским биографијама најизразитији пример оваквог понашања у младости везан је за Растка Немањића. Растково избегавање забава, штетних песама младићких жеља које ослабљују душу до краја, женидбе и окренутост ка књизи, молитви и Богу истичу Савини биографи Доментијан а нарочито то потенцира Теодосије.

Употреба ових општих места у житију, којима се обележава понашање будућег свеца у младости, јављају се у одговарајућем жанру у низу богатих средњовековних топоса.

Једно од најстаријих словенских житија *Житије Ћирилово* од непознатог писца (после 869) (Климент Охридски, Константин Преславски, 1964, 43—120) садржи исте топосе везане за Константина. На симболичан начин испричано је Константиново животно опредељење за мудрост: „Кад је био дечак од седам година он усни сан, па исприча оцу и мајци и рече: — Стратег ми је, сакупивши све девојке нашега града, казао: 'Изабери од њих коју желиш себи за животну сапутницу и помоћницу према себи'. Ја сам, пак, погледао и све промотрио и угледао једну, од свих најлепшу, светла лица, богато украшену златним огрлицама и бисерјем и свакојаким накитом. Име јој је било Софија, тј. мудрост. Њу изабрах" (Климент Охридски, Константин Преславски, 47).

У житију су истакнуте његове изузетне способности, бистрина, марљивост у учењу и одбијање женидбе: „И логотет му је са поштовањем указивао сваку част и нудио му много злата, али он није примао. Једном ће му рећи: — Твоја ме лепота и мудрост више од свега приморавају да те волим. Имам лепу и богату поћерку, племенита и висока рода, којој сам крсни кум. Ако хоћеш, даћу ти је за животног друга. А пошто си од цара високу част и кнежевину примио, очекуј још и више: јер ћеш угледно и стратег постати. — Филозоф му одговори: — То је, доиста, велик дар за оне који за њим чезну, а за мене учење је изнад свега, којим, обогативши свој ум, желим постићи прадедовску част и богатство" (Климент Охридски, Константин Преславски, 53—54). Константинов одговор уверава логотета да овај млади филозоф „не воли овога света", и то одређује његову даљу судбину.

Наведени примери из старих српских биографија и *Житија Ћириловог* потврђују да су и писци ових дела прихватили схему житија из византијске књижевности. Следећи устаљени житијни образац у описива-

њу рођења и младости будућег светитеља, српски биографи су се доследно користили карактеристичним општим местима. Пишући о узорном понашању у младости, о избегавању световних задовољстава и о упућености ка Богу, молитви и књизи, Теодосије је, користећи се познатим обрасцем, сликовитије, уверљивије и литерарно успешније од других биографа писао о младићком добу Растка Немањића. Истовремено то је уверљив показатељ да су, и поред устаљене форме житија, индивидуалне особености писца могле доћи до изражаја. То је, свакако, условило и разноликост текстова. Доследно се користећи појединим топосима у оквиру истога жанра, биографи су у својим текстовима испољили и неједнаке стилске особине. Схема житија није у потпуности ни једнако остварена у свим старим српским биографијама, па тако ни излагање о младости будућег свеца није идентично дато у њима. Строга и устаљена форма житија није онемогућила изразите особености аутора. Напротив. Отуда и постоји разноврсност старих српских биографија у српској средњовековној књижевности.

Jelka Ređep

ON SOME GENRE CHARACTERISTICS OF HAGIOGRAPHY

Summary

In old Serbian biographies and in the *Hagiography of Cyril*, their authors adopted the structure of hagiography from Byzantine literature. Following the hagiography structure, in describing of birth and youth of future saints, Serbian writers were consistent in their use of characteristic models. The strict and accepted hagiography form allowed the individual expression of authors.

UDC 821.163.41-1.09

БАРОКНЕ ПОСЛАНИЦЕ НА ТЛУ БОКЕ КОТОРСКЕ

Невена Варница

САЖЕТАК: Песничка посланица потиче из античке књижевности. Овај жанр је био жив у латинској поезији касне антике и средњег века, а прешао је и у књижевност хуманизма, ренесансе и барока. Барокна књижевност на тлу Боке Которске није била развијена онолико колико су то биле далматинска и дубровачка. Песме су пригодне природе и везане за локалне догађаје и теме. Најпознатији песници тога времена су Андрија Змајевић и Живо Болица Кокољић, који су размењивали посланице међу собом, али и са савременицима из Дубровника и Далмације. Посланице су слика књижевног и друштвеног живота и носе са собом боју епохе.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: посланица, пригодна поезија, барок, Бока Которска, Дубровник, Живо Болица Кокољић, Андрија Змајевић.

Песма у облику писма, песничка посланица (или епистола, од латинског epistula 'писмо') (Речник, 1992, 625) потиче из антике, из прозне епистоле. Појавила се у римској књижевности, у којој су најзначајнији представници Цицерон, Хорације (са својом *Посланицом Пизонима — Epistula ad Pisones*, касније названој *О песничкој уметности — De arte poetica*) и Овидије (*Тристиа* и *Писма с Понта — Epistula ex Ponto*) (Речник, 1992, 194). Такође, надасве су познате и новозаветне посланице писане у прозном облику — *Посланице апостола Павла Коринћанима* или *Посланице апостола Петра* (да наведемо само најпознатије).

Овај жанр био је жив у латинској поезији позне антике и средњег века, негован подједнако и у прози и у поезији, а прешао је и у књижевност хуманизма у којем песници такође стварају на латинском језику, али и у ренесансу и барок када се већ стварало на народном језику.

Дубровачки хуманиста Илија Цријевић (наводимо га као најзначајнијег песника тога времена) пише посланице, и то о обичним, свакодневним стварима, али такође и песму *Празник у затвору*, једну од својих најзначајнијих остварења, коју читамо као посланицу, јер ју је упутио своме пријатељу Градићу. Касније на тлу Далмације и Дубровачке републике праве и фиктивне посланице пишу Мавро Ветрановић, Марин Држић, Петар Хекторовић и други.

Као и у писму, у посланици, коју можемо посматрати као поетизовано писмо, аутор се може обраћати једној особи или неколико особа, али увек је присутна свест о читаоцима, тј. писац зна да пише како особи — особама којима је посланица упућена — тако и читаоцима који ће је читати као поетски облик.

Ако је у питању једна личност, најчешће је то пријатељ, савременик, али неретко и фиктивна личност или особа која је умрла. Повод је често приватне природе, али садржина је често општег карактера, по чему се посланица и разликује од писма. Међутим, оно што овај посебан песнички жанр чини специфичним јесте лаган, готово фамилијарни тон. У њему песник износи свој лични, субјективни став о некој личности или догађају. Често је пригодне природе али не мора увек бити таква. Она једноставно постаје средство комуникације које је настало из људске потребе за размењивањем мишљења, идеја или осећања.

Један засебан круг ренесансних и барокних писаца чине писци Боке Которске. Бока, специфична због свог геополитичког положаја, налазећи се у близини слободног Дубровника, столећима била је готово крајња тачка Млетачке републике. Битно обележје поезије 17. века Боке Которске јесте везаност за реалне и свакодневне догађаје. Једноставно, као да мале средине привлаче мале теме, па је тако и у Боки. Барокна књижевност тамо није толико развијена, и она углавном јесте пригодна поезија. Љубавне поезије готово да није било.

Посланица као традиционални жанр писала се у 17. веку, а на подручју Боке Которске она је доводила у везу савременике и маркирала значајне догађаје који су били, ипак, локалног карактера.

Можемо претпоставити да је посланица као жанр била подједнако развијена у свим културним срединама због тога што је била погодна да се нешто искаже на сугестиван начин, и управо јој је форма то омогућавала, а реалистичност јој је обезбеђивала чињеница да су били познати и пошиљалац и прималац.

Реалистичност као битна одлика књижевности у Боки у доба барока потврђује се великим делом у пригодној поезији, а као једну врсту пригодне поезије можемо посматрати посланице.

Још нешто је карактеристично за посланице, а то је да не можемо све читати на подједнак начин. Неке су праве, оне које су средство комуникације, а неке су само привидне посланице (као што је љубавна песма Џора Држића *Посланица Сладоју*). Праве посланице, које опет можемо поделити на две групе (на конвенционалне и на личне) средство су комуникације између адресанта и адресата и њихов значај је књижевноисторијски, а фиктивне посланице (већ смо спомињали љубавну поезију, а овој групи припада и Гетеов роман из касније епохе *Јади младог Вертера*) имају књижевну и уметничку вредност.

Од барокних песника са тла Боке Которске најзначајнији су Андрија Змајевић, Јероним Пима и Живо Болица Кокољић. Читајући и анализирајући њихову поезију, а самим тим и посланице, дошли смо до закључка да немају све исту уметничку вредност, а неке од њих немају је уопште. Али њихове посланице увек су сведочанство о времену: о писцу, о

људима којима су упућене, о догађајима. Највећу књижевну вредност имају оне посланице које су упућене другим песницима као посланица Жива Болице Кокољића *Госпоодину аркибискуупу Змајевићу Господина Живе Болице властелина котторскоґа пјесан* и *Истому ґосподину*. „Све доскора Живо Болица био је познат по двема песмама испеваним у похвалу Пераштанина Андрије Змајевића приликом његовог посвећења за надбискупа барског и примаса 'Краљевства Србије' године 1671. Тим својим песмама он се придружио једној групици песника, све самих пријатеља и поштовалаца дотадањег перашког опата, који су похрлили да се заједно са њим радују на његов велики дан" (Пантић (1), 1996, 6), јер повезују писце међу собом, а књижевноисторијски подаци добијају поетску вредност. У овим посланицама приватни и општи план су испреплетени, а примећујемо да је писац писао за читаоце за које је поуздано знао да познају Змајевића, било да су Дубровчани, Бокељи или римска господа. Живо Болица Кокољић написао је и следеће посланице: *Присвијетлому и Припоштованому Господину Ивану Антонију Зборовацу, достојному пастиру и бискупу котторскому*; *Поштованој Госпођи и редовници Суор Јероними Византића, приури С. Павла Реда Светоґа Доминика*; *Господину Вицку Сабовићу, пријатељу свому*; *Господину Шимуну Шимунићу*; *Господину Франу Бубаљевићу врх Троје ужежене*; *Много свијетлому, племенитому и крипосному Господину Живу Кокољићу, властелту котторскому*; *Одґовор*; *Истому одґовор*; *Господину Матту Паскваловићу, рођаку и пријатељу свому*; *Присвијетлому и Приузвишеному Господину Марку Синовчићу, витезу и ґосподару свому*; *Присвијетлому и Приузвишеному Господину Чезару Перућину маркезу од Оди пјесан*; *Узвишеному Господину Чезару Оди, Маркезу али бану први дан ґодишта*; *Многопоштованому Оцу Фра Јачинту Марију Пасати, приповједовцу изврситу, Реда Светоґа Доминика*; *Поштованому Франческу Котторанину, дефинитуру и комесару манастира котторскијех*; *Исти му шаље пјесан сприједа писану*. Најзначајније посланице Андрије Змајевића су: *Словинска Дубрава Источна Далмација милостиво од Господина Боґа похођена ґодиште 1667. пјесан*; и *Посланица Трипу Скури*.

Посланице повезују један књижевни круг (видимо то на примеру Жива Болице Кокољића и Андрије Змајевића који су упућивали посланице и примали их један од другога, али такође и од других бокељских песника, и не само њих него и песника из Дубровника и Далмације — Франа Бобаљевића, Петра Канавеловића).

Објављивањем велике збирке песама, читавог зборника барокног песника Жива Болице Кокољића од преко четири стотине песама на италијанском и народном језику које је открио и објавио Мирослав Пантић 1996. године (Бојовић, 2003, 121) могло се сазнати и за две песме које су у вези са дубровачким песником Франом Бобаљевићем Куком. Прва је песма коју је Болица испевао у част Бобаљевићевог спева *Троја ужежена*, а друга је посланица — одговор которском песнику са насловом *Госпоодина Франа Бубаљевића Живу Болици*. Обе песме су вишеструко занимљиве: и по свом садржају, и исказаним осећањима и по форми.

Бобаљевићева посланица испевана је китњастим стилом тако карактеристичним за барок, претераним хвалама, како за аутора тако и за његова дела која су стварана на три језика: италијанском, латинском и сло-

винском. У другом делу песме он уноси лични тон (Бојовић, 2003, 122) испреплетан барокним играма, спомиње *Трој у ужежену*, али само у алузијама на које се надовезују љубавни осећаји.

Песма је настала 1637. године и поред уметничких вредности има и књижевноисторијски значај.

Да су песници из Боке Которске комуницирали и са песницима из суседних крајева и са њима размењивали своје стихове, указују нам и посланице које је корчулански барокни песник Петар Канавеловић упућивао својим савременицима Андрији Змајевићу и Трипу Скури.

Када је Змајевић постављен за барског надбискупа 1671. године, Канавеловић је испевао две пригодне песме томе у част (Бојовић, 1980, 75).

Пригодна поезија је као жанр међу књижевницима тога времена била врло популарна (Бојовић, 1980, 106). Писали су је готово сви песници епохе. У њима су опевали велике догађаје, али и теме локалног карактера, па чак и неке безначајне тренутке из живота. Тако се, на пример, у посланици Андрији Змајевићу већ остарели Живо Болица у двоструко римованим дванаестерцима жали на болест од које болује и обећава да ће, уколико преживи, и даље славити свог пријатеља. Приметно је да су у посланицама овог типа приватни и општи план изукрштани и да су оне писане за читаоце за које су аутори поуздано знали да познају личности о којима је реч.

Слична посланица пригодне природе јесте и шаљива песма Андрије Змајевића посланица *Трипу Скура* „писана у време док је Змајевић био још перашки опат, према томе млад" (Пантић (2), 1996, 31) у којој је описана једна седељка са пријатељима из вишег слоја бокељског друштва уз трпезу. Како слични тренуци из живота старих Бокеља проучаваоцима нису до краја познати, ова песма имала би и функцију да такве моменте расветли. Како почиње осмерцима који имају схему римовања ababcc, што указује на секстину, и то онакву какву су неговали дубровачки барокни песници, на основу тога можемо у посланици видети и песникове „узоре".

Друга Змајевићева песма *Словинска дубрава источна Далмација милостиво од Господина Бога походена годиште 1667. ђесан* има већу културноисторијску него књижевну вредност. „У њој се са више страна одсликава песникова личност; она је затим израз његовог неизмерног 'словинског' патриотизма; из ње се дају сагледати и понеки делови његове поетике и његова лектира" (Пантић (2), 1996, 34). Змајевић се у песми показује као верник, који земљотрес, који га је и самог задесио на путу, а који се збио на Велику среду, прихвата као „израз божје срџбе". Посланица је упућена свим Дубровчанима, којима песник шаље поруку да катастрофална „трешња" не може бити смрт Дубраве.

Међутим, не прихвата Андрија Змајевић земљотрес само као „израз божје срџбе" него и „божје милости". „За њега је то што се десило много више знак трајног милосрђа Вишњега, а за Дубровник и божје 'похођење' које обећава поновни процват" (Пантић, 1990, 146). Међутим, можемо поставити питање да ли је наш песник, када је мислио на милост божју, мислио и на милост упућену њему? Јер историјски подаци пока-

зују да је он страдао у земљотресу који се осетио и у Перасту, али је успео да се избави из рушевина док су његови пријатељи из пратње пострадали.

Песма садржи две равни. У првом делу песник говори о себи, а о Дубровнику преноси речи које слуша од славуја.

Још увек су мишљења подељена у вези са питањем да ли је *Словинска дубрава* права посланица или није. Међутим, ми је тумачимо као посланицу имајући у виду сам њен крај у коме песник дословно упућује речи утехе и подршку грађанима Дубровника. Можемо закључити да је вредност барокних посланица писаних на тлу Боке Которске у 17. веку у првом реду књижевноисторијска и културноисторијска, а да је сама књижевна вредност мала, и да се појављује само на моменте. Посланице су слика књижевног и друштвеног живота и са собом носе боју епохе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Злата Бојовић, *Барокни песник Петар Канавеловић*, САНУ, Београд 1980.
2. Злата Бојовић, *Троја ужежена*, Зборник у почаст академику Мирославу Пантићу, уредници Радомир Ивановић, Миодраг Матицки, Институт за књижевност и уметност — Филозофски факултет у Новом Саду, Београд 2003.
3. Мирослав (1) Пантић, *Живо Болица, которски песник XVII века*, у Живо Болица Кокољић, *Поезија*, Обод, Цетиње 1996.
4. Мирослав Пантић, *Књижевност на тлу Црне Горе и Боке Которске од XVI до XVIII века*, Српска књижевна задруга, Београд 1990.
5. Мирослав (2) Пантић, *Поезија барока и просвећености у Црној Гори и Боки Которској*, Песници барока и просвећености, Обод, Цетиње 1996.
6. *Речник књижевних термина*, главни и одговорни уредник Драгиша Живковић, Нолит, Београд 1992.

Nevena Varnica

BAROQUE EPISTOLARY POEMS IN BOKA KOTORSKA

Summary

A poem written in a form of a letter, so-called epistolary poem, has its roots in Antique literature. It appeared in Roman literature with the Horace and Ovid as most significant authors. The genre was alive in the Middle Ages, in the Humanism and the Renaissance, and it was also present in the époque of Baroque.

Baroque literature in Boka Kotorska was not developed one, and its poetry was mostly written for a given occasion. Epistolary poems were written by Živo Bolica Kokoqić, Jeronim Pima and Andrija Zmajević. They were writing them to each other poets of Dubrovnik and Dalmatia. Epistolary poems were describing literary and social life of the époque.

UDC 821.163.41-22.09

„НАРАВОУЧИТЕЉНА" КОМЕДИЈА[1] (ЕМАНУИЛ ЈАНКОВИЋ)

Мирјана Д. Стефановић

САЖЕТАК: У раду се описује настанак комедије као драмске књижевне врсте на примеру превода Емануила Јанковића италијанског дела *Трговци* Карла Голдонија. Истраживање европске популарности Карла Голдонија у 18. столећу, пре свега, у немачкој култури, служи у раду као извор могућног подстицаја нашем писцу да управо ову комедију изабере за српску читалачку публику. Расправља се и о значају Емануила Јанковића за обликовање терминологије драмских књижевних врста.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Емануил Јанковић, Јохан Кристијан Бок, Карло Голдони, комедија, „наравоучитељна" комедија, превод, прерада.

Већ је одавно прихваћено да је осамнаесто столеће важан период у историји књижевности, у којем је установљена нова, модерна мисао о књижевности и о друштву. У том успостављању нових идеја значајно место добија драмска књижевна врста, која се уопштено назива комедијом. Њен значај утолико је истакнутији кад се, при том, уоче и идеолошки подстицаји европског друштва: раздвајање приватне од политичке сфере омогућило је, између осталог, настанак грађанске класе у 18. столећу. Васпитна могућност коју комика у себи потенцијално садржи омогућила је драми да постане онај облик уметничког обликовања кроз који се манифестују морално-друштвене норме понашања. Још изразитије, комедија је деловала путем позорнице која је била значајни облик грађанског јавног живота; позорница је била она друштвена појава која је развила очигледне моралне законе. Комедија је, на тај начин, постала делотворна, утицајна грађанска васпитна институција (Jensen, 1986).

Као и у осталим европским књижевностима, комедија је и у јужнословенском простору имала исти развојни пут[2] од средњовековних при-

---

[1] Термин је преузет из досад најбоље студије о животу и делу Емануила Јанковића: „Својим избором европске драмске књижевности XVIII столећа, писаца и дела, заправо, за која се посигурно зна да их је превео и објавио, Емануил Јанковић унео је у нашу књижевност жанр с којим дотад она није била упозната: 'наравоучитељно' позориште, комедију из савременог живота" (Маринковић, 1972, 340).

[2] У овом раду описује се, и то на једном примеру, само поетика комедије у српској књижевности. За шири, јужнословенски, контекст потребно је више и простора и додатних истраживања.

казања, преко школске драме, до комедије у модерном значењу тог појма, која је прво никла код Срба „у Војводини" (Wollman, 1924; Wollman, 1930, 27). Емануил Јанковић, први међу просветитељима, одиграо је не малу улогу у увођењу овог жанра у српску књижевност. На питање, међутим, о том да ли се комично у српској књижевности јавља као логична последица жанровског развоја књижевности, тј. из жанровске канонизације једноставних књижевних форми у сложене литерарне облике, није лако, једноставно и једнозначно, одговорити. Шта, уосталом, предстаљa појам „комичног"? Комично није све оно што изазива смех, на исти начин као што и оно што се сматра озбиљним може да постане и да значи нешто смешно (Грлић, 1972).

У комедији је важнији „карактер" од „радње"; управо због тога јесу у центру збивања конкретни људи и њихови проблеми и конфликти, а не нешто што је уопштеног карактера. Такве особине које комедија собом носи нису нове за европско просветитељску драмску књижевност. Још је Аристотел у својој *Поетици* уочио ове особине комедије.[3] Најбоље примере комедијâ представљала су она дела која нису садржавала изразиту комику. Комика није чинилац који конституше комедију; она је у њој само функционална уколико је интегрисана у њеној сврси, у њеној укупној интенцији. Кад се подсети и на то да је комедији стало до развоја свести и друштвеног образовања грађана, онда смо већ ближи одговору на постављено питање. Изгледа да се комично у српској књижевности није развило из еволуције жанра, већ, пре, из промена културних претпоставки књижевног стваралаштва. Појава комичног у српској књижевности очигледно је могла да буде условљена јачањем критичког мишљења у српском друштву, исто тако, и у тој литератури.[4]

Истраживачи се углавном слажу у томе да прави облик драмске врсте који се назива комедијом није постојао у 18. столећу у српској књижевности. Преводима, међутим, комедиографских дела омогућен је развој ове књижевне врсте, од просветитељства наовамо.[5] Управо као и у немачкој књижевности, с којом су наши просветитељи стално били у додиру, и српски писци Емануил Јанковић и Доситеј Обрадовић уочили су „значај театра као школе у којој се људи уче" (Назечић, 1956, 626). Мада је црква нападала сваки облик позоришта и сценског извођења („зурнице", „позориште улице" као чин паганâ, о чему је у својим беседама говорио Гаврил Стефановић Венцловић, уп. Павић, 1970, 233), Срби су, и поред таквих забрана, били наклоњени „позоришним" играма. Штета је што читава грађа, мада свакако није лако приступачна, није

---

[3] Интересантна је веза која постоји између Аристотелових схватања комедије и оних које у кратком уводу уз свој превод Лесинговог *Дамона* износи Доситеј Обрадовић, о чему, свакако, треба размишљати.

[4] Занимљиво би, ипак, било клицу критике, коју комедија у основи садржи, тражити у интерлудију (интермедију) унутар школске драме; у њима јунаци исмевају трагичну ситуацију (уп. Павић, 1970, 282; Стојнић, 1997, 177).

[5] Уп. Cindrić, 1960, 119—120; Ерчић, 1974, 284; Поповић, 2001, 5 (ова студија Павла Поповића објављена је у наставцима, први пут, под насловом *Сриска драма у XIX веку* у часопису *Сриски књижевни гласник* 1902. године, књ. V, св. 3—8. и књ. VI, св. 1, 3—5).

пописана, већ је публикована само библиографија штампаних драмских дела (Јовановић, 1907).

Деведесетих година 18. столећа почиње живот српске драмске књижевности, тачније, 1787. године, кад Емануил Јанковић објављује превод комедије *Трговци* Карла Голдонија. Новосађани Јанковићевог времена имали су и пре тога прилику да гледају драмска остварења. У то време гостовале су у овом граду многе позоришне трупе, међу њима и Игнаца Шилера из Темишвара, Франца Фелдерера, Јозефа Луја и Франца Рајнера. Двема позоришним дружинама, Јозефа Бауерфајнда и Франца Шварца, било је, међутим, забрањено да изводе „Lustigsingspiele" у Новом Саду (Cindrić, 1960, 122).[6] Срби су, дакле, познавали неки облик комедије, комичне, веселе игре, у време кад је Емануил Јанковић објавио свој први превод. Желећи, вероватно, да више делује на читаоца него на гледаоца, наш писац превео је Голдонијеву комедију као „драму за читање". Тиме је, можда, очекивао да ће „морално" изразитије деловати, што је у терминологији 18. столећа значило свеукупност духовног аспекта човекове природе. О овоме се у нашој науци није много расправљало. Питања су се више ројила око размишљања о томе зашто је баш ову Голдонијеву комедију наш млади, а већ зрели, писац одабрао за српску читалачку публику. Нудили су се при том и многи, а сви ваљани, разлози за овакво преводиочево опредељење; међу њима, као разлог навођена је тема трговачког сталежа, која би интересовала српску, дакле, и новосадску читалачку публику, потом углед Карла Голдонија као писца, али и моралност његових јунака, као и искушавање знања италијанског језика.[7] Уз ове, разлоге би вероватно требало тражити и у још једном правцу.

Како је Емануил Јанковић био студент на немачком универзитету, сигурно је, баш као и Доситеј Обрадовић својевремено у Бечу, Халеу и Лајпцигу, посећивао позориште или, бар на неки начин, пратио позоришна збивања. У то време Карло Голдони готово је владао немачком сценом и немачким позоришним путујућим групама. Његова дела ницала су као печурке на позорницама Лајпцига, Хамбурга, Берлина, Минхена. Голдони је игран и на италијанском језику у Љубљани, око 1761, и у Загребу, од 1772. године (Маринковић, 1972, 288). Велика епоха голдонијанског ентузијазма у Немачкој било је, тако, осамнаесто столеће. Томе је нарочито допринело, уз извођење његових дела на језику оригинала, и превођење њихово на немачки језик. Популарност овог италијанског аутора уводи позоришна трупа Зајлера, која је у периоду 1775—1780. године извела четрнаест Голдонијевих дела, у оригиналу или у преводу. И сам Лесинг био је одушевљен овим италијанским генијем комичне сцене (Hinck, 1965; Elwert, 1969). Преводи и прераде Голдонијевих дела на немачки језик из године у годину изменили су набоље представу о овом писцу; његови комади најпре су у потпуности били импровизовани, тек потом почели су да се објављују. За одређени временски период 18. сто-

---

[6] Да ли је, можда, црква имала пресудну улогу у давању дозвола за позоришно гостовање?

[7] Уп. Маринковић, 1966; Маринковић, 1971; Маринковић, 1972; међу новијим радовима уп. Ковачек, 1995.

леђа типичним се представља податак о томе да су у таквим обрадама најчешће биле, вероватно у то доба, веома актуелне теме „трговаца" (*Kaufleute*; *Holländer*; *Gutherige Polterer*; уп. Maurer, 1982). Његова дела била су у Немачкој најпопуларнија у последњој трећини 18. столећа; од свих тада играних аутора, Голдони је био најчешће извођен, и то, пре свега, у периоду 1775—1779 (Schmitt 1990, 27; Unger, 1997, 392—400).

Међу тим делима, часно место по популарности заузимала је комедија *Трговци*, која је, изгледа, већу популарност имала изван отаџбине пишчеве, мада је и тамо извођена, и којом су се на својим путовањима по Италији одушевљавали и немачки туристи и немачки писци (Maurer, 1982, 145). Драма је превођена и на многе језике.[8] Сигурно се зна за превод на шпански 1794. године.[9] Карло Голдони био је популаран аутор и у Русији. Његова дела превођена су на руски од 1772. године. До 1800. године преведено је девет његових дела, међу њима изгледа да, ипак, нема *Трговаца* (Gorochova, 1970). На немачком, превод је изашао 1771. године (Маринковић, 1972, 289). Преводилац је Јустус Хајнрих Зал (Saal), који је у десет томова превео „сабрана" Голдонијева дела, у Лајпцигу, у периоду од 1767. до 1777. године (у осмом тому налази се његов превод комедије *Трговци*). Дело које је и наш писац превео било је толико популарно у Немачкој да је изазвало, поред већ постојећег Заловог превода, и једну, можда и више прерада. Јохан Кристијан Бок (Johann Christian Bock) објавио је 1778. године комедију *Die Holländer oder Was vermag ein vernünftiges Frauнezimmer nicht*.[10] Ова прерада дела Карла Голдонија први пут је изведена исте године кад је и штампана, најпре у националном театру у Бечу. Очигледно је била веома популарна чим се зна за више њених издања: 1778. код Хилшерна у Лајпцигу и исте године у Бечу, потом 1783. у Лајпцигу код Вагнера и Денгела, 1790. године у Мајнцу, 1791. у Аугзбургу.

Можда се већ на основу ових података чини мање необичним, уз разлоге које је наша наука већ истакла, што је Емануил Јанковић посегао за превођењем управо овог Голдонијевог дела. Популарност ове комедије и њена прерада (или више њих) на немачки језик могле би да буду једна од оних искри које су превагнуле у одлуци о томе шта најпре да се преведе за српску читалачку публику.[11] Омиљеност овог дела на не-

---

[8] „[…] molta popolarità anche fuori d'Italia ed ebbe traduzioni in diverse lingue" (Škerlj, 1960, 378).

[9] *Il Mercato di Montefregoso*, Barcelona 1794, up. Gallina, 1960, 286; Маринковић, 1972, 289.

[10] Јохан Кристијан Бок (око 1750—1785), драматург у чувеној Акермановој позоришној трупи. Касније је добио стални посао у дворском позоришту свог родног града Дрездена. Објавио је преводе и прераде с француског и енглеског језика; писао је песме, приповетке и драме. Познат је по преради Голдонијевог драмског дела.

[11] Карло Голдони није, међутим, имао ништа против прерадâ својих дела: „Istina je da bi to [originalno] djelo moralo uspjeti u svim jezicima jer autor slika prirodu, koja je posvuda ista; ali sama priroda je svugdje različito modificirana i treba je predstaviti u takvu ruhu i s onim običajima i s onim poimanjem koji se najbolje prilagođuju mjestu gdje se prikazuje. Moje komedije, na primjer, bile su dobro primljene u Italiji, pa ipak siguran sam da se nijedna od njih, ni najuspjelija, ne bi mogla predstaviti takva kakva jest u francuskom kazalištu; a sve bi one, po mom mišljenju, mogle imati tu čast kada bi se prilagodile ukusu spomenutog naroda" (уп. Čale, 1968, 185—186).

мачкој сцени свакако би могла да се тражи у циљу који је аутор у њему поставио, наиме, створити такву драматику која би гледаоцима још боље омогућила представу грађанског морала: „forma l'uomo da bene, l'uomo utile, il vero Mercante" (Goldoni, 1945, 702). Ето ваљаног и, вероватно, коначног, одлучујућег разлога за опредељење нашег просветитеља. Превод Емануила Јанковића изашао је 1787. године у Лајпцигу.[12] Та тема, о трговцима, била је, уосталом, веома популарна у 18. столећу. Обрађивали су је писци и пре Карла Голдонија. Једну такву комедију, пре 1740. године, написао је и Волтер (*Расипни син*), о чему сведочи у својим мемоарима (Волтер, 1951, 10). У Бечу се, на пример, играла драма савременог писца Михаела Жана Седена (Sedaine) под насловом *Weise in der That* (наслов оригинала гласи *Le philosophe sans le savoir*). У овом комаду присутно је заузимање за грађанско насупрот племићком; то је драма о предностима трговачког сталежа. Критичар бечке позоришне сцене Зоненфелс (Sonnenfels) питао се у својим позоришним писмима, потпуно просветитељски, о томе да ли је врлина „искључиво власништво племића" (Sonnenfels, 1884, 145—146). Још је једна драма (описана жанровски као „грађанска трагедија") с темом о трговцима играна тих година у Бечу: *Kaufmann von London*, аутор је Жорж Лило (Lillo). Необичност главног јунака, што је изазивало згражавање бечке публике, било је у томе што је трговац био један гроф (Sonnenfels, 1884, 119). Позориште је, међутим, увек било пуно кад је на репертоару била ова драма. Узрок томе можда је била и чињеница да су управо трговци слали своје запослене да обавезно погледају овај комад, уместо да иду у цркву: „Die Ursache davon ist sehr natürlich; die Kaufleute schickten ihre Leute in dieses Schauspiel statt einer Predigt" (Sonnenfels, 1884, 116). У државној библиотеци у Регензбургу чува се књига Флоријана Гасмана (Gassmann) *Die Liebe bey den Handwerkern* (Regensburg, [1775]). У њој се као адлигати налази више позоришних комада или оперета, у којима су јасни трагови утицаја *Трговаца* Карла Голдонија.[13]

---

[12] Неки аутори, нажалост, сматрају да је ово превод на руски: „Sempre nel XVIII secolo furono tradotte in ruso e rappresentate sulla scena russa [...] *I mercanti* (stampata a Lipsia 1787)" (Mokulski, 1957, 344—345); да је ово дело, заправо, превод на српски и српског преводиоца, знало се још у осамнаестом столећу. Чак и неке од историјâ светске књижевности немачких аутора знају за овај превод („Die ersten Theaterstücke serbischer Sprache verfassen Janković von Goldoni", Wiegler, 1932, 504; Wiegler, 1949, 562; „Später wurden dort auch lokalisierende Bearbeitungen von Goldoni — oder Lessing — Stücken gespielt [sic!]. So bearbeitete Emanuil Janković (1787) Goldonis *I mercanti* in serbischer Sprache, um die Vorurteile der Serben gegen das Theater zu bekämpfen" (Kindermann, 1962, 653); „Zu den Kuriosa der deutschen Goldonirezeption gehört eine bei Täubel in Leipzig erschienene serbische Fassung der *Mercatanti*, übersetzt von Emanuel Janković, stud. Med. in Halle" (Maurer, 1982, 63).

[13] Флоријан Леополд Гасман (1723? — Беч, 1774) био је оргуљаш, капелмајстор, композитор. Побегао је од трговачког заната којим је требало да настави посао у очевој радњи. Студирао је музику у Болоњи и Венецији и за време венецијанског карневала (сваке године од 1757. до 1762) изводио своје оперске саставе. Од 1763. године наследник је Кристофа Вилибалда Глука на месту композитора за балет у бечкој државној опери. Био је ученик чувеног Салијерија (Killy, 1996, 579). У књизи која је, вероватно, штампана годину дана након његове смрти, у Регензбургу, објављено је осамнаест његових дела, међу њима највише либрета за опере. Други адлигат у тој књизи има наслов *Das unterbrochene Fest oder der Triumph der Tugend*; у овом либрету појављује се женски лик Ђачинте, сељанке у

У предговору[14] свом преводу Емануил Јанковић изражава идеје сличне онима које се налазе код критичара бечког позоришног живота. Разлика је у томе што српски писац, ипак, упућује на корисност од читања књигâ, а не од посета позоришту: „Иощъ едну ползу кою одъ добри комедїа и други полезни книга можемо получити, неваля прекорачити. Колико маисторски и трговачки момака имаде, кои неделю и светацъ скитанѣмъ проведу, а защто? Защо немаду никаква посла, немаду ничим се утрућавати. Господар им незаповеда у ове дне радити а сами незнаду чимћедусе бавити или време проводити. Даимаду книга забавни, угодни, поволни, полезни и поучителни, баремъ ника частъ ови момака трчалаби овимъ книгама како остави иглу или рифъ изъ руке [...]". „Наравоучительност" комедије (Маринковић, 1972, 340) преводилац види и у томе што ће, кроз примере јунакâ, читаоци сами себе препознати и кроз „млоги други полезни сцена" можда нешто и научити. Сличне идеје налазе се и код Зоненфелса. Овај бечки критичар упућивао је, истина, критику Голдонију, или да је преозбиљан или да негује потпуно исмевање. Обојица се, ипак, слажу у сврси драмског текста, наиме, да комедија може деловати позитивно, као узор за побољшање карактера, да је, поготову за младе, веома поучна: „aus dem Karaktere des Mannes vom Geschmacke ein unterhaltendes Karakterstück zu machen, welches für Jünglinge, die in die Welte eitnreten, lehrreich seyn, und ihnen gewissermaßen eine Art von Welterziehung geben könnte" (Sonnenfels, 1884, 114).

Предговор (пролог) Емануила Јанковића ипак је његов оригиналан текст. Могао би, вероватно, да представља и известан облик поетичког, теоријског размишљања о драмској врсти, која се уводи у српску књижевност.[15] У њему су оцртане особине комедије као врсте, уочен је значај позоришта и сврха театарског приказивања, управо кроз упућивање на погрешно мишљење о штетности таквог облика литерарног живота; уочена је важност драмског текста као „драме за читање", што је у основи веома ново и за европско просветитељство, којем је више било стало до театарског живота једног дела. Емануил Јанковић ипак се не опредељује искључиво за корист коју комедија има, не опредељује се за оно што се у нашој науци сматрало, за то време, „социјално-утилитаристичка концепција литературе" (Ерчић, 1974, 38; слично и Деретић, 1997, 178—180). Попут Доситеја Обрадовића и, нешто критичнијег, касније, Михаила Максимовића, Емануил Јанковић жели још нешто, намера му

једном наполитанском месту. У деветом комаду у истој књизи (*Die Liebe bey den Handwerkern, ein scherzhaftes Singspiel*) главни јунак јесте столар Ђанино, који свој посао запоставља због заљубљености; кад љубав постане тако страсна да му и разум помути, уплићу се старији, јер су разумнији, и проблем с „помућеним разумом" разрешава се срећно, тј. свадбом. Све ово могло би да представља одјеке на јунаке и на тему Голдонијевих *Трговаца*.

[14] Као што су многи писци писали, потпуно уобичајено, прологе за своја драмска дела, која ће се изводити на сцени, како би тиме објаснили појединачне проблеме у радњи која следи, исто чини и Емануил Јанковић, чини се, ипак, с друкчијом намером (уп. Batušić, 1962; Goldoni, 1945, 701—702).

[15] Васо Милинчевић говори о томе како пролог има „функцију просветитељског манифеста" (Милинчевић, 1985, 41).

се састоји и у томе да забави читаоца, сматрајући, вероватно, да ће се кроз забаву лакше примити и збиља и критика стварног живота: „[Е. Јанковић] пошао је трагом писаца просвећене Европе и њихове убеђености да је комедиографски приступ животу најцелисходнији израз литерарног посредовања, који пружа максималне услове да се у једној примитивној средини, каква је уистину била наша у другој половини XVIII столећа, започне с васпитавањем укуса и неговањем морала" (Маринковић, 1972, 295).

Произлази, отуд, као претпоставка, све јаснија, да је комедија и у српској књижевности, од свог почетка, једна од најбољих књижевних врста у посредовању идеје, од текста ка читаоцу. Она треба да делује позитивно на реципијенте, кроз узорну слику коју даје, како би побољшала карактер. Делује, дакле, као моралистичко учење или подучавање, како би, на тај начин, поставила обрасце за основна морална начела. Биће да је Емануил Јанковић веома проницљиво изабрао баш ову комедију за српског читаоца, која се, жанровски, у немачкој науци назива „комедија као драма" (Wicke, 1968). Главна проблематика у *Трговцима* сведена је на поучност о врлини и о пороку. У њој на важности губе и комичност и напетост (драматичност). У првом плану увек је идеја комедије.[16] Она се остварује кроз ликове који, као што је уобичајено у овом жанру, више причају и размишљају него што делају. Зато, изгледа, није трговац Панкрације (Pancrazio) у првом плану, нити би то могао да буде његов распусни син Ђачинто (Giacinto), а још мање би у таквој улози могао да се нађе сребролюбиви лекар доктор Малацука (Il Dottor Malazucca, medico avaro). Они постају неопходни ликови, у супротности с позитивнима, само због тога да би добро послужили у размишљањима о врлинама. Такве поучне идеје износи, рекла бих, главни лик комедије млада Ђанина (Mademoiselle Giannina, nipote di Monsieur Rainmere). У свом предговору, уосталом, испред којег је написао посветну епистолу маркизу Бонифацију Рангонију (Goldoni, 1945, 697—699, 701—702) Карло Голдони, готово у значењу топоса, истиче морални задатак просветитељског театра: „corregere il vizio". Емануил Јанковић чини исто, чиме се отвара и нова упитаност о томе да ли је просветитељство желело да кроз идеале оствари друкчију, лепшу, моралнију, реалност.

У ту сврху био је потребан лик Ђанине, која је постала морална окосница драме. Тамо где су исказани модели венецијанске свакодневнице, они су толико уопштени да би то могло да се односи и да важи за сваку, па и за српску средину. Овим је олакшано остваривање претпоставке за могућност идентификације код нових гледалаца, тј. читалаца — грађанске класе. Грађанско позориште и драма односе се, пре свега, на одређену друштвену ситуацију и на улогу грађана, на пример трговаца у њој. У том драмском супротстављању игре и тржишне идеологије побеђује утопија, превагу односи идеја о врлини. Сви грађански ликови, Панкрације, Ђачинто, па и Беатриче, употребљени су само сврховито,

---

[16] Жанровски идентично могле би да се одреде и Лесингове младалачке комедије, међу њима и *Дамон*, дело које је Доситеј Обрадовић превео на српски језик.

како би што јасније истакли главног носиоца врлине — Ђанину. Сви они јесу у тој „школи врлине", која је, да би деловала пријемчивије, свакако морала да буде приказана на забаван, на моменте сентименталан, начин. Због свих ових особина омогућена је, наравно, афективна идентификација гледаоца/читаоца с узором те врлине: „[...] случаи и битїа, коясе сваки данъ међъ людма налазе. Нађиће пошеног трговца, кои заобдржати свои кредитъ и добро име, сваке чесне путе тражи помоћи си; нађиће сребролюбиви персона и гладни за новцима, кои мале хасне ради, цело свое иманѣ изгубити могу; нађиће истиногъ алъ позорногъ друга; нађиће такођеръ овомъ напротивъ фалишногъ, лажливогъ и подъ сѣномъ дружства наивећегъ убицу; нађиће верногъ слугу; нађиће уцвељногъ Оца инепослушногъ и упорногъ сина; нађиће Оца кои отвећъ своегъ сина милуе, и чрезъ ту любовъ себе, свои домъ и целу свою фамилїю руинира; нађиће и млоги други полезни сцена; накратко: нађиће оно щосе сваки данъ међъ людма налази, пакъ некъсе огледи, може бити даће у овои или уонои персони самъ себе познати."

Зато у овом жанру, ако га и има, хумор и није у првом плану; не треба ни да буде истакнут, јер би, у том случају, водећа идеја о грађанској врлини била исмејана. То, међутим, никако није циљ ове врсте комедије. Комични ефекти, колико су потребни, постигнути су контрастирањем, супротстављањем појединих ликова (Ђанина — Беатриче, Ђанина — Ђачинто). Срећном завршетку свакако да доприноси разумност и етичност начитане девојке (Rabac-Čondrić, 1968, 26). Ђанина јесте интелигентна, култивисана, веома образована, практична. Она је типични представник грађанке (Banti, 1960; Маринковић, 1972, 293). Задивљујућа је њена начитаност; због тога јој се сви помало подозриво, можда са страхом, обраћају. Унапред знајући да је, опет, с књигом у руци, моле је за извињење што је ометају својим, углавном љубавним проблемима. Ђанина је сва окренута васпитавању свог разума, зато и размишља о његовој важности у људском животу; зато и чита књигу *Здрав разум*[17], чији је наслов Емануил Јанковић, по свој прилици, измислио. Постоји, ипак, књига која би могла да буде у вези са, свакако просветитељским, намерама Емануила Јанковића. То је овећи приручник *Теоријски систем здравоѓ разума* (*Theoretisches System der gesunden Vernunft. Ein akademisches Lehrbuch*) из 1765. године. Аутор овој књизи јесте Јохан Бернард Базедов (Basedow), веома важан теолог и просветитељски педагог из 18. столећа. Живео је у периоду 1723—1790. године. На позив данског двора, 1774. године, у граду Десау основао је школу под утицајем учења Жан-Жак Русоа. Школа се звала „Philanthropinum". Трајала је све до 1793. године. Основ Базедовљевог учења, у многобројним његовим књигама, било је човекољубље, филантропија, толеранција, нарочито верска (Kosch, 1949, 98—99; Krause, 1988, 332—334). Овај аутор, уз то, интере-

---

[17] Код Голдонија (први чин, сцена 17) Ђанина чита књигу *Гледатељка*: „La *Spettatrice*, l'Osservatrice. Una filosofessa che osserva le azioni umane, esamina le passioni, e ragiona con buon criterio sopra vari sistemi del nostro secolo." Можда би отуд и могао да буде исправан још један од термина за ову врсту драмске књижевности — *озбиљна комедија* (уп. Arntzen, 1968. и критику овог појма, Freund, 1995).

сантан је и због тога што се у немачкој преради, Јохана Кристијана Бока, чак и спомиње. Главна јунакиња Сара (Ђанина код Голдонија) чита књигу, опет друкчијег наслова, овог немачког педагога, под насловом *Philantrophin* (други чин, једанаеста сцена), што би могло да значи 'онај који посећује школу *Филантрофинум*', 'ученик школе *Филантрофинум*'.

Осим што је променио наслов Голдонијевом делу, овај немачки аутор, у правом значењу речи, прерадио је изворни италијански текст: изменио је имена ликова, садржај њихових исказа, дописивао је и скраћивао оригинал (Mathar, 1910). Неке од Јанковићевих измена основног италијанског извора, који је, свакако, познавао, толико су сличне немачкој преради, да би било исправно упитати се о томе да ли и, ако јесте, колико се наш писац и преводилац користио издањима Бокове прераде[18], на пример: код Емануила Јанковића нема „ни друге половине девете појаве [у првом чину] (Ђачинтиног монолога)" (Маринковић, 1972, 299) — и код Јохана Кристијана Бока овај део изостаје; трећи чин оригинала има шеснаест сцена — Јанковић и Бок имају тринаест сцена. Постоје, међутим, и разлике између немачке прераде и српског превода, на пример: у другом чину (једанаеста сцена) није преведена реченица из италијанског оригинала, којом Коралина завршава свој монолог (Sequi, 1962, 175) — у немачкој преради овај монолог чак изостаје (Bock, 1998). Тешко би стога, без даљег детаљнијег упоређивања, могла да стоји мало исхитрена претпоставка о томе како је Карло Голдони ушао у српску књижевност преводом немачке прераде (Maurer, 1982, 62—63); вероватнијим ми се чини размишљање о томе како је неке измене наш преводилац радио према том немачком делу. Можда би и илустративна промена наслова књиге коју Ђанина/Сара чита могла да укаже на такву могућност.

Ова промена наслова Ђанинине књиге (*Здрав разум*) вероватно би била од помоћи у причи о поетици драмске књижевне врсте у српском просветитељству. Таква поетика може да се докучи „посредно, аналогијом: од постојећих дела у нас до владајућих теорија у литерарно-позоришном животу земље која тог часа врши примаран утицај на културни развој ондашњих војвођанских Срба" (Ерчић, 1974, 37). Још је један од начина да се успостави поетика. Кад већ не постоје теоријски текстови већ тек неколико предговора за обликовање имплицитне поетике, као могућност остаје успостављање поетике самим драмским делом. Ако и није схоластичка, ова Голдонијева комедија у преводу Емануила Јанковића свакако је „наравоучителна"; таква дела јесу „забавне и поучне книге", како у предговору још једног свог превода (*Зао отац и неваљао син*) пише српски просветитељ, књиге које развијају „здрав разум", разумно деловање у животу ради постизања доброте и среће (Маринковић, 1972, 293). И Ђанина управо тако чини, исказујући, при том, своју привржености људскости, која је, у основи, увек добра.[19] Током читаве драм-

---

[18] Уп. овде у раду нап. бр. 10.

[19] У једној расправи о драмској поезији из 1758. године Дени Дидро је изјавио: „Људска природа је, дакле, добра" (уп. Lešić, 1977, 430).

ске радње, поступцима Ђанине и холандског трговца дискретно управља пријатељство, она особина коју су истакнутије славиле многе немачке веселе игре, она људска карактеристика чији је култ нарочито овековечен у делу Доситеја Обрадовића (Стефановић, 2002). Круг се, ето, полако сплиће око ове централне теме која окупља трећу генерацију наших писаца 18. столећа. Неговањем, путем књиге, „здравог разума" успостављао се однос комедије и њених реципијената, у овом случају, читалаца. Таква прагматичка функција књижевног дела (Деретић, 1997, 226—227) била је у потпуности уобичајена у великом веку просветитељства и у европским оквирима. Дело, при том, ништа није губило у својој литерарности. Бивала је, та литерарност, напротив, у истом нивоу са својом сврхом, потпуно исправном, оном функцијом која се успоставља у облику питања над прочитаним делом, чак и кад таква упитаност није увек директно повезана са самим текстом (Petrović, 1963).

Овим преводом Емануила Јанковића посредно може да се добије и слика о друштву и култури Срба у 18. столећу: „[...] Емануил Јанковић наменски је оставио по страни питање организованог театра. Желео је, напросто, да афирмише драму као књижевну врсту, књигом да освоји читалачку публику, да разбије корене предрасуда и искључи немотивисане изворе заблуда о штетности комедије, коју нико није познавао, да изгради, наиме, у пуном смислу те речи, осећање наклоности према 'веселим играма', како би уз њихову помоћ уобличио, касније, афинитет будућих гледалаца за сложеније драмске врсте и саму установу позоришта" (Маринковић, 1972, 297). Из предговора се сазнаје да је српско друштво — грађанско, да има релативно развијену привреду (постојећи трговачки и занатлијски сталеж), да још нема развијену свест о потреби и о важности читања и образовања, нарочито нема навику да чита „комедије", како је Емануил Јанковић жанровски одредио ово Голдонијево дело.[20] И у погледу терминологије, као и с обзиром на значење појма, Емануил Јанковић је ипак иноватор у српској култури. Рекло би се да се из његовог предговора уз *Трговце* може уочити двозначност термина, која ће при крају пролога бити усмерена од значења појма комедије као „театра" ка значењу „драме за читање". Реч страна српском језику — *комедија* — у 18. столећу означавала је најчешће „позоришни дом" (Михаиловић, 1972); посрбица за реч *комедијант* била је, 1790. године, *театрални играч* (Михаиловић, 1982). С почетка 18. столећа значење речи *комедија* као 'весела, шаљива игра' (Михаиловић, 1972) изгледа да је било заборављено и да је чекало свог правог аутора. Чекало је да се појави Емануил Јанковић, који је значење речи *комедија* коначно везао уз појам драмске књижевне врсте; ова врста, опет, дочекаће да се, убрзо након превода Емануила Јанковића, обликује као књижевна врста у српској књижевности.[21]

---

[20] У осталим својим преводима употребиће изразе „весела игра", „наравоучителна весела игра"; Бок је своју прераду Голдонијевог дела означио појмом „веселе игре"; превод Јохана Кристијана Зала комедије *Трговци* има поднаслов „Sittenkomödie".

[21] Што своје прераде, посрбе, Јоаким Вујић није назвао „комедијама" већ „веселим играма", једну чак и „волшебном игром" (*Добродетељни дервиш или звекетуша*), разлоге би свакако требало тражити у функцији коју су та дела имала, али и у намени коју им је пре-

ЛИТЕРАТУРА

Аврамовић, 1997 — Зоран Аврамовић, *Појава комичног у српској књижевности — културолошка хипотеза*, Комедија у српској књижевности, зборник радова са III међународне конференције Филолошког факултета у Приштини одржане 22—23. маја 1996, Филолошки факултет, Приштина 1997, 47—54.

Andrić, 1892 — Nikola Andrić, *Prijevodna beletristika u Srba od god. 1777—1847. Književna studija*, Zagreb 1892.

Arntzen, 1968 — Helmut Arntzen, *Die ernste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist*, Nymphenburger Verlag, München 1968.

Banti, 1960 — Anna Banti, *Goldoni e la commedia „Borghese"*, Studi Goldoniani. Atti del Convegno Internazionale di studi goldoniani (Venezia, 28. sett. — 1. ott. 1957) II. Comunicazioni, Venezia — Roma 1960, 455—463.

Batušić, 1962 — Ivana Batušić, *Od najava i prologa do impromptua u francuskom i hrvatskom kazalištu*, Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, knj. 326, Zagreb 1962, 265—388.

Bock, 1998 — Carlo Goldoni, *Die Holländer; oder: Was vermag ein vernünftiges Frauenzimmer nicht! Ein Lustspiel in drey Aufzügen. Nach dem Goldonischen: „Die Kaufleute" übersetzt von J. C. Bock*, Wehrhahn Verlag, Hannover 1998.

Wiegler, 1932 — Paul Wiegler, *Geschichte der Weltliteratur. Dichtung fremder Völker*, Ullstein Verlag, Berlin 1932.

Wiegler, 1949 — Paul Wiegler, *Geschichte der fremdsprachigen Weltliteratur*, Ernst Heimeran Verlag, München 1949 (шесто издање).

Wicke, 1968 — Günter Wicke, *Die Struktur des deutschen Lustspiels der Aufklärung. Versuch einer Typologie*, Bouvier Verlag, Bonn 1968.

Wollman, 1924 — Frank Wollman, *Srbochorvatské drama. Přehled vývoje do války*, Filozofická Fakulta, Bratislava 1924.

Wollman, 1930 — Frank Wollman, *Dramatika slovanského jihu*, Orbis, Prag 1930.

Voltaire, 1951 — De Voltaire, *Moj boravak u Berlinu. Memoari za primjenu životopisa gospodina Voltaira*, Zora, Zagreb 1951.

Gallina, 1960 — Annamaria Gallina, *Goldoni in Catalogna*, Studi goldoniani. Atti del Convegno Internazionale di studi goldoniani (Venezia, 28. sett. — 1. ott. 1957). II. Comunicazioni, Venezi — Roma 1960, 277—290.

Giesemann, 1979 — Gerhard Giesemann, *Entwicklungstendenzen und ihre typologische Beschreibung im südslavischen (slovensichen, serbischen, kroatischen) Theaterbereich im 19. Jahrhundert*, Die österreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750—1830). Hrsg. Von Herbert Zeman, Teil 2, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz 1979, 505—530.

Goldoni, 1945 — *Tutte le Opere di Carlo Goldoni.* IV, A cura di Giuseppe Ortolani, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1945.

Gorochova, 1970 — Raya Gorochova, *La fortuna del Goldoni in Russia nel secolo XVIII*, Studi goldoniani, Venezia 1970, 2, 90—115.

Грлић, 1972 — Данко Грлић, *О комедији и комичном*, Филозофско друштво Србије, Београд 1972.

Деретић, 1997 — Јован Деретић, *Поетика српске књижевности*, Филип Вишњић, Београд 1997.

Elwert, 1969 — Theodor W. Elwert, *Italienische Dichtung und europćische Literatur*, Steiner Verlag, Wiesbaden 1969.

рађивач установио. Њихова поетика била је, чини се, друкчија од оне коју је Емануил Јанковић успостављао.

Ерчић, 1974 — Властимир Ерчић, *Историјска драма у Срба од 1736. до 1860*, Институт за књижевност и уметност, Београд 1974.

Jensen, 1986 — Kerrin Jensen, *Moral und Politik. Gesellschaftsbild und Komödienkonzeption in Ludwig Holbergs Frühwerk*, Peter Lang, Frankfurt/Main 1986.

Јовановић, 1907 — Владан Јовановић, *Библиографија српско-хрватске драмске књижевности*, Споменик САНУ XLV. Други разред 38 [39], Београд 1907, 1—127.

Killy, 1996 — Walther Killy (Hrsg.), *Deutsche biographische Enzyklopädie*. Bd. 3. Ebinger — Gierke, K. G. Saur Verlag, München 1996, 579.

Kindermann, 1962 — Heinz Kindermann, *Theatergeschichte Europas. V. Band. Von der Aufklärung zur Romantik (2. Teil)*, Otto Müller Verlag, Salzburg 1962.

Ковачек, 1995 — Божидар Ковачек, *Чудесни Емануил Јанковић. „Терговци" Карла Голдонија у преводу Емануила Јанковића*, Театрон, Београд 1995, 92, 38—45.

Kosch, 1949 — Wilhelm Kosch (Hrsg.), *Deutsches Literatur-Lexikon. Biographisches und bibliographisches Handbuch*, Bd. I. Aachen bis Hasenhauer, A. Francke AG. Verlag, Bern 1949, 98—99.

Krause, 1988 — Horst Krause, *Basedow, Johann Bernhard*, (y:) W. Killy (Hrsg.), *Literatur Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*, Bd. I. A-Bis, Berteismann Lexikon Verlag, München 1988, 332—334.

Lauterbach, 1999 — Anastassia Lauterbach, *Anredeformen im Serbischen um 1800. Schauspielbearbeitungen von Joakim Vujić*, Otto Sagner Verlag, München 1999.

Lešić, 1977 — Zdenko Lešić, *Teorija drame kroz stoljeća. I (Od početka do kraja XVIII stoljeća)*, Svjetlost, Sarajevo 1977.

Маринковић, 1966 — Боривоје Маринковић, *Девет фрагмената о Емануилу Јанковићу*, Књижевност, Београд, XXI/1966, књ. XLII, св. 6 (јун), 515—531.

Маринковић, 1971 — Боривоје Маринковић, *Емануил Јанковић с оне стране непознатог*, Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду, књига XIV/1, Нови Сад, 1971, 191—300.

Маринковић, 1972 — Боривоје Маринковић, *Твораштво по сродности или Емануил Јанковић*, Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду, књига XV/1, Нови Сад, 1972, 241—369.

Martini, 1979 — Fritz Martini, *Lustspiele — und das Lustspiel*, Klett Verlag, Stuttgart 1979.

Mathar, 1910 — Ludwig Mathar, *Carlo Goldoni auf dem deutschen Theater des XVIII. Jahrhunderts*, Montjoie 1910.

Maurer, 1982 — Arnold E. Maurer, *Carlo Goldoni. Seine Komödien und ihre Verbreitung im deutschen Sprachraum des 18. Jahrhunderts*, Grundmann Verlag, Bonn 1982.

Милинчевић, 1985 — Васо Милинчевић, *Српска драма до Нушића*, Нолит, Београд 1985.

Михаиловић, 1972 — Велимир Михаиловић, *Грађа за речник страних речи у вуковском периоду*, I—II, Институт за лингвистику у Новом Саду, Нови Сад 1972—1974.

Михаиловић, 1982 — Велимир Михаиловић, *Посрбице од Орфелина до Вука (Прилог проучавању наших пуризама XVIII и XIX века)*. I—II, Матица српска, Нови Сад 1982.

Mokulski, 1957 — Stefano Mokulski, *Goldoni e la sua fortuna nell'URSS*, Studi Goldoniani. Atti del Convegno Internazionale di Studi Goldoniani; promosso dal comune di Venezia, dall'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, e dalla fondazione Giorgio Cini (Venezia, 28. Sett. — 1. Ott. 1957). II. Comunicazioni, Venezia — Roma 1960, 339—349.

Назечић 1956 — Салко Назечић, *Рађање Стеријине драме*, Живот, Сарајево, V/1956, књ. IX, св. 10 (октобар), 625—638.

Павић, 1970 — Милорад Павић, *Историја српске књижевности барокног доба (XVII и XVIII век)*, Нолит, Београд 1970.

Petrović, 1963 — Svetozar Petrović, *Interpretacija u kritici i u nastavi*, Umjetnost riječi, Zagreb, VII/1963, sv. 2, 93—100 (уп. и *Kako predavati književnost: teorijske osnove nastave*, ur. A. Jovanović), Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd 1984.

Поповић, 2001 — Павле Поповић, *Српска комедија у XIX веку. Књижевна студија*. Прир. Г. Максимовић, Панчево 2001.

Rabac-Čondrić, 1968 — Glorija Rabac-Čondrić, *Gli ideali etici di Carlo Goldoni*, Studi Goldoniani, I, Venezia, 1968, 9—31.

Sequi, 1962 — Eros Sequi, *„I Mercatanti" Карла Голдонија и превод Емануила Јанковића*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, Београд, књ. XXVIII, св. 3—4, 1962, 167—175.

Sequi, 1965 — Eros Sequi, *„Problemi di lingua e letteratura italiana del settecento", Atti del IV Congresso dell' Associazione Internationale per gli studi di lingua e letteratura italiana*, Wiesbaden 1965, 174—183.

Скерлић, 1923 — Јован Скерлић, *Српска књижевност у XVIII веку*, Књижарница Напредак, Београд 1923.

Скерлић, 1964 — Јован Скерлић, *Прве српске позоришне представе*, Писци и књиге, I, Просвета, Београд 1964, 83—92.

Sonnenfels, 1884 — Joseph von Sonnenfels, *Briefe über die wienerische Schaubühne 1768*, Wien 1884.

Стефановић, 2002 — Мирјана Д. Стефановић, *Још „једна књига из књижнице Доситеја Обрадовића" (Из поетике сентименталима у српској књижевности)*, Научни састанак слависта у Вукове дане, књ. 30/2, Међународни славистички центар, Београд 2002, 277—290.

Стојнић, 1997 — Мила Стојнић, *Руски подстицаји српској драми*, Комедија у српској књижевности, зборник радова са III међународне конференције Филолошког факултета у Приштини одржане 22—23. маја 1996, Филолошки факултет, Приштина 1997, 177—185.

Schmitt, 1990 — Peter Schmitt, *Schauspieler und Theaterbetrieb. Studien zur Sozialgeschichte des Schauspielerstandes im deutschsprachigen Raum 1700—1900*, Niemeyer Verlag, Tübingen 1990.

Unger, 1997 — Thorsten Unger, *Das Gothaer Hoftheater als Ort des Kuluturkontakts. Institutionelle Rahmenbedingungen für Übersetzung und Spielplangestaltung*, Theaterinstitution und Kulturtransfer. I. Fremdsprachiges repertoire am Burgtheater und auf anderen europäischen Bühnen, Tübingen 1997, 373—400.

Freund, 1995 — Winfried Freund (ur.), *Deutsche Komödien. Vom Barock bis zum Gegenwart*, UTB, München 1995.

Hinck, 1965 — Walter Hinck, *Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie. Commedia dell'arte und Théâtre Italien*, Metzler Verlag, Stuttgart 1965.

Cindrić, 1960 — Pavao Cindrić, *Hrvatski i srpski teatar*, Zagreb 1960.

Čale, 1968 — Frano Čale, *O književnim i kazališnim dodirima hrvatsko-talijanskim*, Matica hrvatska, Dubrovnik 1968.

Škerlj, 1957 — Stanko Škerlj, *Goldoni presso gli Sloveni*. Studi Goldoniani. Atti del Convegno Internationale; promosso di studi goldoniani (Venezia, 28. Sett. — 1. Ott. 1957). II. Cominicazioni, Venezia — Roma 1960, 367—395.

Mirjana Stefanović

LA COMEDIE DITE „*NARAVOUČITELJNA*" (EMANUIL JANKOVIĆ)

Résumé

La comédie *Les Marchands* de Carlo Goldoni dans la traduction de l'écrivain serbe Emanuil Janković est considérée comme l'exemple type pour la description de la poétique de la littérature dramatique Serbe au XVIIIe siècle. Dans ce processus nous comparons le texte original de la comédie à la traduction de Janković, à une traduction et une adaptation allemande pour cerner les idées de l'écrivain serbe sur la construction du nouveau genre dans la littérature serbe. Nous analysons le prologue de Janković et les significations qu'il donne au terme „la comédie".

UDC 821.163.41-94.09

ПОЧЕТАК И ПРЕКИД ПИСАЊА

Слободан Владушић

САЖЕТАК: Текст се бави тумачењем аутобиографског писања у доба просвећености као начином приступања заједници, приказујући истовремено и наративне технике које приповедач употребљава како би у аутобиографији конструисао слику узорног живота. Фокусирајући се на конкретан текст — мемоаре Симеона Пишчевића — истраживање показује како ове наративне технике, под притиском императива истинитости, неуспешно покушавају да прикрију табу просвећености — вољу за моћ субјекта — што за последицу има прекид писања.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: аутобиографија, просвећеност, воља за моћ, сентименталистичка карактеризација, скривени монолог, императив истинитости.

Почетак писања

Пишући о *Годинама учења Вилхелма Мајстера* као о образовном роману, Д. Х. Мајлс ће запазити да је „једини јунак који се приближава становишту 'образов(а)ног јунака' (Bildungsheld) заправо сам приповедач" (Мајлс, 2000, 406). Ова теза образложена је чињеницом да у Гетеовом роману једино приповедање доживљава трансформацију, док јунак у том смислу остаје статичан. Мајлс луцидно запажа да Вилхелм Мајстер није субјект писања већ делања, што га на известан начин доводи у везу са пикарем. Ако је *carpe diem* животни мото пикара, онда унутар ове животне максиме нема места за сећање/записивање, па тако ни за психолошки развој јунака. Међутим, жанр аутобиографије ће нам сведочити о тренутку у коме пикар прекида лутање, зауставља се и почиње да пише. Овај књижевно-поетички обрт не може бити објашњен без упознавања са ширим контекстом преокрета који доноси доба просвећености.

Идеје просвећености су базиране на филозофији рационализма, чије почетке налазимо у Декартовом постављању скептичног рација у темеље човековог поимања света, чиме се, између осталог, доводи у сумњу и целокупна феудална друштвена хијерархија заснована на *веровању* у трансцедентне темеље друштвених касти. Како ови темељи више не

могу бити доказани — што је захтев рационализма — руши се и аристократски систем вредности, а заједно са њим и окамењени модел друштва, у коме је место појединца било одређено његовим пореклом. Нарушавањем вредносног карактера порекла отварају се нове могућности егзистенције засноване на идеји о „универзалном човеку", али се, с друге стране, јавља и потреба за успостављењем нове парадигме укључивања појединца у заједницу. Нови модуси укључивања утемељују се на уверењу да је човек изворно *добар*, те да све зло проистиче из његове необучености у употреби разума. Укључити се у друштво просвећених значило би укључити се у процес образовања и самообразовања, који почива на оптимистичким надама просвећености, да све разлике и спорови у друштву могу бити изглађени било правилном употребом разума било покајничким/искреним (само)показивањем онога најдубљег и најискренијег у субјекту, у чему је сентиментализам налазио темеље људске доброте.

Преокрет који бележимо донеће и промену парадигме у књижевности. Барокна књижевност, кастински базирана на галантном витешком роману, односно пикарској противтежи, уступа место грађанској аутобиографији, која постаје медиј цивилизовања, самообразовања, али и упутства за деловање и понашање у друштву (Нибел, 2000, 453). Управо њен практични, педагошки карактер учинио је да *захтев за истинитошћу* добије значајно место, будући да је тиме књижевност просвећености одговарала на епистемолошки, али и етички захтев свог доба.

Одавде постаје јасно да аутобиографско писање у доба просвећености може бити схваћено као симболички захтев индивидуе за пријем у друштво. Исказивање искрености и осећајности овде има улогу монете у трансакцији, у којој писац заузврат бива искупљен и очишћен, али не више од Бога, као темеља друштва, већ од самог друштва, персонификованог у читаоцима (Нибел, 2000, 458). Међутим, да би искреност имала статус вредности, аутобиографско писање мора истовремено да обезбеди и *сцену* у којој ће се искреност појавити као темељна претпоставка. Неће бити довољно само бити искрен, већ искреност треба *илустровати као вредност* у свету. Тиме се свет, приказан у аутобиографији, приближава идеализованој конструкцији, унутар које ће јунак добити обрисе *узорности*. Консеквенца: аутобиографско писање ће бити принуђено да преузме наративне моделе грађења фикције, чиме се доводи у питање императив искрености.

Напетост између *узорности* и *искрености* доводи у питање и основну конвенцију аутобиографског жанра, а то је идентичност имена аутора, приповедача и јунака о коме се говори. Ова претпоставка је доведена у питање на нивоу нарације као одлучно разликовање између јунака и приповедача (Русе, 1991, 75). Ако, дакле, модерни читалац одбија ову аутобиографску конвенцију, његова одлука би била последица скепсе у погледу могућности да се фикционални статус неког текста може јасно одредити из самог текста (Нибел, 2000, 461). Ова скепса би, такође, илустровала и свест о способности текста да искриви значење упркос ауторовим намерама (Де Ман, 1988, 64). Пренесено на најширу раван, на

раван текстова који припадају историјском дискурсу, ово би значило да историја, баштинећи наративне механизме из фикционалних творевина, долази у опасност да сама буде препозната као *конструкција*, чиме се олабављује документарни карактер њеног дискурса (Јаус, 1978, 98).

Из ове перспективе три питања чине нам се нарочито интересанта. Најпре (1) ако претпоставимо да је разликовање субјекта писања и субјекта доживљавања у аутобиографији неминовно, онда треба испитати какви су модуси интерпретације живота коју предузима приповедачки субјект у чину писања аутобиографије, (2) а потом је потребно идеју о аутобиографији као роману довести до крајњих консеквенци и видети на који начин се поједини аутобиографски текстови нуде или отимају овој могућности читања, и најзад (3) нужно ћемо се сусрести са *крајем писања*. Иако се веза између ових питања чини нејасном, видећемо да они представљају неку врсту теоријског снимка писања аутобиографије, од тренутка када писање почиње, до тренутка када се оно прекида.

Да бисмо се приближили одговору на прво питање, испитаћемо једно од могућих читања Августинових *Исповести*. Тумачећи овај текст, Ц. Олни ће најпре показати разлику између две врсте нарације: прве, коју Олни назива *наивном*, а која припада младом Августину, ни на који начин свесном како ће се даље одвијати његов живот, и друге, *ненаивне*, која припада старом Августину, дакле времену у коме Августин располаже сазнањем о правцу којим је Бог усмерио његову егзистенцију. Главну вредност Августиновог приповедања Олни ће видети у Августиновом умећу „да сачува представу о начину како се све одвијало у то време, осећају да је остављена отворена могућност да се прича развија својим током — он уопште не сугерише да су дани његове младости били просто безвредни и да је тада био заведен, или да би било боље да их никада није ни било — а уз то, истовремено, указује на то да није могло бити другачије него што је било, и да је све — све што се десило — добро, веома добро" (Olney, 1998, 39).

Један од главних аргумената који потврђује овакво читање *Исповести* — у исто време и можда најпроницљивији Олнијев увид — јесте увид у чињеницу да се свети Августин користи истом речи — *dulcis* да би описао одушевљене Богом, али и за описивање земних одушевљена. Анализа текста изведена у „демановском" стилу сигурно би искористила ову идентичност да је усмери против чињенице да свети Августин земна одушевљења не сматра другачије до грешкама — чиме би се текст, сведочећи о својој апоретичности, окренуо против свог аутора. Чини нам се, међутим, да опасност од деконструкционистичког аутоматизма отклања Олнијево именовање Августиновог текста као *ироничног*. Ова ироничност би могла бити тумачена као знак који сведочи о досегнутој трансцедентној целовитости, чиме се ирониja доводи у близину романтичарског поимања ове фигуре. Пре него што кажемо да Августин ово тумачење ироније сигурно није имао у виду, закључимо да ова могућност мешања *dulcis*-а наступа као нешто посве невероватно у аутобиографијама које нуди просвећност, чиме се отвара дијахронијска перспектива тумачења.

Наиме, ако упоредимо статус младости код Августина са статусом који доживљаји из младости имају у Доситејевом *Животу и прикључењу*, видећемо да је сасвим немогуће да приповедачки субјект Доситејевог текста доживљаје из Лондона описује истим метафорама као и светачке идеале везане за манастир Хопово. Предност коју Августин има у том погледу јесте предност субјекта који нам пише из времена у ком се још увек могло веровати да је цео живот са свим својим блудњама, лутањима и скретањима, ипак, *такав какав је*, вођен из једног центра (кога су тада појединци са пуним правом звали Богом). Таква егзистенција је утемељена на финалистичком схватању живота у коме завршетак (покајање) има моћ да укине све раније грехове. Јединственост Августиновог писања јесте у томе што су то исповести *блаженог* а не заблуделог, који непрекидношћу исповедања смера да се очисти, скривајући од себе парадоксалност подухвата садржану у истини да све док има шта да се исповеди, блаженост не може бити досегнута. Отуда је Августиново писање сведочанство досегнуте заједнице, чиме представља једну могућу *илустрацију* блажености, која није морала да жртвује истинитост, управо зато што то није заједница индивидуе са друштвом већ човека са Богом.

Субјекту аутобиографског писања у доба просвећености, сасвим сходно деистичком учењу, недостаје нека трансцедентна инстанца одакле би се цео живот показао кохерентним. Отуда Доситејево писање своју кохеренцију мора да задобије немилосрдним искључивањима свега што би ту кохеренцију могло да проблематизује. Ако је Августин писао из блажености, Доситеј ту блаженост — коју је баш као и Августин *можда живео* — морао текстуално да конструише. Цена није мала: у првој књизи Доситејева младост је приказана као протраћено и изгубљено време, а у другој која, слично Августиновом тексту, личи на илустрацију блажености, Доситеј изоставља и прећуткује, управо онолико колико је потребно, да би свет кроз који његов текстуални двојник путује добио обрисе *земаљског раја*. Није случајно што се у таквој текстури распознају трагови наративних механизама Доситеју савременог романа (Лазаревић, 1989) те већ описана педагошка интенција узорности. Све то чини да други део Доситејеве аутобиографије *императиву илустративности* подређује *императив искрености*, па тако описани свет личи на светлу страну месеца, док на тамној остају све оне зле савести просвећености које Доситејев текст у својој поетичко-духовно-историјској коректности не опажа. Отуда се овај текст и подаје могућности да буде читан као роман. У тренутку када његова педагошка намера избледи, када друштво за које је попуњен попут приступнице неком клубу престане да постоји, трагови живота овог текста неће се налазити у патњи расцепљеног субјекта писања већ у ономе што је сама епоха морала искључити. А то је оно о чему Доситеј није писао. Да јесте, у питање би била доведена могућност укључивања субјекта писања у заједницу, а тиме и смисао аутобиографског писања.

Шта се, међутим, дешава са писањем када *жеља за укључивањем* избледи? То је питање на које би одговор требало да нам пружи читање мемоара Симеона Пишчевића. Пишчевићев текст се на почетку наивно

наставља на Доситеја, о чему сведочи употреба наративних механизама као што су *сентименталистичка карактеризација* и *скривени монолог*. Тиме намера писања постаје приказ једног *узорног живота*. Слично као и код Доситеја (Стојнић, 1989), и овде је могуће показати да оваква намера доноси могућност настављања на средњовековну хагиографску традицију. Ипак, треба обратити пажњу на један детаљ. У средњовековним житијима, као што се може видети на примерима житија светога Саве, односно светог Симеона, може доћи до поистовећивања натпросечне хришћанске врлине са *пореклом* светаца. Намера житија јесте да пружи пример узорног живота у вери, али видимо да овде натпросечност не искључује узорност. Пишчевић много чешће него Доситеј инсистира на овом моменту, будући да је њему стало до приказа властите натпросечности. То се види из чињенице да записивање не обухвата само приватне догађаје већ и догађаје од јавног значаја; „Ја сам још од своје ране младости, већ по изласку из школе, волео да водим белешке о свим важнијим догађајима за које сам дознавао, а исто тако и о свом личном животу" (Пишчевић, 1998, 476). Овај спој хоће да потврди/оствари *значај* аутора у заједници, чиме субјект писања жели да истакне како се кроз његову егзистенцију преливају и моменти од значаја за национ коме припада. У Пишчевићевом случају овај „значај" се премешта у поље жеље за таквом егзистенцијом. То се види из доминирајућег обима грађанског (Павић, 1970, 365), дакле аутобиографског и *приватног*. Тиме се жељи за узорном „барокном" натпросечношћу придодаје и *грађанска узорност*. Две наведене узорности не остављају места за инцидентну романтичарску натпросечност коју у историји репрезентује личност Наполеона.

Романтичарска натпросечност представља модел у односу на који је могуће разјаснити парадоксалну структуру натпросечности/узоритости XVIII века. Управо у самеравању спрам Наполеона она ће показати оно што, пре његове појаве, није могло бити текстуално приказано, већ је, сасвим супротно, било гурано у таму неприповеданог. У овом смислу се Пишчевићев текст показује као захвалан за интерпретацију, будући да, упркос снажној жељи да буде узоран, на крају ипак подлеже притиску оних апорија које је Доситејев текст сузбио, опредељујући се за императив илустративности. Те апорије довешће до прекида писања.

Ако је друга књига Доситејевог *Живота и прикључења* идила XVIII века, онда је то зато што ликови у њој заузимају места на једној идеализованој друштвеној *хоризонтали* која сасвим одговора просветитељској идеји „универзалног човека". Доситеј вешто избегава сваку ситуацију у којој би до изражаја могао доћи сукоб између ликова узрокован њиховим међусобно супротстављеним вољама. Доситејева хуманистичка егзистенција је „хоризонтална", јер избегава сваку могућност успостављана хијерархије. С друге стране, војничка егзистенција Пишчевића осветљава XVIII век из перспективе која је неминовно „вертикална". Та вертикала није проста слика војничке хијерархије већ продубљено схватање живота као непрестаног сукоба *воље за чиновима*, како би се могла пародично описати ничеанска воља за моћ, али не натчовечно издвојену од стада већ дубоко у њега урођену.

Истина вертикале је, дакле, пре воља него порекло, чији је значај подривен у идејама просвећености. Ипак, треба указати на чињеницу да и *идентификација йореклом* као средњовековна / „барокна" категорија и *идентификација образовањем/самоконтролом*, као категорија просвећености, морају одстранити вољу за моћи из своје слике света. Врлина оба субјекта јесте недостатак овакве воље. Суочени са императивом искрености, који налаже приповедање о вертикали, Пишчевићеви мемори ће бити склонији да друштвени престиж субјекта протумаче као резултат порекла, премда се Пишчевићева судбина и његова приватна историја показује готово као егземпларна егзистенција субјекта воље за моћ. Ово избегавање воље, њено скривање, одмицање на маргине аутобиографског текста јесте резултат нејасне свести о њеној субверзивности у погледу сваког система.

Да би сачували модел узорности, а самим тим и намеру субјекта писања да се аутобиографским текстом укључи у заједницу, Пишчевићеви мемоари испуњавају одређене културне обрасце садржане у императиву истиности и императиву илустративности. Узорност се тако проширује и на план *йоетике*. Приповедни субјекат користи се оним приповедним механизмима који посредују одређене вредности, стварајући тако конструкцију узорног света из кога је искључена воља. Ови приповедни механизми налазе се у хоризонту очекивања савременика. Већ смо издвојили два таква поступка: сентименталистичку карактеризацију ликова и скривени монолог. Оба приповедна механизма долазе из жанра романа и као такви они ће *фикционализоваши* аутобиографско приповедање. Међутим, уколико аутобиографско писање, сем императива илустративности, обухвата и императив истинитости и ако је истина Пишчевићевог живота *воља*, онда можемо претпоставити да ћемо у тексту пронаћи и моменте у којима фикционализација света уступа место не истини света (објективности) већ истини субјекта писања, односно истини његове воље. Из те перспективе биће могуће деконструисати приповедне механизме које аутобиографско писање баштини из њему савременог сентименталистичког романа, чиме ће се показати и оно што се њиховом употребом држи подаље од очију читалаца.

Скривени монолоī

Употребом скривеног монолога субјекат приповедања уграђује властиту расцепљеност између истине воље и узорног порекла у један групни високо формализовани лик. Тај „лик" има функцију *сшожера йорекла*. Без обзира на то што се у тексту јавља више говорника чије би беседе могле бити означене као скривени монолози, лако је одредити њихово примарно и јединствено својство: они су на хијерархијској лествици *изнад* субјекта приповедања, односно увек се ради о *йовлашћеним* говорницима. Положај ових говорника требало би схватити више као форму, а мање као есенцију; *узорносш* њихових беседа није у самом *садржају* говора него у вертикалној позицији онога ко говори. Ова чињеница

омогућава укључивање преступничких елемената (*гласа воље*) у говор узорног заступника порекла. У тексту тако разликујемо три врсте скривеног монолога: *глас порекла, глас оправдања* и *глас вредности*. Сви ови гласови повезани су са јунаковим одласком у Русију. То свакако није случајно, јер је управо овај одлазак мотивисан хипертрофираном *вољом* (за чином), те је као такав, заправо, *преступ* против порекла. О томе сведочи и *глас порекла* који налазимо у говору генерала Енгелсхофена. Причајући о исељеницима у Русију, генерал каже: „Све ће се то временом изгубити и преокренути, и унуци и праунуци њихови неће знати право порекло своје, изгубиће слободу свог народног имена" (Пишчевић, 1998, 120).

Интересантна је стилизација дијалога између генерала и јунака из којег смо узели претходни цитат. Генералова реплика обликована је као беседа, чиме је толико наглашена да је оправдано питати се за статус дијалога; јунаков противаргумент овој тези готово да не постоји, јер је његова реплика у квантитативном и квалитативном смислу подређена генераловом говору. Тако се чини да вредност порекла које промовише генерал овде није поткопана *поступком* јунака који је негира (одлазак у Русију), већ је, сасвим супротно, афирмисана *начином презентације* те вредности, којом се жели прикрити субверзивност јунаковог поступка. Ово одступање је интенционално, јер се тиме јунаков поступак усклађује са вредностима заједнице на *нивоу приповедања*.

Проблем писања о одласку у Русију, ништење преступничке енергије овог одласка и његов *приказ* у тексту проблем је који субјект писања покушава да реши скривеним монологом. Гласу порекла ту се придружују и две варијанте *гласа оправдања*. Сасвим супротно од гласа порекла, који и тематски стоји на страни узорности порекла, глас оправдања показује на који начин формализација говорника отвара простор за исказивање преступа, такође без *рефлексије* о самом преступу. Пример једног таквог *оправдања* налазимо у говору барона Елфенрајха: „Ето какве ми погрешке правимо. Пуштамо тако ваљане људе из добрих породица да служе туђу државу [...] Ви ћете видети господо [...] и уверићете се да ће та господа која су тамо [...] дотерати до високих положаја [...]. Кад смо се налазили у великој опасности у рату с Турцима и у бунама мађарских издајника [...] нико се није нашао да помогне нашој армији осим Срба, који су нам верни остали" (Пишчевић, 1998, 181).

Видимо да приповедачки субјект прикрива вољу јунака кроз кривицу коју глас порекла преузима на себе; глас порекла је тако обликован да се јунак, а са њим и његова воља, ништи најпре у касти („добре породице"), па потом у целом националну (Срби који су остали верни). „Пророчки" карактер гласа порекла који говори о „високим положајима" додатно омекшава присуство воље, будући да својим „пророчким" карактером успех *подвргава пореклу*: положаји су резултат порекла људи из „добрих породица", а не *воље* појединца. Приповедачки субјект, дакле, жели да успех покаже као последицу свог порекла, а не као последицу одласка у Русију.

Пример који смо навели треба довести у везу с другим говором истог лика, у коме се уз мотив оправдања додаје и исказ *преступа*: „Он-

да се старац њима окрете (вишим официрима прим. С. В.): 'Јесте ли видели, господо, овог младог господина? Ето доказа како ми грешимо кад такве ваљање људе пуштамо да у туђој држави служе. Зашто овај господин није код нас могао постати мајор, па му ни на крај памети не би падало да иде у Русију" (Пишчевић, 1998, 261). Преступ је овде, наравно, прекомерна воља за чином која стоји иза одласка у Русију. Прави мотив одласка, прикривен непрестаном пролиферацијом лажних мотива (судбина, љубав према Русији, жеља да се избегне служење у пешадији), мора бити казан, али тако да не доспе у видно поље преступа који би пореметио узоритост јунака. То значи да прави мотив одласка мора бити исказан од стране представника порекла. Верификација порекла над свим што се каже показује се и у случају *гласа вредности*. Налазимо је у речима јунаковог оца: „Нека ми [...] син види света а, и иначе, већ према нама својственој природи, не остаје му друго него да се почне привикавати на војну службу и тако започне своју каријеру" (Пишчевић, 1998, 41). Две посебне мотивације овде су постављење у сагласности, мада је с аспекта корисности за Пишчевићевог оца свакако примарно оно што се овде у тексту поставља као секундарно: навикавање на војну службу. Но то није случај и са приповедним субјектом чије су речи придодате оцу који је оваплоћење порекла. Две наведене мотивације су, дакле, ипак одвојене, будући да навикавање на војну службу јесте учвршћивање у национално али и породичном пореклу, док „видети света" функционише као еуфемизам за прекорачење граница домашаја порекла. То постаје јасно кад се као мотивација Пишчевићевог одласка у Русију у једном моменту тај захтев („видети света") ставља у уста јунаку: „али истину да кажем: ја отпуст (за Русију, прим С. В.) тражим само зато што желим да видим света и што хоћу да окушам срећу" (Пишчевић, 1998, 120).

Сада је јасније откуда замена мотивација у „очевим" речима. У тој замени се, наиме, препознаје потреба приповедачког субјекта да захтев јунака при одласку верификује као легитиман и исправан. Захтев „видети света" припада гласу оца, дакле гласу порекла, али у исто време и гласу епохе, јер је очево усмеравање сина на пут у страну земљу имало *просветитељски* карактер (учење немачког у Бечу). Повезивање захтева „видети света" са просветитељским идејама потребно је да би се легитимност захтева додатно оснажила. Ту је поново потребна интервенција туђег гласа; кад саопшти ујаку Витковићу жељу да оде у Русију, овај му, на јунаково „велико чудо", одговори: „И људи из великих породица путују по свету [...] не само од невоље него и ради праксе и науке" (Пишчевић, 1998, 117). Приповедни субјект обликује захтев са свешћу о његовом бунтовном карактеру, који је осведочен у „великом чуду", када се покаже да он може бити схваћен и као легитиман. Ту легитимност не може да му дарује *властити* глас јунака, него тек туђ глас, глас порекла и вредности.

На овом месту можемо уопштити одлике скривеног монолога. Ово приповедно средство најпре лишава поступак јунак *рефлексије*: одлазак у Русију, видели смо, нема свој траг у гласу јунака који га образлаже, па се отуда, у тој тишини, ништи снага преступа. Лик без гласа остаје хо-

моген. Глас је, дакле, резервисан само за глас порекла (надређени официр, отац) који је формализован позицијом говорника, јер своју позитивну вредност добија чак и онда када се, садржински, супротставља вредности порекла. Немост јунака, повезана са начином укључивања скривеног монолога у текст — коме се, заправо, не супротставља ниједан алтернативни глас — доводи до *укидања дијалога*. Ово укидање на политичком плану одговара монолошком каракатеру државе којом управља порекло, материјализовано у лику монарха; на поетичком плану то је прва линија европског романа. Њу карактерише литерализација различите грађе која улази у дело, чиме се постиже „једнојезичност и једностилност" (Бахтин, 1989, 139), а тиме и укидање свих потенцијалних разлика гласова. Том стилу одговара без сумње и скривени монолог у његовој „уравњујућој" функцији коју смо покушали да покажемо.

Па ипак, како смо у ранијем тексту већ наговестили, захтев за искреношћу, који такође управља приповедањем, распознаје употребу скривеног монолога као део *фикционализације* текста, као чин *конструкције*. Последица тога је тренутак када у Пишчевићевом писању наилазимо на непосредован *чист монолог* који би требало да буде схваћен као израз искрености. Овај монолог се налази у самом тексту и он је *дијалошки*, усмерен на навод из предговора који текст уоквирује.

У предговору другог дела Пишчевићевих мемоара можемо, наиме, прочитати следеће речи: „Варљиви живот овог света нагони човека да кроз муке, напоре и страхоте, чак и ако ће изгубити здравље, иде напред само да дође до циља, који му се чини врхунац среће. Али то је обмана, а срећан је, може се рећи само онај, који све што чини, чини са добром намером, држи се реда, користи домовини и владаоцу, и за собом оставља само добра дела" (Пишчевић, 1998, 191).

Цитирани одломак илуструје како се вредности просвећености (чинити нешто са добром намером и држати се реда) додирују са вредностима порекла, оцртаних у терминима владаоца и домовине. Служба пореклу је овде лишена субјективности онога који служи, и са тим у вези, лишена је *рефлексије* о тој служби. Међутим, читајући јунаков монолог у делу текста који је уоквирен цитираним предговором, наилазимо на један неочекиван додатак. Ради се о чистом монологу дијалошки усмереном ка исказу из предговора: „Истина је да је прва и највећа дужност сваког поштеног човека да буде веран владаоцу и исправан у својој служби, али исто тако не ваља остати ни непотребно скроман; треба верно служити, али од те службе треба имати и неке користи" (Пишчевић, 1998, 225). Приповедачки субјекат овде несумњиво поседује рефлексију о служби владару, јер њену апсолутну вредност имплицитно признаје само под условом *властите* користи. Психолошки потенцијал ове сцене, заснован на расцепу, постаће нам јаснији уколико се послужимо терминима *племените* и *подле* свести.

Поменуте термине налазимо у Трилинговој књизи *Искреност и аутентичност*, у којој амерички теоретичар, ослоњен на Хегела, показује како се племенита свест налази „у [...] потпуно хармоничном односу са спољашњом моћи друштва да се са њом изједначује" (Трилинг, 1990,

56), што пак чини да она „пред светом стоји смело дефинисано, циљева јасно схваћених и отворено исказаних" (Трилинг, 1990, 59). Јасно је да у племенитој свести нема подвојености: она је целовита и хомогена. У конкретном случају исказ из предговора одговарао би племенитој свести, јер институције владара и домовине не доводи у везу са властитом субјективношћу, те их тако и не проблематизује.

За разлику од племените свести, подла свест није изједначена са моћи друштва, већ јој *само* служи. Та служба је *свесшан* избор, док се служење друштву, оличено у лику монарха, показује не као природан чин већ као уговор који улагујућем слуги доноси *корисш*. Јасно је да исказ приповедног субјекта из монолога показује симптоме подлости. Служба владару ту се индивидуализује, јер се показује као уговор. Поставља се питање какве су импликације *йодлосши*.

Према Трилингу, подлост доводи до амбиваленције свести која истовремено служи монарха, али и „гледа у владарској моћи окове и угњетавање бића за себе, и услед тога мрзи владара, покорава се само притворно, и увек је готова на побуну" (Трилинг, 1990, 57), тако да „између намера подлог Ја и његових исказа нема слагања" (Трилинг, 1990, 59). У нашем конкретном случају то води наглашеној психологизацији Пишчевићевог текста, будући да се приповедни субјект дели на племенитост коју показује и подлост коју живи.

Са поетичке стране овде се открива могућност истраживања односа између делова текстова неједнаког статуса (надређени предговор и подређени текст), који би у нама савременој поетичкој перспективи имао аналогију у односу између имплицитне (или експлицитне) поетике и иманентне поетике. Овај дијалошки однос настаје из потребе да се допуни исказ из предговора, који има статус повлашћеног дела текста, будући да је то место *разумевања* написаног текста од стране аутора, али и епохе (онда је то је *исказ йорекла*). Потреба за допуњавањем предговора тако указује на расцеп између узорности и воље који пребива у приповедачком субјекту.

Постојање допуне је знак да се читалачка пажња мора пренети са предговора као места „говора" доминантне културе, нормираног стила и нормираних приповедачких поступака, на ниво приповедачког субјекта, па истина света постаје истина перспективе из које се свет проматра. То је, дакле, тренутак *йсихологизације* мемоара, који ће у будућем „развоју" прозе посебно истаћи роман који се схвата бахтиновски, као „израз галијевске језичке свести која се одрекла апсолутизма једног и јединственог језика, то јест, признавања свога језика за јединствени вербално смисаони центар идеолошког света" (Бахтин, 1989, 130).

Сенйименйалисйичка карактеризација

Поетика сентиментализма је у Пишчевићевом делу назначена кроз присан однос са читаоцем, оваплоћен у многобројним *обраћањима йри-йоведача*, који тражи од читаоца да се поистовети са јунаком у тренуци-

ма јаких емоција. Такође, она је присутна и у изразитој *осећајности ликова*; сцене са много суза прекривају читав дијапазон разномерних осећања и управо чињеница да се појављују закономерно, да би прекрили поља неједнаког егзистенцијалног набоја, казује њихово *поетичко* а не емпиријско порекло.

Треба, међутим, обратити пажњу на најјаче упориште ове поетике, а то су односи међу људима које карактерише незлобивост и потпуна спонтаност лишена било какве задње намере. Овакви односи такође су резултат дисциплиноване примене поетичких начела и као такви одговарају визији света коју посредује поетика. То је, како смо већ напоменули, визија света заснована на правима порекла, која за последицу има „неједнако" „правичан" свет, у коме неједнакост у пореклу не доводи до борбе различитих воља, управо зато што је неједнакост касти схваћена као природна и непромењива. Из ове перспективе можемо читати свеопшту „доброту" ликова која се приказује у хипертрофираној употреби атрибута *добар* којим се одређују ликови у свету Пишчевићевих мемоара.

Потреба да се различити интереси ускладе, те да се свет заснован на вољи по сваку цену идилише, јасно је видљива из сусрета јунака са митрополитовим секретаром Павлом Ненадовићем, који је покушао да му онемогући пут у Русију: „Ја не држим срце на вас иако сам знао како сте желели да ме ометете [...]. Немојте мислити да вам ја због тога желим некакво зло, напротив ја се са вама растајем као да ми никакве неугодности нисте причинили" (Пишчевић, 1998, 177). Сасвим у истом тону обликован је и одговор секретара: „Ја вам се кунем чашћу да с моје стране није било никакве зле намере, и оно што сам вам говорио то је било само из пријатељства" (Пишчевић, 1998, 177). Пријатељство је „валута" осамнаестог века коју поетика размењује свуда, па чак и тамо где је логика емпирије искључује; вредност пријатељства је у искреном владању „без имало притворства", како то својим пријатељима, мајору и мајорици, у оквиру исте сцене, саопштава јунак. Мањак задњих намера и притворства сведочи о „плошности" ликова који би, да је поменута теза тачна, били неспособни за било какве *вештине*.

Вештина је овде супротна знању по томе што није вид личног усавршавања, већ нечега што можемо банално назвати сналажењем у специфичним ситуацијама. Ако незлобивост и плошност односа међу ликовима може бити схваћена у контексту организације света у коме нема сусрета супротних воља, онда је интересантно видети на који начин јунак амортизује своју вештину сналажења која укључује лажи и преваре. Није овде интересантно што јунак у моментима које ћемо навести показује завидну сналажљивост, већ је битна рефлексија коју приповедачки субјект формира према лукавству доживљајног субјекта. Навешћемо два примера која нам се чине занимљивим. У оба случаја јунак успева лажима да превари аустријске официре који га питају за разлоге његовог доласка у Беч. У првом случају, када официр на улазу у Беч од јунака затражи пасош, овај га безочно слаже. Приповедање лаж обликује овако: „Тај добри официр ми поверује и нареди трошаринцу да ме пропусти" (Пишчевић, 1998, 147). У другом случају, кад треба да одговори на нека

незгодна питања везана за његов боравак у Бечу, јунак се направи болестан, па тражи од официра стакло са сирћетом које се налази на прозору. Приповедачки субјект наставља: „тај добри човек додао ми је одмах сирће, а ја сам се дотле прибрао и досећао шта бих му одговорио" (Пишчевић, 1998, 159).

У оба случаја видимо да људи који су у одлучујућим моментима преварени добијају атрибут *добри*. Порекло те одреднице није емпиријска чињеница већ супротно, она сведочи управо о односу приповедачког субјекта према лукавствима: овде се одредница употребљава као покушај да се та лукавства затоме и прикрију. Није официр добар зато што је додао сирће или што је поверовао у нешто, већ зато што се његова наивност треба приказати као позитивна особина, да би се тиме прикрила властита вештина. Замислимо да уместо одреднице добри имамо атрибут *глуп*, и видећемо да је то већ писмо деветнаестог века које *сме* да покаже заљубљеност у властити лик и властиту вештину преваре. Приповедачки субјект *Мемоара* у поменутим моментима потпуно је укида зато што и официри и јунак припадају истом свету, истој касти, између чијих чланова, у идиличној (поетичкој) слици просвећености, влада племенито пријатељство ликова лишених воље за моћ.

Сентиментална карактеризација која потпуно влада у првој и другој књизи Пишчевићевих мемоара својим схематизмом сужава психолошко клатно ликова које приповедачки субјект описује. Ту се несумњиво ради о *поетичким ликовима* а не о *емпиријским личностима*. Поетичка дисциплина која је у складу са оваквом каратеризацијом није везана искључиво за прву књигу мемоара, него се протеже и даље. Њена жилавост произилази из чињенице да напуштање овакве карактеризације — као елемента *императива илустративности* — показује свет као борилиште супротстављених воља, што опет одудара од узорне поетичке слике света.

Па ипак, *императив истинитости* тражи да се ова врста карактеризације напусти. Тако долазимо до следећег описа лика: „За то време ја сам одлазио нашем главном корпусном команданту и трудио се да га упознам као човека (он је тада уживао велико поверење). Понекад смо разговарали, али ја нисам на њему нашао ништа нарочито. Био је добар војник, али без икаквих других знања. Само као руски писац био је велик" (Пишчевић, 1998, 478). Јунаков однос према претпостављенима до тада се градио у сликама међусобне љубазности. Овде, међутим, долази до *обрта*: приповедачки субјект у једном тренутку описом имплицитно сведочи о свом довољно пораслом друштвеном статусу, који пак омогућује да се претпостављени први пут *процењује*: чин процењивања имплицитно поставља приповедачки субјект на место које јунак не заузима, али га жели, односно поравнава га са претпостављаним. Није тешко приметити да овде фактички престаје да постоји привидно хоризонтално јединство унутар касте, наглашава се вертикална друштвена расподела: она је наглашена без обзира на то што чин процене, као што смо рекли, „равна" положај претпостављеног и јунака, будући да се у *потреби* за тим поравнањем — у којој нестаје сентименталистичка карактеризација

— назире визија света као ринга суочених и незадовољних, вертикално разбацаних воља.

Сама процена пати од занимљиве некохеренције: претпостављени је *само* добар војник и *само* је велики писац — а ипак, процена јунака је негативна. Откуда, дакле, *вредновање*? У њему се уједињују рад механизма искрености који је императив мемоара, али и потреба за компензацијом властите воље (коју је немогуће до краја задовољити); у процени се оцртава не жеља за објективношћу већ *мрзовоља* властите незадовољене воље, која мора, упркос свему, да снизи вредност конкурентске воље. Ако сентименталистичка карактеризација формализује ликове, онда ова *псеудореалистична* карактеризација описује мање *другога*, а више онога који описује, тако уистину сведочећи да приповедање у првом лицу „не верификује објекатску егзистенцију света о којем извештава приповедач, већ његову субјективност, његову реалност као садржаја свести овог првог лица, или, још пре, његову реалност као неразлучиве мешавине објективног, предметног спољашњег света, и субјективног унутрашњег света идеја" (Штанцл, 1987, 57).

Прекид писања

Какве су последице трансформације *скривеног монолога* у *чисти монолог*, односно *сентименталистичке карактеризације* у *субјективну карактеризацију*? Ако бисмо желели да на Пишчевићеве мемоаре применимо Мајлсово запажање о „образовању приповедача", онда би реч *образовање* требало да се схвати доследно традицији немачког билдунгромана у 18 веку. П. Слотердијк садржину појма *образовање* тумачи као поруку упућену (грађанском) јунаку да „стварност не треба да буде битно промењена него индивидуа мора да руши стање растрганости између себе и стварности" (Sloterdijk, 1978, 86). Ово, по Слотердијку, треба учинити зарад компромиса који се мора десити у свакој личности ако њен живот треба да успе по друштвеним мерилима. Међутим, рекли бисмо да код Пишчевића развој приповедача није усмерен ка уласку у друштво него ка изласку из њега. Како је то уопште могуће?

Код Пишчевића, дакле, долази до прелаза из фикционалних наративних механизма — који носе једну идеализовану слику света — у механизме који би условно могли бити названи „аутобиографским", зато што их Пишчевићу савремена романескна пракса још увек не употребљава. На жанровском плану тиме се јача аутобиографска конвенција идентичности аутор — приповедач — јунак, чиме се и Пишчевићев текст помера ка жанру аутобиографије. Међутим, тиме Пишчевићев текст истовремено престаје да одражава модел узорности своје епохе, чиме се губи смисао аутобиографског писања, макар онаквог каквог га види просвећеност: као начина укључивања у заједницу. Прекид писања је у том моменту неминован, јер више нема смисла који би га подржао. Оно што остаје јесте усамљени аутор, аутор без гласа. Истина аутобиографије на тај начин постаје меланхолија усамљеника тако страна Доситејевим

веселим (и стога романескним) путовањима. У меланхолији се не отапа само идеја (просвећене) узорности већ и идеја (барокне) натпросечности. Истина воље тако први пут постаје и истина усамљености, јер *живети у вољи*, испоставиће се, значи и *изван заједнице*, било са људима, било са Богом. То је истина коју човек 18. века још увек није био спреман да прихвати. Знак тог неприхватања је између осталих и Пишчевићев прекид писања аутобиографије; управо тај прекид писања — толико супротан прекиду Доситејевог романа — показује се као детаљ пун живота, са херменеутичком вредношћу коју новоисторичари приписују „појединачном гласу, изолованом скандалу, идиосинкретичној визији [...] (Gallagher, Greenblatt 2000, 16). Тек на овом месту могуће је жанровско тумачење аутобиографије проширити на поље поетике културе, чему би овај рад требало да послужи као скроман увод.

ЛИТЕРАТУРА

Михаил Бахтин, *О роману*, прев. Александар Бадњаревић, Нолит, Београд 1989.

Catharine Gallagher, Stephen Greenblatt, *Practicing New Historicism*, The University of Chicago Press, Chicago — London 2000.

Пол де Ман, *Аутобиографија као разобличење*, прев. Новица Милић, *Књижевна критика*, бр. 2, Београд 1988.

Ханс Роберт Јаус, *Естетика рецепције*, прев. Дринка Гојковић, Нолит, Београд 1978.

Предраг Лазаревић, *Трагови романескних структура 17. и 18. века у Доситејевом аутобиографском делу* Живот и прикључење, Научни састанак слависта у Вукове дане, 1989, 19/2.

Дејвид Мајлс, *Пикарев пут до исповедаонице*, прев. Александра Бајазетов Вученов, Реч, бр. 60, Београд 2000.

Биргит Нибел, *Аутобиографски комуникациони медији око 1800. године*, прев. Александра Костић, Реч, бр. 60, Београд 2000.

James Olney, *Memory & Narrative*, The University of Chicago press, Chicago — London 1998.

Милорад Павић, *Историја српске књижевности барокног доба*, Нолит, Београд 1970.

Жан Русе, *Нарцис романописац*, превела Јелена Новаковић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци — Нови Сад 1995.

Peter Sloterdijk, *Literatur und Lebenserfahrung*, Carl Hanser Verlag, München — Wiena 1978.

Мила Стојнић, *Прилог проучавању жанра дела Д. Обрадовића*, Живот и прикључења, Научни састанак слависта у Вукове дане, 1989, 19/2.

Франц Штанцл, *Типичне форме романа*, прев. Дринка Гојковић, КЗНС, Нови Сад 1987.

Лајонел Трилинг, *Искреност и аутентичност*, прев. Бранко Вучићевић, Нолит, Београд 1990.

Slobodan Vladušić

BEGINNING AND END OF WRITING

Summary

These papers deal with autobiographical writing in the Age of Enlightenment interpreting it as an act of the inclusion of subject in a community. They also elaborate the narrative techniques the narrator used in his autobiography in order to construct an image of an exemplary life. Focusing on a concrete text — the memoirs of Simeon Piščević — the research shows how these narrative techniques, under the pressure of demand for truth, failed to mask the subject's will to power, which is a taboo of Enlightenment. This failure causes the interruption of writing.

ЛИТЕРАТУРА

Михаил Бахтин, *О роману*, прев. Александар Бандић, Нолит, Београд 1989.

Catharine Gallagher, Stephen Greenblatt, *Practicing New Historicism*, The University of Chicago Press, Chicago — London 2000.

Пол де Ман, *Аутобиографија као разбојница*, прев. Нонтин Мишић, *Књижевна критика*, бр. 2, Београд 1988.

Ханс Роберт Јаус, *Естетичко поистовећење*, прев. Данило Гајевић, Нолит, Београд 1978.

Предраг Јеличић, *Традиција романескних структура у 18. веку у Дефоовом аутобиографском делу* Живот и приказивање, *Научни скупови* САНУ, Одељење језика и књижевности, књ. 19/2.

Џејмс Мејн, *Пикарев пут до исповедања*, прев. Александра Бајагић Вучковић, Реч, бр. 60, Београд 2000.

Биргит Нибел, *Аутобиографски комуникациони медији око 1800. године*, прев. Александар Костић, Реч, бр. 60, Београд 2000.

James Olney, *Memory & Narrative*, The University of Chicago press, Chicago — London 1998.

Милорад Павић, *Историја српске књижевности барокног доба*, Нолит, Београд 1970.

Жан Русе, *Нарцис романописац*, превела Јелена Новаковић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци — Нови Сад 1995.

Peter Sloterdijk, *Literatur und Lebenserfahrung*, Carl Hanser Verlag, München — Wien 1978.

Фрањо Батушић, *Типичне форме романа*, прев. Драгиња Гојковић, КЗНС, Нови Сад 1987.

Лајонел Трилинг, *Искреност и аутентичност*, прев. Бошко Вучићевић, Нолит, Београд 1990.

UDC 821.163.41-1.09„17/18”

ARS POETICA СРПСКОГ КЛАСИЦИЗМА У ЕВРОПСКОМ КОНТЕКСТУ (18. И 19. ВЕК)

Сава Дамјанов

СИНОПСИС: Од својих почетака у 18. веку (Везилић, Стојковић), преко најзначајнијих представника у 19. веку (Мушицки, Стерија), па све до уласка у поетику парнасизма и симболизма (Војислав Илић), српско класицистичко песништво било је део најактуелнијих европских књижевних токова свог времена. Ово се изражавало, поред осталог, и кроз изразите жанровске (као и версификацијске) иновације, које су — као и у немачком или руском класицизму — биле инспирисане античком, превасходно римском књижевношћу.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: српски класицизам, песништво, жанрови, европски контекст.

Ретко је који књижевни правац био толико дуго присутан у српској култури као класицизам, и ретко је који књижевни правац донео толико битних поетичких иновација српској књижевности као класицизам. Од првих забележених ода у сафијским строфама из треће деценије 18. века, преко свог „златног доба” на почетку, па све до позних трагова на самом крају 19. века, српски класицизам се најизразитије и најквалитетније огледао у поезији коју је обележио великим жанровским, версификацијским и тематским новинама. С друге стране, српско је песништво управо кроз промене класицистичких парадигми прешло огроман пут на чијем почетку, у 18. веку, стоји рококо и специфични облици рококо-класицизма, на средини „златно доба” српског класицизма и његови необични додири са романтизмом, а на крају, у последњој деценији 19. века-симболизам, до којег је Војислав Илић дошао полазећи од класицистичке и парнасистичке поетике.

У времену о којем говорим, класицизам се развијао у већини европских књижевности и имао је известан интернационални карактер, барем утолико што су његови представници као истински књижевни завичај доживљавали Антику. Свој европски идентитет српски класицизам остваривао је управо тако-везивањем за Антику, пре свега за латинску антику и стару римску књижевност, што га је најдиректније повезивало са класицистичким покретима у другим тадашњим културама (немачкој, руској,

и т. д). На тај начин по први пут у својој историји српска књижевност (пре свега песништво!) усваја релевантне утицаје из **романског** геопоетичког простора, утицаје који су испрва били класични (латинска антика) да би се на самом крају они преобразили у сасвим модерне, чак најмодерније у том тренутку (симболизам). Међутим, треба истаћи да су оваквој оријентацији српских класициста подједнако допринели њихов непосредан увид у античку, превасходно стару римску књижевност, као и њихово присуство у актуелним европским, пре свега **немачким** и **руским**, културолошким токовима, где је, такође, на сцени био класицизам: сви они су били ученици српско-латинских гимназија које су неговале класичне науке, али и студенти немачких или аустрисјких универзитета, читаоци и сарадници немачке и руске периодике, преводиоци (Павић, 1979, 61—71 и 212—220). Сликовито речено, ако су Хорације и његова *Ars poetica* (*Посланица Пизонима*) представљали **поетички** кључ српског класицистичког песништва, онда су његове **конкретне** жанровске, версификацијске и тематске иновације долазиле не само из Хорација, Овидија, Тибула, Марцијала и осталих римских песника него и кроз разноврсне додире са Клопштоком, Фосом, Шилером, Гетеом, Хелдерлином, Ломоносовом, Сумароковом, Державином и многим другим немачким и руским песницима сличног поетичког опредељења.

Српско-латинске гимназије представљале су важан сегмент школства међу Србима у Аустрији током 18. и добрим делом 19. века, поред осталог и зато што је званични језик администрације (али и права, медицине и неких других наука) на том подручју био латински. У оквиру тих школа изучавала се реторика, превасходно дела римских класика Цицерона и Квинтилијана, а када је реч о уџбеницима поетике, преовлађују примери из Катуловог, Хорацијевог, Марцијаловог, Овидијевог и Вергилијевог песништва. Оно што је најважније за српско класицистичко песништво јесте да су ове школске дисциплине подразумевале и практична вежбања, што значи да су се ученици српско-латинских гимназија огледали у жанровима и версификацијским формама античког порекла, пре свега по узору на поменуте и друге римске песнике. Таква пракса директно је довела до првих класицистичких стихова у српској књижевности тридесетих година 18. века; међутим, њени трагови могу се препознати и код првог значајнијег српског песника овакве оријентације Алексија Везилића (1753—1792), конкретно у његовој збирци *Кратко̄је напӣсаније о сп̄окојној жизни* (објављеној у Бечу 1788). У тој збирци Везилић публикује низ хексаметарских елегија или рефлексивних песама, као и оде у сафијским строфама, при чему је важно уочити да у коментарима уз њих помиње или цитира античке писце и филозофе попут Хомера, Сократа, Плаута, Хорација, Цицерона, Квинтилијана, Овидија и нарочито Сенеку. Иако претходна књига овог песника не представља поетску збирку већ типичан оновремени секретарски приручник (*Кратко̄је сочињеније о п̄риватӣх и п̄убличних делах*, Беч 1785), она је такође важна у аутопоетичком и арс-поетичком контексту: наиме, у њу су уврштене и три оде, такође у сафијским строфама, при чему аутор изричи-

то указује на свој версификацијски узор, наглашавајући да се две од њих могу певати према мелодији чувене Хорацијеве песме *Integer vitae*...

Чак и да тада у српској култури нису постојали преводи античких писаца и савремених европских класициста (а постојали су!), једна овако јасна поетичка концепција морала би се промблематизовати у интертекстуалном кључу. Са становишта европског арс-поетичког контекста у другој половини 18. века, поменута проблематика показује се посебно релевантном ако имамо на уму да је Алексије Везилић, баш у време изласка својих књига, студирао права у Бечу, као и да је то време великог утицаја и популарности Фридриха Готлиба Клопштока (1724—1803), како у немачкој књижевности тако и изван ње. Клопшток публикује низ ода управо у сафијским строфама (сабране у књиге, оне излазе 1771. и 1798), а нешто раније у своју поезију уводи и хексаметар — најпре у *Месију*, релегиозном епу прожетом необичним спојем хришћанске тематике и античке митологије (што је тенденција какву налазимо и у Везилићевим рефлексивним песмама). Актуелни књижевни токови свакако нису измакли пажњи ни других српских песника тог раздобља, који су се — попут Везилића — школовали у српско-латинским гимназијама, а потом на немачким (односно аустријским) универзитетима, тако да типолошке везе између српског и немачког класицизма (увек посредоване превасходно римском Антиком!) постоје и пре него што се појављују први контактни (преводилачки и остали) трагови. Студент и докторант Гетингеншког универзитета Атанасије Стојковић (1773—1832) књижевним радом бавио се свега неколико година, да би у свом последњем песничком делу — обимној хексаметарској елегији *На смрт бесмртнаго Јоана Рајича* (1802) достигао антологијске домете: версификацијски она је несумњиво блиска, поред осталог, и Клопштоку, а духовно оном мисаоном и митолошком свету какав репрезентује песништво Јохана Фридриха Шилера (1759—1805) из периода „вајмарске класике". Најзад, овде треба поменути и Глигорија Трлајића (1766—1811) који 1793. у Бечу објављује идилично-пасторални спев *Забављеније једнаго летњаго јутра*, где даје занимљив покушај хексаметарске прераде поетско-прозних *Идила* једног од најпопуларнијих тадашњих европских писаца Саломона Геснера (1730—1788), али показује и блискост много савременијим тенденцијама у оквиру немачког и европског класицизма, оличеним у хексаметарским идилама и еклогама Јохана Хајнриха Фоса (1751—1826).

Након овог раздобља, на српску књижевну сцену ступа друга генерација класициста, која ће њоме владати све до краја тридесетих година 19. века. Централна фигура ове генерације, али и један од најзначајнијих српских песника уопште, јесте Лукијан Мушицки (1777—1837): класично образовање стекао је најпре у новосадској српско-латинској гимназији, да би га усавршио на најбољи могући начин, студирајући филозофију и права у Пешти, где му је естетику (на немачком и латинском!) предавао један од тадашњих највећих познавалаца и поштовалаца Антике, Лудвиг Шедијус. Чувени дрофесор Шедијус звање и знање стекао је код врхунских филолога Гетингеншког универзитета, а предавања својим пештанским студентима заснивао је како на делима античких писаца и теорети-

чара тако и на савременим немачким (Гете, Шилер) и француским (Боало, Молијер) класицистима, али и на Винкелмановим истраживањима. Осим ових извора, за европске књижевне хоризонте Лукијана Мушицког битна је и његова читалачка пракса: овај истински ерудита и **poeta doctus**, који ће се 1802. замонашити, у својој библиотеци имао је дела већине класичних писаца, као и најзначајнијих савремених, а када је реч о арс-поетичком контексту, важно је истаћи Клопштока, Гетеа, Виланда и Шилера, Ломоносова и Державина, Боалоа, Молијера и Лафонтена. Античке писце читао је у оригиналу. Од Пиндара и Хомера, преко Лукреција, Вергилија, Марцијала и Хорација, чију је *Ars poetica* знао напамет; било је ту и латинских приручника о античкој метрици, Сенекиних и Цицеронових списа, историјских дела и много чега другог (Ђоровић, 1999, passim).

Још у претходној генерацији, захваљујући превасходно Везилићу, ода се успоставила као репрезентативни жанр српског класицистичког песништва. Мушицки је оде писао читавог живота, оне доминирају његовом поезијом и може се рећи да је он тај жанр довео до савршенства, како формално тако и садржински. На версификацијском плану, врховни узор био му је Хорације и он је највећи број својих ода испевао „по римском метруму" Хорацијевих алкејских строфа (Јосифовић, 1956, 199—206); таква оријентација типолошки га везује и за водеће савремене класицисте, пре свега Клопштока и руског песника Гаврила Романовича Державина (1843—1816), које је и помињао у својој поезији. Тематско-значењски гледано, несумњиве су али и неистражене интертекстуалне везе његових и Державинових филозофских ода, његових и Ломоносовљевих пригодних ода (Михаил Васиљевич Ломоносов, 1711—1765), односно његових исповедних, интимистичких ода („оде самом себи") и сличних интересовања у Фосовом песништву; најзад, занимљива је паралела између Мушицкових ода, посвећених језику, и Клопштокових или Сумароковљевих (Александар Петрович Сумароков, 1717—1777) песама на исту тему. Још изазовнијом чини се овде могућност интертекстуалног поређења ода (али и елегија!) Фридриха Хелдерлина (1770—1843) и Лукијана Мушицког: били су готово вршњаци, имали су сличне песничке узоре (античке песнике, Клопштока, Шилера...), умногоме их одликује истоветна рефлексивност, били су посвећени строгим античким версификацијским обрасцима и у њима видели естетички идеал, исказивали су веру у спој лепоте и разума итд.

Мушицки је у српско класицистичко песништво увео још један важан круг песничких жанрова — епиграме, епитафе и епиграфе. У епиграмском и епиграфском стваралаштву Мушицки се ослањао на римског сатиричара Марцијала, а у епитафском на Катула; што се савремених компаративно-типолошких релација тиче, оне воде ка Шилеровој и Гетеовој (Јохан Волфганг Гете, 1749—1832) филозофској епиграматици пре свега. Епиграми су, уз оде, брзо постали најпопуларнији жанр српског класицистичког песништва, тако да су их интензивно писали сви водећи песници ове генерације (Јован Хаџић: 1799—1869, Владислав Стојадиновић Чикош: 1805—1844, Василије: 1807—1869. и Јован Суботић: 1817—

1886). Мушицки је наставио и традицију еклоге, односно елегије, започету још у претходној песничкој генерацији, при чему их јасније везује за античке изворе (Вергилије у случају еклоге, Тибул и Овидије у случају елегије), али их истовремено и осавремењује укључујући и овај сегмент свог песништва у актуелније европске токове. „Стих је нови, чувства стара", каже један од најистакнутијих преставника његове песничке школе, Јован Суботић, који половином 19. века објављује своје *Бечке елегије* — књигу чији се интертекстуални однос према Гетеовим *Римским елегијама* не исцрпљује само у наслову и версификацији, него је присутнан и у окретању љубавној тематици, пејзажима, античким митолошким и историјским реминисценијама, извесним аутопетичким моментима.

Друга генерација српских класициста жанровски је променила слику српског песништва како оригиналним стваралаштвом (ту треба поменути и појаву модерне сатире и епистоле), тако и преводилаштвом. У то време, интензивно се преводе многи антички, нарочито римски писци, а савремена европска књижевна сцена рецепцијски се уводи у српску културу преводима поменаних немачких и руских (знатно мање и француских) аутора; рецепција је била условљена чињеницом да су многи преводиоци и сами били песници (и уопште писци) класицистичке оријентације, а посебну пажњу привлаче бројне посвете које они уносе у своја дела, како из античких извора, тако и из Клопштока, Шилера, Державина и других савременика. На челу овог покрета стајао је Лукијан Мушицки, чија слава се проширила и изван граница језика којим је писао: посебно истраживање заслужују одјеци његове поезије (укључујући и преводе) у европској, првенствено немачкој литератури и периодици првих деценија 19. века (од „Wiener Literaturzeitung"-а, где је био и сарадник, преко „Allgemeine Literaturzeitung"-а, где је о њему писано у суперлативима, па све до „Archiv für Geographie, Historie, Staats und Kriegskunst", где је његова поезија презентована као пример писања у метру старих Римљана).

С обзиром на овакав развој, може се рећи да је трећа генерација српских класициста наследила једну рафинирану поетску традицију, како стогодишњу домаћу тако и европску — минулу и актуелну подједнако. Њихов однос према овој традицији био је, свакако, условљен и чињеницом да тада у српској књижевности већ увелико доминира романтизам: можда и зато њихово песништво делује жанровски и формално конзервативније, али по духу и сензибилитету веома модерно. Јован Стерија Поповић (1806—1856) главни је представник ове генерације: осим богатог комедиографског опуса, и необичног *Романа без романа* (1838), Стерију значајним чини и његово песништво (књига *Даворје* из 1854. и низ песама које су остале изван ње). Стерија је у свом песништву показао широко познавање античке филозофије и поезије, праву класичну ерудицију (опет са тежиштем ка римској, латинској антици), а што се версификације тиче, везивао се како за саме изворе тако и за своје претходнике-Везилића, када је реч о римованим сафијским строфама и Мушицког, када је реч о алкејским строфама. Исто се може рећи и за жанровску структуру његовог песништва: неговао је највише оде и епиграме, али је врхунске домете дао у елегијама и рефлексивној поези-

ји. У почетку свог стваралаштва писао је оде и на српском и на латинском језику (што иначе није била реткост у српском класицистичком песништву!), а свест о припадности европском класицизму Стерија ће најексплицитније показати четрдесетих година 19. века, када — као начелник Министарства просвете у кнежевини Србији — програмима средњих школа обухвата, поред античких узора, и Клопштока, Гетеа, Фоса, Шилера, Клајста и низ других новијих песника европског класицизма. Његова рефлексивна поезија кореспондира с Гетеом, а новија критика писала је и о интертекстуалним везама Стеријиног и Хелдерлиновог песништва (Павловић, 1976, 654—659); овог песника данас чини модерним управо отклон од романтичарског патоса тадашње књижевности и помало старинско (и старомодно за то време!) враћање старим духовним узорима и изворима (Сенека, Марко Аурелије, и т. сл), у којима ишчитава универзалност метафизичке и егзистенцијалне драме човека. Читава Стеријина песничка генерација стварала је врло зрелу поезију, ослобођену потребе да се класицизам поетички дефинише (то су већ учинили њихови претходници!) и утолико семантички разноврснију и стилски флексибилнију: ове и друге квалитете посведочили су новији српски антологичари, дајући значајно место не само Стерији него и Никанору Грујићу (1810—1887), Ђорђу Малетићу (1816—1888), Василију Суботићу и другим до недавно заборављеним песницима...

Иновације које је класицистички правац донео српској књижевности, пре свега у оквиру песништва и његовог поимања (**ars poetica**, у целини, дакле!), остале су као релевантно наслеђе и након нестанка самог правца са књижевне сцене. Његош (1813—1851), Лаза Костић (1841—1910) и Војислав Илић (1860—1894) модификовали су-сваки на свој начин-жанровске, митолошке и версолошке компоненте наслеђене из античке, али и европске и домаће класицистичке традиције. У том контексту посебно је важан Војислав Илић: полазећи од античких митова, тема и мотива, али и стихова (хексаметар, сафијска строфа, елегијски дистих) и жанровских образаца (елегија, химна, епиграм и епитаф...) наслеђених из европског, односно српског класицистичког песништва, он у последњим годинама свог живота отвара врата парнасизма и открива симболистичку поетику. У то време, крајем осамдесетих година 19. века, париски „Figaro litteraire" објављује *Манифест симболизма* у којем се Бодлер, Маларме и Верлен истичу као његови творци; међутим, истовремено, почетком деведесетих година своје прве песничке збирке објављује Стефан Георг (1868—1933), а у истом симболистичком духу пише млади Хуго фон Хофманстал (1874—1929). Илићеве везе, превасходно посредне, са француским симболизмом детаљно су истражене (Живковић, 1970, 325—348 и Павић 2, 1971, passim); интертекстуални однос његовог стваралаштва са немачким симболизмом и бечком модерном готово је сасвим запостављен, иако постоји низ момената — не само хронолошких! — који упућују на релевантност тог односа. Утолико пре ако се зна да је Војислав Илић, обнављајући класицистичку **ars poetica** на крају 19. века заправо (преко симболизма!) увео српско песништво у модерне токове 20. века: „Преко Војислава Илића српски класицизам учествовао је тако у стварању модерне српске поезије" (Павић, 1979, 406).

ИЗВОРИ

Драгиша Живковић, *Европски оквири српске књижевности*, Просвета, Београд 1970.
Стеван Јосифовић, *Антички узори метрике Мушицког*, Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду, I, Нови Сад 1956.
Милорад Павић, *Историја српске књижевности класицизма и предромантизма. Класицизам*, Нолит, Београд 1979.
Милорад Павић, 2, *Војислав Илић и европско песништво*, Матица српска, Нови Сад 1971.
Миодраг Павловић, *Јован Стерија Поповић, његова поезија*, Летопис Матице српске, св. 6, Нови Сад јун 1976.
Владимир Ћоровић, *Лукијан Мушицки*, Матица српска, Нови Сад 1999.

Sava Damjanov

ARS POETICA OF SERBIAN CLASSICISM IN THE EUROPEAN CONTEXT (18th AND 19th CENTURY)

Summary

Ars poetica of Serbian classicist poetry in 18th and 19th century meant, as well as in all European classicist movements of that time, turn back to antique poetry (to the Roman poets in the first place — Horace, Ovid, Martial, Cicero, Seneca). As a result, Serbian poetry experienced an important genre and versification renewal: from the first significant poet of this orientation Aleksije Vezilić, across Atanasije Stojković and Lukijan Mušicki, to Sterija and Vojislav Ilić, odes, epigrams, elegies, eclogues and many other antique genres (written in hexameters, Alcaics, and in Sapphic strophes) began dominant genres on our literary scene. Such a development was surely in connection with contemporary flows in European poetry, from Klopstock, Siler, Goethe in Germany to Lomonosov and Derzavin in Russia. This classicist renewal and ultimate breakthrough into the European context, enabled such poetry to reach symbolism at the and of 19th century and (through the work of Vojislav Ilić) open the perspectives for modern 20th century literature.

UDC 821.163.41-1.09

ПАРОДИЈА ОДЕ: БРАНКО РАДИЧЕВИЋ И ЈОВАН ЈОВАНОВИЋ ЗМАЈ

Марија Клеут

САЖЕТАК: Романтичарско оспоравање класицизма као поетског правца и у појединим његовим делима у српској књижевности остварено је пародијом оде Бранка Радичевића и Јована Јовановића Змаја. У раду су размотрени они сегменти Радичевићеве песме *Пут* који су пародије оде и циклус постиљонских ода Јована Јовановића Змаја. Испитивање књижевноисторијског контекста у коме се појављују ове пародије и анализа примењених поетских поступака требало би да укаже на један од видова сучељавања класицизма и романтизма.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: српска књижевност, класицизам, романтизам, ода, пародија.

Када се конципира историја српске књижевности без робовања идеји да се књижевни правци могу хронолошки омеђити и да се сви аутори неизоставно и „без остатка" могу сместити у схему једног књижевног правца, показује се да је разграничавање класицизма и романтизма у српској књижевности тешко изводљиво. Таквим га чини истовремено настајање и објављивање дела једне и друге поетичке оријентације, „романтички заокрет" и „романтично покриће" класициста (Павић, 1979, 317), и релативно скромни покушаји сувременог експлицитног (програмског) сукобљавања. Стога би у компликованим преплетајима класицистичке и романтичке поетике у српској књижевности XIX века могло бити занимљиво изучавати историју појединих жанрова, на пример оде. Овај жанр могао би бити један од релативно поузданих међаша између два стилска комплекса. Ода је у самом врху жанровске хијерархије у класицизму; ова песничка врста је жанровски амблем класициста. „У оној поплави песничких производа, који су запљускивали обале српске књижевности током више од пола века, колико је (између 1810. и 1860. отприлике) трајао дах другог и трећег таласа класицизма, изузетно велики број песника и следбеника Мушицкога пунио је својим одама књижевне додатке Давидовићевих *Новина српских, Летопис Матице српске*, Вукове *Данице, Сербску пчелу, Уранију, Голубицу, Подунавку* и многе друге листове и часописе" (Павић, 1979, 362—363).

У овом раду реч је о начинима на који су Бранко Радичевић и Јован Јовановић Змај, два песника која су репрезентативни представници романтизма, интерпретирали класицистичку оду у пародијском кључу.

Песма Бранка Радичевића *Пӯт*, објављена 1847. године у првој књизи његових *Песама* (*Радичевић*), обично се ишчитава као афирмација идеја и деловања Вука Караџића, уз истицање језичке и правописне реформе. Насупрот општем и у литератури много пута понављаном мишљењу о песнику који је у служби Вукове борбе стоји и да право питање у вези с овом песмом јесте: „Да ли је Бранко нападао псеудокласичарску поезију зато што су неки од њених главних представника били и главни поборници старог језика и правописа, а уједно и најистакнутији Вукови противници, или је, обрнуто, нападао стари књижевни језик зато што је на њему била писана и псеудокласична поезија српска; да ли је писао *Пӯт* због дотадашњег књижевног језика или због дотадашњег српског песништва?" (Бошков, 1955, 357).

Настала у време пуне превласти класицизма (и оде), ова је песма пародија у оба поетичка значења у којима се овај жанр остварује (пародија жанра и пародија одређене творевине): *Пӯт* је пародија путописних творевина (као целина) и пародија конкретних песама конкретног песника (у појединим својим деловима). Путописна дела — без обзира на то да ли су итинераријум до светих места ходочашћа или опис стварног доживљаја, да ли су писана у стиху или у прози — имала су неку озбиљну сврху (религиозну или поучну, углавном, или обе истовремено) и била су искорак у непознато, страно, далеко, егзотично. Јунак *Пӯта* креће се од Црне Горе, преко Косова, Пеште и Београда до Сремских Карловаца, те његово декларисање циља на почетку поеме:

Прокте ми се једном путовати,
Бела света малко огледати
Бела света, земаљски' чудеса

— иронијом и контрастом познатих простора и „белог света" потцртава намеру да се подсмехне путопису, иако се Бранко Радичевић обилато користи предностима хронотопа путовања — да опише и коментарише све до чега му је стало.

Поема за коју је речено да је „реторичко-стилски полифона, са елементима травестије и пародије библијске космогоније те класичне (и српске класицистичке) поезије, али и са елементима химне, памфлета и полемике у стиховима" (Иванић, 1999, 602) могла би се посматрати и као путовање кроз пределе жанрова. Попис у *Пӯту* пародираних дела и аутора изгледао би овако. Најпре је пародијски алудирано на библијску *Књиго̄ по̄стања* (стих. 44—75), непосредно следи пародија народне легенде о постању Црне Горе (стих. 82—103), а најдиректнија је пародија песама *Моја Муза* и *Палинодија јерови' врагова* Јована Хаџића alias Милоша Светића (стих. 413—471).

Које су све међу Змајевим многобројним песмама пародије конкретних поетских производа мучно ће бити установити (јер се пародија уо-

чава на основу познавања предлошка, те би за препознавање пародије било непходно добро познавати свеколику — и ефемерну — поетску продукцију оног времена), али извесно је да су многе од њих пародија жанрова посебно омиљених у класицизму (химна, натпис, ода). Циклус песама које је њихов аутор назвао постиљонским одама припада, ван сумње, пародијском дискурсу и у овом огледу само ће о њима бити речи. Циклус се састоји од двадесет и једне песме, које су настајале од 1862. до 1898. године, а остале разасуте (и затурене) у више публикација. Највећим делом ове су песме први пут публиковане у Змајевом шаљивом алманаху *Постиљон*, од кога су и добиле име.[1]

Оба песника повезује исти циљ — пародичним исмевањем напасти класицисте на њиховом терену, у жанру који је у њиховој хијерархији на највишем месту[2] — али упркос томе постоје и битне разлике: најпре у времену настанка и у начину сувремене рецепције, па затим у обиму написаног и пародираног.

Бранко Радичевић у једну своју песму (*Пут*) уметнуо је пародије више песама једног аутора, а у свом путу кроз српску књижевност и друштво свога времена дао је и своје виђење сукоба класицизма и романтизма. И мане и врлине *Пута* у његовој су актуелности, доследној актуелности, лишеној било какве дистанце. *Пут* је својеврсно укључивање у знамениту полемику која се водила између Јована Хаџића и Вука Караџића. У тој полемици, која се зачела око питања језика и правописа, а затим се (како то бива у преломним сукобима) проширила и на личности протагониста, песник Светић испомагао се и стихотворним производима, па су тако настале његове песме *Палинодија јерови' враѓова* (1825), *Малом и великом јеру у шумици* и *Јерови, мир вам!* (1838), а трезвени Караџић, који је за поезију учених био заинтересован понајвише са становишта своје језичке и правописне реформе, а понајмање са становишта књижевних праваца и поетских слика, ипак није издржао а да у једној фусноти свога полемичког одговора не напише: „Може бити да на сујету г. Светића нико не би могао начинити приличније сатире од ове коју је он са *својом* музом себи начинио. Кад човјек, добро мислећи, ове његове и музине ријечи прочита, мора казати да је муза краткоумнија и безобразнија од свога љубимца; и тако г. Светић у свему овоме ништа истиније није казао него да је ово његова муза" (Караџић, 1839, 13).

Млади Вуков привржeник као да је састављање „приличније сатире" прихватио као свој програмски задатак; њега је занимало и једно и друго, правописна реформа и облик песме. Тако је Хаџићева *Моја муза*, у Вуковом тексту наведена у целости (и тиме реактуализована), у деловима Бранкове песме *Пут* стекла своју пародију.

---

[1] У књ. *Гледајући Нови Сад. Постиљонске оде Јована Јовановића Змаја*, која се налази у штампи и која је коришћена у овом раду, први пут су постиљонске оде штампане као целина, на једном месту. Приређивањем ове књиге покушала сам да превреднујем овај сегмент Змајевог стваралаштва.

[2] „Најрепрезентативнији и најподеснији облик читавог класицизма, не само српског него и руског и немачког, била је ода" (Павић, 1979, 359).

Пут

Благо мене, са мном музе раде,
Поваздан су око мене младе,
Зној ми тару, по челу милују,
Својом песмом трудна успављују,
Са мном паје, а на мојим грудим,
Па се буде кад се и ја будим.

Моја муза

Верна муза наслонила нежне главе кротак лик,
На прси ми пала мила, боравила сладак сан.
. . . . . .
Росом је се јутра мила, руже цветак узбрала,
Да њом с чела зној ми утре и разведри ума труд.

У оваквом начину обрачуна има неке ироније поетске судбине и доказа како је српска књижевност четрдесетих година XIX века брзо (и брзоплето?) трагала и за својим коренима и за својим исходиштима. Песник који је на самом почетку своје каријере, као добар ђак сремскокарловачке гимназије, написао *Ode seiner Exellenz* и у тој *песми*, по правилима класицистичке поетике, зазивао: „Muse, erhöhe du ihn", непуну деценију доцније оспорио је управо оду и свеколико песништво „одара". И извргао руглу инвокацију: „Само ваља позват' Аполона / Ил' деклицу какву с Еликона, / Само викни, па тек што с' умуко..." — тако да се наведени стихови могу сматрати и аутоиронијским.

Када је *Пут* објављен (1847), оспоравање класицистичке поетике имало је свој прави разлог (наравно, са становишта поетике романтичара), а предложак пародије (*Моја муза*) морао је бити добро познат читалачкој публици. Познавање текста који се подвргава пародији (пародијског предлошка) неопходан је услов за разумевање иронијске жаоке пародије. Уз промењен облик стиха (десетерац народних песама насупрот хексаметру), лексиком народне песме и говорним обртима свакодневице иста „прича" травестирана је у пародију.

Бранко Радичевић био је у праву кад је уочи 1847. године у српској књижевности видео класицисте као песничку већину:

К'о да с' гора цела помакнула,
У људе се дрва прометнула.
Тако љуство ка мене нагрну
. . . . . .
Овај носи са Олимпа камен,
Онај, брате, с Еликона пламен,
Онај оду од тријест пречага.

Змај је лишен учешћа у актуелним споровима класициста и романтичара; он се бави песницима чије је време прошло и њиховим безнадежно закаснелим епигонима. И он је тога био свестан:

Док оно оде бејаху чешће
(Ох, сад их певам још само ја!)

написао је у својој *Оди ћудљивом коњу* 1879. године. Међутим, ако није могао да рачуна с тим да ће његови читаоци познавати неки конкретни предложак пародије, ипак је могао рачунати с тим да ће имати некакву „основу од које се отискује”[3] у разумевање пародије, односно да ће та основа бити у познавању постулата класицистичке поетике, посебно у познавању поетике оде.

Књижевноисторијски контекст у коме се појављује пародија оде Бранка Радичевића и Јована Јовановића Змаја битно је, дакле, промењен, промењен је хоризонт очекивања читалачке публике. Пародија конкретних творевина Бранкова и пародија жанра једног правца Змајева јесу последица промењених околности у српској књижевности и свести оба песника о томе.

Насупрот ових разлика стоји чињеница да је у примењеним поетским поступцима много сличног. Карактеристичну илустрацију може да пружи указивање на музе као пародијски мотив у оба песника. И Бранко и Змај ставили су препознатљив култни лик античке и класицистичке поезије у версификацијско, језичко и наративно окружење народних песама и/или тривијалности свакодневнице и тиме остварили неопходан контраст у односу на предложак. Први је осликао Хаџића како „две-три музе носи у наруче” и прокоментарисао збивање цитатом из народне песме и народним говорним идиомом: „Весео је, Бог га не убио!”

Змај је травестирао инвокацију музе у друго рухо, свакодневно, животно, стиховно различито, језички банализовано:

Оди-дер, музо, Брукшанцу[4] на домак,
Ако си момак!

(*Ода новосадској променади*)

и тако је, опет фразом говорног језика, „обрнуо” значење: узвишено у банално.

Крилати божански коњ, мотив који класицисти преузимају из античког мита и песништва, и у Бранковом и у Змајевом пародијском поступку тежи земљи, а не ка небу:

Али како да се латим неба?
Ту ми барем још̀те нешто треба —
И тако ти посред јада свога
Коњица се сетим некаквога:
Име Пегаз, а кљусина јака,
На рамени до два крила лака,

---

[3] Термин Б. В. Томашевског, уп. *Теорија књижевности, Поетика*, СКЗ, Београд 1972, 226.

[4] Брукшанац (мостобран) познат је део оновременог Новог Сада, чувен и због задаха устајале воде.

Кљусе, брате, наочито, красно,
И штавише добавити ласно
. . . . . .
Лети Пегаз, јер мора ма пук'о

(*Пут*)

Та ево ти пера од најлуђе гуске,
Ево Пегаз чека, боцни га мамуске

(*Ода ономе који би ове године знао написати шаљиву оду*)

Ох батино моћна, и ја имам чувства
Па се зато теби замерити нећу.
Пред тобом се клања велико и мало,
Поборниче реда, стројитељу мира,
Па што ти се не би парче оде дало
Кад те и мој Пегаз тако решпектира.

(*Ода батини*).

Усменокњижевним идиомом у његовим различитим појавним облицима (поздрав, пословица, благослов, клетва) у овим пародијама ода остварује се алузија на свакодневно (насупрот изузетном), на банално (насупрот узвишеном), на народну песму (насупрот поезији учених). Употреба ових облика својеврстан је цитат.

У основи и Бранко Радичевић и Јован Јовановић Змај имају исту поетску стратегију срачунату на то да се свечани жанр учини смешним и исти циљ: поништавањем поезије претходника успоставити поетска начела заснована на другој традицији (народне песме) и другом поетском језику (вуковском). У остварењу тога циља најбитнију улогу имају језик и стих. Мотивско-тематски слој пародираног класицистичког предлошка — без обзира на то да ли се ради о конкретној песми (Бранко Радичевић) или о жанру (Јован Јовановић Змај) — излаже се иронији на нивоу препознатљивих ликова, ситуација, начина опхођења.

Поетика српских класициста заснована је на учењу о три стила — високом, средњем и ниском — и два језика; оди припада, наравно, високи стил и том стилу припадајући језик (славенски). Пародијска стратегија романтичара заснована је на следећем: уз привидно поштовање норми високог стила, свим расположивим поетским средствима довести свечану и озбиљну песму у позицију ниског стила, и на том контрасту градити хумористичке ефекте.

Супротстављену позицију својих пародија према класицистичкој оди оба песника означавају и версификацијски: у постиљонским одама преовлађују симетрични десетерци, следе затим песме испеване у асиметричним десетерцима, једанаестерцима и дванаестерцима; Бранко Радичевић остаје веран асиметричном десетерцу народне песме — у сваком случају хексаметра, облика резервисаног за оде, нема.

Јован Јовановић Змај пародирање оде спроводио је зналачки и систематично у великом циклусу песама. У поетском опусу Бранка Радичевића пародија оде чини обимом сасвим мали део, није чак ни самостална песма. Стога је — сем оцене да оба песника поседују знатну меру духовитости — свако даље поређење лишено основа.

*

* *

„Као и сва поезија дневног ангажмана, или њен највећи део, оде српских класициста поделиле су ризик везивања за пролазно. Оне су часно сносиле одговорност за поетику коју су следиле" (Павић, 1979, 365).

Пародијски приступ Бранка Радичевића и Јована Јовановића Змаја оштро је истакнуо поетичку одговорност оде и њену пролазност у теми, мотиву, језику и стилу. Одговорност за поетику засновану на прихватању усменокњижевних узора у стиху, језику, стилу и (делом) у мотивској структури сносиће песници романтизма. И ризик да буду изложени пародији.

ЛИТЕРАТУРА

Бошков — Живојин Бошков, *Бранков обрачун са псеудокласицизмом*, Књижевност и језик у школи, књ. II/5, 1955.

Иванић — Душан Иванић, *Коментари, Сабране песме Бранка Радичевића*, СКЗ, Београд 1999.

Караџић — Вук Стеф. Караџић, *Одговор на „Ситнице језикословне" г. Ј. Хаџића*, Беч 1839.

Павић — Милорад Павић, *Историја српске књижевности класицизма и предромантизма. Класицизам*, Нолит, Београд 1979.

Радичевић — *Песме Бранка Радичевића*, Беч 1847.

Marija Kleut

PARODY OF ODES: BRANKO RADIČEVIĆ AND JOVAN JOVANOVIĆ ZMAJ

Summary

This paper is dedicated to the parodies of odes written by Branko Radičević in his poem *Put* (*Road*) and Jovan Jovanović Zmaj in his cycle of postilion odes. First, the author points to the different literary-historical context in which parodies of classicist odes of the two romanticists appeared. When *Put* was published (1847), there was a reason to challenge the classicist poetics (naturally, from the standpoint of the romanticists' poetics) and the model to be parodied (the poem *Moja muza — My Muse* — by Jovan Hadžić) was well-known to the reading public. Zmaj did not take part in the current disputes between the classicists and romanticists; he dealt with the poets whose time had passed and with their hopelessly late epigones. Branko's parody of specific works and Zmaj's parody of the genre are a consequence of changed circumstances in Serbian literature and the awareness of the two poets about it.

These differences go along with the fact that there are a lot of similarities in the applied poetic procedures. Basically, both Branko Radičević and Jovan Jovanović Zmaj have the same poetic strategy calculated to make a solemn genre riduculous and the same goal: to annul the poetry of their predecessors in order to establish poetic principles based on a different tradition (of the folk poem) and other poetic language (Vukovian). Language and verses had the most significant role in the achievement of that goal. Motivational-thematic layer of the parodied classicist model — be it a specific poem (Branko Radičević) or genre (Jovan Jovanović Zmaj) — is exposed to irony at the level of recognized characters, situations, ways of behaviour.

UDC 821.163.41-13.09

ПРЕДАЊЕ У *ГОРСКОМ ВИЈЕНЦУ*

Љиљана Пешикан-Љуштановић

САЖЕТАК: Рад разматра предање — категорију усмене прозе, коју карактерише хибридност уметничких и животних функција — као микроструктуру у композицији *Горског вијенца*, и то превасходно са становишта функције, начина на које се оно укључује у значењске токове дела.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: историјско, културно-историјско, етиолошко, есхатолошко, демонолошко предање, фикција, факти, усмено, писано.

Основни циљ овога рада јесте разматрање жанра предања[1] као микроструктуре у композицији *Горског вијенца*.[2] При том, намера није била да се поброји све оно што је у тексту дела уобличено као предање, или оно што као назнака асоцира на усмено предање у контексту, већ, пре свега, пропитивање функције предања и начина на које се оно укључује у основне значењске токове овог дела.[3]

Ипак, иако није замишљен као каталогизација предања, овај рад је морао установити некакав издвојени предмет испитивања, што није било могуће спровести увек до краја прецизно због природе предања као

---

[1] „Произлази да су народне предаје хибридна форма с умјетничким и животним функцијама; да се јављају у три основна начина исказивања (кратко саопћење, меморат, фабулат); да одговарају становитим трајним човјековим психичким функцијама (...); да је њихова основна инспирација човјеково сусретање с изванредним и необичним; да су се вјеровање у истинитост и спознајни карактер предаја као критериј за њихово дефинирање у току времена знатније измијенили, оставивши ипак свој печат у форми народних предаја" (Бошковић-Стули /Stulli/, 1975, 128).

[2] Генетичке везе усменог предања (схваћеног као жанр) и *Горског вијенца* нису биле предмет овог рада, иако би се њиховим испитивањем проширио увид у сложен и слојевит однос Његошевог дела према народној књижевности, који је, иначе, превасходно испитиван као однос с народном епиком (Путилов, 1995, 25—47).

[3] У радовима који се баве питањем композиције и изворима *Горског вијенца* (П. Поповић, 1923, 4, 9; П. Поповић, 1975, 209) термин *предање* се углавном употребљава у значењу какво му је придавао Даничић: као синоним за усмену традицију (РКТ, 594—595) или као усмени пандан писаној историји. Или се пак издвајају и описују извесне микроструктуре које несумњиво припадају овом усменокњижевном жанру, без употребе термина *предање* (Деретић, 1969, 58, 71, 80, 105; Живковић, 1994, 57). Тако и Јован Деретић и Драгиша Живковић долазе до специфичног двојства — живот и прича — које овај жанр битно карактерише.

жанра „лабавијег устројства" (Бити, 1981, 11) и због његових сложених односа према животној реалности.

Да би се, рецимо, разрешило питање стоји ли предање у контексту стихова:

Јанко брани Владислава мртва;
Што га брани, кад га не одбрани?

(Његош, 1983, 29—30),

мора се, пре свега, размотрити њихово значење. Уколико стихови асоцирају на покушај Јаноша Хуњадија да 1444, у бици код Варне, отме од јаничара главу Владислава II Јагелонца, реч је о историјском предању, али ако је у праву Никола Банашевић, па се глагол „брани... односи на све краљеве неуспехе" (Банашевић, 1983, 160), онда је реч о сажетој метафоричној слици укупног Хуњадијевог историјског делања као одбране дела и државе трагично преминулог владара.

Понекад је практично немогуће разлучити предање од других приповедних жанрова. Прича о грађењу воденице на безводном месту (Његош, 1983, 826—833) спада у типичне подругачице, али у казивању Сердара Јанка она се везује за познате, иако неименоване личности — „неки од старијех" и конкретан простор племена Бјелице — па би се, у складу с одређењем Фон Сидова, могла сматрати и предањем.[4]

С друге стране, ово одређење проблематизује статус анегдоте као жанра, па се може поставити питање је ли казивање Кнеза Јанка (Његош, 1983, 397—419) о сукобу који настаје због шале озринићке момчади на рачун хоџе Брунчевића анегдота или предање, што може бити и начелна теоријска дилема о статусу анегдоте као жанра. По вези с догађајем, по релацији живота и приче која се у анегдоти успоставља (Пешић-Милошевић, 1984, 15) — овај жанр се и иначе може доводити у вишеструку везу с предањем.[5]

Да је овде реч о предању, могло би се судити и по релативној прикривености поенте, која приповедање Кнеза Јанка приближава меморату о конкретном сукобу. Слушаоци се у ово приповедање укључују као потенцијални сведоци („знате нашу момчад озринићку"), а исту функцију имају „три стотине другах", који су непосредни учесници збивања. С друге стране, елементи развијене нарације: комички контраст момчади и „старога оце Брунчевића", који „чепука, тамо и овамо", са својом шешаном; паралелизам хиперболисане реакције („све попада мртво од смијеха") и стварних последица („направисмо петнаест носилах") — указују на изразите црте фабулирања (Бошковић-Стули, 1971, 249), по којима

---

[4] „Шаљивој причи близак је велики број фабулата о појединим личностима (Personenfabulate). То и јесу у суштини шаљиве приче, иако говоре о именованим познатим личностима или се њима приписују" (Фон Сидов, 1987, 230).

[5] „Сећања или анегдоте говоре о људима који су знани казивачу и његовим слушаоцима, али оне очигледно могу бити тако често препричаване да задобијају стил уметности речи, а неке од њих могу бити препричаване и након што ликови више нису познати из прве руке. Такве, оне се прихватају као истините и могу се сматрати подтиповима предања, или као прото-предања" (Баском, 1987, 225).

би се ова анегдота могла разликовати од предања. Ипак, прича о крвавом сукобу до којег доводи спрдња на рачун хоџе Брунчевића, попут анегдоте (РКТ, 25), има у ширем контексту дела и своју поенту — непомирљивост сукобљених страна таква је да крваве последице може имати не само надметање у јунаштву између Мићуновића и Хамзе-капетана већ и оно што почиње као обесна младалачка шала.

Својеврстан проблем у издвајању усменог предања представља и то што Његош није само „сакупио и асимиловао чудесну жетву народних веровања, обичаја, пословица, узречица, прича и песама" (Живковић, 1994, 53)[6] већ је, истовремено, ту грађу изабрао, битно стваралачки преобликовао и уклопио у своје дело. У том обликовању он се, уз остало, користио морфолошким карактеристикама усменог предања како би својим идејама дао печат фактичке веродостојности.

Тако се, на пример, Мандушићево казивање о помами снахе Анђелије доследно обликује као предање о чудесном излечењу. Болест се јавља нагло, као драстично нарушавање нормалног животног тока:

Бјеше ми се снаха помамила,
Без путах је ништа одржати!

(Његош, 1983, 834—835).

Следи експресивни опис узалудног трагања за леком, дат у градацији од обраћања пророцима и пророчким књигама, преко вођења по манастирима и читања молитви, до привидног безизлаза:

Куми врага у све манастире
да остави снаху Анђелију,
куми врага — ништа не помаже!

(Његош, 1983, 841—843).

По природи ове врсте предања, управо ту, у часу безнађа, требало би да се нађе прави исцелитељ и прави лек, да би се тако за болесника и његове ближње обновила животна хармонија. И за болест снахе Анђелије налазе се лек и исцелитељ, али њихова природа јасно потцртава пародијски карактер приче. Мандушић троструком канџијом истерује врага из помамљене снахе. Комични обрт — „враг утече некуд без обзира,/ а оздрави снаха Анђелија" (Његош, 1983, 846—847) — укида елементе чудесног и нуминозног, карактеристичне за предање, а у први план долази алегоријска порука: само насиљем може се истерати враг и обуздати помама преверених Црногораца.

Преобликовање предања не мора бити овако јасно уочљиво. Етиолошко предање о постанку кукавице у *Горском вијенцу* помиње Вук Ра-

---

[6] Представа о својеврсној самониклости *Горског вијенца* живи и у културноисторијском предању о његовом настајању, по коме је владика ово дело писао „сакупљајући главаре око себе, читајући им поједине одломке и разговарајући с њима о свим потребама црногорског друштва и земље" (Живковић, 1994, 53; такође П. Поповић, 1923, 4—5).

слапчевић (Његош, 1983, 184—187) као општепознату истину која намеће извесне непрекорачиве норме понашања. Раслапчевић заклиње Драшка животом и подсећа га тешком клетвом преображеном у благослов — „рђа те не била" — да су кукавице „шћери Лазареве", па их зато „не ваља бити", а Његош уз Лазареве даје и сажету напомену — „цара" (Његош, 1983, стр. 16).

И Вук у *Рјечнику* доноси неколико предања о кукавици (Караџић, 1852, 312) и понавља их, у нешто проширеном виду, и у *Животу и обичајима народа српског* (Караџић, 1867, 224—225), али у оба случаја без помињања цара Лазара. У свим тумачењима која Вук бележи предање о постанку кукавице веже се за сестру или сестре које жале брата. По једној варијанти, Марта и Марија, сестре Лазара из Витаније, којега је Христ васкрсао (Јован, гл. 11, 1—46), заветовале су се да ће вечито кукати, па их је Господ ослободио завета створивши кукавицу да кука уместо њих. Ову везаност предања за сестру Вук вишеструко наглашава: „зато готово свака Српкиња којој је брат умро, и данас отплаче кад чује кукавицу где кука" (Караџић, 1867, 224). Сем тога, у нашем народном песништву, а код Црногораца и у свакодневном говору — кукавица је често метафора за сестру која је изгубила брата.[7] С друге стране, улога Лазаревих кћери у предањима о Косовском боју јесте негативна — због њих се завађају Лазареви зетови Вук и Милош (Новаковић—Матицки, 1995, 94).

Због свега овога верујем да се може претпоставити да је Његош, у складу с концепцијом *Горског вијенца*, у предању о постанку кукавице заменио Лазареве сестре Марту и Марију — кћерима Лазаревим.[8]

Његош, и кад је о предању реч, стваралачки се користи и постојећом фолклорном грађом, и њеним ауторским преобликовањем, и причама које је сâм створио и осмислио према духу и морфологији народног предања.

Са становишта повезаности „с конкретним системима колективних представа" (Чистов, 1987, 237) у *Горском вијенцу* налазимо историјска и културно-историјска, етиолошка, есхатолошка и демонолошка предања, обликована као кратко саопштење, меморат и фабулат.

Доминантну функцију у делу имају историјска, културно-историјска и есхатолошка предања, која се повремено тешко могу разлучити. На пример, стихови:

---

[7] Тако је, уосталом, и у тужбалици сестре Батрићеве:

и три младе сестре твоје
кукавице

или:

да те како заборавим
кукавица.

[8] Чини ми се да ову претпоставку, уз већ наведено, потврђује управо напомена да је реч о цару Лазару (Његош, 1983, стр. 16). Тешко је, иначе, поверовати да би у контексту овог дела требало накнадно објашњавати помињање кнеза/цара Лазара да није постојала могућност да се оно не препозна управо због преобликовања изворног предања.

Сан паклени окруни Османа,
дарова му луну ка јабуку.

(Његош, 1983, 9—10)

првенствено асоцирају на културно-историјско предање о пророчком сну, који је Османа I навео да се ожени кћерком шеика Елебадије и тако постане „оснивач турске османлијске државе" (Банашевић, 1983, 154) и њен први султан. С друге стране, одређењем „сан паклени" и могућим космогонијским димензијама које он имплицира, а то је заснивање нове поделе света, потенцира се есхатолошки призвук. Сем тога, паклени сан долази у непосредно сагласје са часом у коме се о њему говори — „глухо доба ноћи, свак спава" (Његош, 1983, стр. 9) — и с природом која се приписује Турцима и исламу — цар опаки „кога ђаво о свачему учи" (Његош, 1983, 67), „адова жвала". „Паклени сан" обухвата „по свијета" и конкретизује се у Владичиној апокалиптичној визији:

у ад ми се свијет претворио,
а сви људи паклени духови.

(Његош, 1983, 41—42).

Сличну сложену и вишеструку функционалност имају и друга историјска предања, која се у форми кратких саопштења јављају у владичином монологу. Предањем о Гертукиној издаји,[9] Његош, на пример, универзализује издају Вука Бранковића — „своју мисли Бранковић с Гертуком" (Његош, 1983, 17), а уз то, опет кроз предање о издајнику којег је погубио онај у чију корист је радио, указује на презрен статус издајица уопште и наговештава неизбежну казну која их чека.

И предање формулисано у песми кола (Његош, 1983, 692—702) повезује елементе историјског предања о издаји Станише Црнојевића с веровањем у кобну моћ мајчине клетве. Јасно издвојена, ова приповедна целина бави се црногорском историјом XVI века (Банашевић, 1983, 227). Издаја овде добија призвук коби раван по неумитности мајчиној клетви. При том, управо с обзиром на дух предања, чини ми се прихватљивијим тумачење по коме је издаја последица клетве него оно које нуди Банашевић — по коме је клетва последица издаје (Банашевић, 1983, 226). Огрешење о мајчино млеко, због кога је мајка „била принуђена да прокуне сина",[10] обележава издајника каиновским жигом и повлачи за собом жеђ за братском крвљу. А издајник се суочава с вишим силама и властитим грехом и уклетошћу — што опет одговара природи предања које се, по Литију, „зауставља на необјашњивом", на ономе што се „су-

---

[9] Гертука — Кир Лукас, адмирал Константина XI Драгаша, „није био издајник, како га је приказала народна традиција, пренесена разним списима..." (Банашевић, 1983, 158), већ је, напротив, погубљен зато што се није покоравао Турцима.

[10] На ово мишљење Живка Драговића и Вида Латковића указује Банашевић, одбацујући га као нетачно: „Право је тумачење да мајка проклиње недостојног сина, којег је морала признати за свог (зато: од невоље сина)" (Банашевић, 1983, 226).

протставља човеку", пред чиме „човек постаје несигуран" (Лити, 1987, 232).

Кроз причу о издаји и издајницима историјско предање у *Горском вијенцу* веже се за истрагу потурица — мотивишући је природом издаје и неотклоњивошћу казне која чека издајника.

Изузетно важну улогу у оцртавању и карактерисању духовног профила целог народа у *Горском вијенцу* имају предања везана за Косовски бој и његове јунаке. У њиховом обликовању Његош преузима и продубљује историзована есхатолошка предања народне традиције, а с њима и представу о косовском поразу и пропасти српске средњовековне државе као о „пошљедњем времену". Оно је схваћено у старозаветном духу, односно у духу древне, у основи митске приче о нужности периодичног обнављања света угроженог људским безакоњем (Елијаде, 1991, I, 146).

У песми кола та се свест јасно изражава:

Бог се драги на Србе разљути
за њихова смртна сагрешења.
Наши цари закон погазише...

(Његош, 1983, 198—200).

Кршење закона градира се као огрешење о сродство, о владарске дужности, као изокретање система вредности („за правило лудост изабраше") неверност и издаја. У самом врху градације стоје опет неслога и издаја — што је, свакако, мотивисано и актуелним збивањима у делу:

Великаши, траг им се утро
распре сјеме посијаше грко
те с њим племе српско отроваше;
великаши, грдне кукавице,
постадоше рода издајице.

(Његош, 1983, 210—214).

Да је реч управо о есхатолошком предању преточеном у стихове, а не о „песничкој хиперболи" (Банашевић, 1983, 187), сведочи и слика:

Седмоглава изиде аждаја
И сатрије Српство свеколико

(Његош, 1983, 249—250),

која се непосредно подудара с Откровењем Јовановим. „И показа се други знак на небу, и гле, велика црвена аждаха, која имаше седам глава..." (Откровење, гл. 12, 3).[11]

Ова „кружна космогонија" (Елијаде, 1991, I, 146) подразумева да после уништења долази обнављање света — које се, у историзованој

---

[11] Уз то, о Косову као о Армагедону, за оне који су у њему учествовали и за њихове потомке, непосредно сведоче и метафоре типа „грдно судилиште" (Његош, 1983, 988) или „гробница" (Његош, 1983, 1009).

верзији митског предања, конкретизује као обнављање нарушеног завета с Богом — „олтар прави на камен крвави" — и као слутња будуће пропасти Турског царства. Тако Његош, уносећи у своје дело народно историјско и есхатолошко предање, а несумњиво и под утицајем Библије — придаје сукобу у *Горском вијенцу* смисао космогонијског чина: обнављања света.

Својеврсна „митологизација историје" (Мелетински, 226) у *Горском вијенцу* наставља се и у опису актуелних збивања. На Ловћену Обрад види „чудо и знамење", јединствени, дотад невиђени крст од живог огња,[12] који непосредно асоцира на Јеванђеље по Матеју: „Јер као што муња излази од истока и показује се до запада, таки ће бити долазак сина човечијега" (Матеја, гл. 24, 27).

Слутње историјског преокрета и обнављања завета с Богом нарастају у пророчким сновима појединих јунака, Обрада, Сердара Јанка и Сердара Вукоте.[13] Ови снови садрже мешавину хришћанских и архајских симбола: успона на гору; јабука; златнога крста који сија „ка на гори сунце"; свадбе и покрштења; митског претка који налаже да се гради црква — а кулминирају знамењем крвавог месеца и потреса и заједничким сном о Обилићу, који на белом коњу пролеће Цетињским пољем.[14] Потрес и крвави месец поново асоцирају на Јеванђеље по Матеју. „И одмах ће по невољи дана тијех сунце помрачати, и мјесец своју свијетлост изгубити, и звијезде с неба спасти, и силе небеске покренути се" (Матеја, гл. 24, 29) и, још непосредније, на Откровење Јованово. „...Затресе се земља врло, и сунце поста црно као врећа од костријети и мјесец поста као крв..." (Откровење, гл. 6, 12).

Ови снови и знамења, у односу на време збивања дела, обликовани су као „приче о садашњости" (Чистов, 1987, 236), и то као предсказања „према којима главни догађај треба да се одигра у будућности" (Чистов, 1987, 236), што се на крају *Горског вијенца* одиста и дешава, али су, исто тако, чврсто повезани с предањима о „далекој (епској) прошлости" (Чистов, 1987, 236). Овим сновима и збивањима која они слуте затвара се круг отпочет сагрешењем и косовском пропашћу и наговештава нови почетак.

На нижем нивоу ова знамења се понављају гатањима из плећа, пошто слутимо да ће се и она обистинити. Његош се тако користи овим народним веровањем да би поново потврдио небеска знамења и снове на плану ближем свакодневном животу Црногораца.

---

[12] Банашевић понавља Решетарово мишљење да је епитет *живи* уз реч *оган* „сада без одређеног значења" (Банашевић, 1983, 171). Напротив, асоцијације на архајска веровања о муњи као носиоцу живе ватре (Тројановић, 1930, 151—152) поетски продуктивно се везују с хришћанским симболом, наглашавајући несумњиву древност слике.

[13] Сан Кнеза Бајка издваја се као наговештај личне породичне трагедије, која се обистињава Батрићевом смрћу.

[14] По Банашевићу (Банашевић, 1983, 371), овај сан је сугерисан стиховима из Откровења светог Јована богослова (гл. 6, 2), у којима се такође описује победоносни коњаник на белом коњу. По симболичкој функцији Обилић би се овде могао поредити с првим јахачем апокалипсе. Ипак, коњаник у Откровењу јесте глад и побуђује страх, ужас и скрушеност, а Обилић, насупрот томе, изазива дивљење и охрабрује — „ох, диван ли, Боже драги, бјеше!" (Његош, 1983, 2386).

Значајну улогу у мотивисању збивања *Горског вијенца* имају и културно-историјска предања из ближе прошлости и приче из садашњости. Предање о попу Шћепану, које казује сердар Вукота (Његош, 1983, 1385—1394), засновано је на историјским фактима (Банашевић, 1983, 300—301), али и обликовано као фабулат о награђеном заточнику с развијеном фикцијском нарацијом:

> Годи једном топом са Котора
> Шенћерову погоди лубарду
> у грло јој зрном угодио —
> сломи му је у триста коматах.
>
> (Његош, 1983, 1390—1392).

На општем плану ово предање потврђује витештво и ратничке способности Црногораца, које нису сталешки условљене.

И прича о Радуну и Љубици (Његош, 1983, 2752—2789), обликована као меморат о управо протеклом збивању, има елементе предања у коме се сустичу животна истинитост и нарација. Историјски факти, сукоб љешанског војводе с краја XVII века Радуна из Прогоновића с Турцима, дати су у изразито развијеној експресивној нарацији која наглашава драматику збивања и садржи развијене фикцијске елементе. Такви су, пре свега, уживљавање приповедача у позицију других учесника у збивању — „види страшну уру пред очима", „нама жива срца попуцаше", а потом и стилски поступци преузети из усмене књижевности: „бјела кула", „плам се дига бјеше у небеса", „жива срца", „ојађела кула", „попијева танко гласовито"... Опис Радунове љубе дат је такође типском метафором, али таквом каква се, по правилу, употребљава за јунака: „Жена млада, ама соко сиви" (Његош, 1983, 2763), чиме се у витешки свет *Горског вијенца* не укључују само Љешанска нахија и њен војвода већ, симболички, и жене.

Сем тога, преко древног обичаја — кликовања предака (Чајкановић, 1973, 236—240) — предање о Радуну и Љубици повезује се с приповедањем „о далекој (епској) прошлости" (Чистов, 1987, 236), па се тако и јунаштво у њему описано поистовећује с јунаштвом „херојизираних предака" (Чајкановић, 1973, 238).

За завет предака и његово испуњење може се везати и прича о Ружи Касановој, обликована као укрштај мемората и фабулата. Приповедач Томаш Мартиновић говори из позиције колектива — браће Мартиновића и Бајица („Ми играсмо у колу с гостима", Његош, 1983, 454) — тако да сви учесници у збивању постају потенцијални сведоци. Веродостојност збивања потврђује се, дакле, његовим смештањем међу познате људе и у познате просторе,[15] а наратор, што је опет типично за предање, „колективно искуство износи као сопствено" (Карановић, 1989, 103). За

---

[15] У ту специфичну стратегију предања укључује се и Никола Банашевић, казујући како „један засеок у Бајицама носи име Касанов крај, вероватно по овом несрећном мужу" (Банашевић, 1983, 206).

однос индивидуалног и колективног битно је и ситуирање догађаја у време бајичке славе Мале госпојине.

У тако оцртаном „времепростору", уз ретардацију којом се наглашава необичност збивања, конкретизује се у причи о Ружи Касановој омиљени и чести мотив отмице.[16] Ипак, пошто је реч о својевољном бекству жене удате за недостојног мужа, емотивни набој приповедања слаби, а у реакцији слушалаца јавља се веома дискретни наговештај ласцивности: „такве после свако радо слуша" (Његош, 1983, 452). Став Мартиновића, односно Бајица као колектива, јасно је оцртан: срамота се не везује за Ружу већ за Касана, он је „брука неваљала", а грех пада, пре свега, на „ону душу" која је дала Ружу Касану — „затворила вилу у тамницу". Да није реч само о огрешењу о брачни морал већ о нечем важнијем за колектив, јасно следи и из чињенице да Бајице слуте некакву Ружину везу с Мујом Алићем („Ето има више но година / отка нешто међу собом главе", Његош, 1983, 472—473), и из тешке заклетве Томаша Мартиновића:

Траг по трагу мени погинуо
да је бјеше Србин уграбио
ако хоћах главе обртати

(Његош, 1983, 487—489).

После овакве припреме, потера и убиство оба Алића описују се више као резултат неотклоњивог налога него као последица осветничке страсти и узбурканих емоција:

Ема кад чух е оде у Турке,
већ куд камо не би размицања.

(Његош, 1983, 491—492).

Погибија несрећне невесте, иако није жељена, садржи елеменат опомене, који, по Максу Литију, стоји у основи социјалне функције предања: „Кроз уста приповједача предаје друштво одгаја појединца, покушава га опоменути или водити" (према Бити, 1981, 170). Ружа Касанова долази у сукоб с колективом коме припада зато што властите нагоне ставља изнад његових основних норми, оних које се у чину заједничке славе најснажније потврђују — као властити завет и као завет предака.

Манир веродостојности, типичан за предање, уноси у Његошево сликање Црногораца специфичну животност, којој, уз остало, доприноси комплексно сагледавање обичаја и веровања колектива. Већ у есхатолошким и историјским предањима могу се сагледати извесни елементи двоверја. Уз представе везане за хришћанство, духовни профил Црногораца несумњиво обликују и извесна старија веровања. Као носилац тих веровања јављају се у *Горском вијенцу* и, мање или више развијена, демо-

---

[16] При том се, типично за предање, конкретни догађај и познати мотив сливају до те мере „да се више и не зна да ли је у питању причање о животу или традицијска фолклорна прича" (Бошковић-Стули, 1985, 157).

нолошка предања, а у слици Обилића, можда, и елементи легенди и митова о боговима и херојима (Пешић-Милошевић, 1984, 211). Међутим, док мит о Обилићу настаје као резултат Његошеве самосвојне поетске визије историје, демонолошка предања су заснована у народној традицији и из ње преузета. Она се у *Горском вијенцу* јављају превасходно као „конкретизација уопштеног веровања сликом, драматичном ситуацијом из које настаје фабула" (Пешић-Милошевић, 1984, 59) и као вишеепизодично казивање о демонском бићу и његовом делању.

Тако језу пред Владичином смућеношћу и интезитетом противречних емоција које га распињу Сердар Вукота изједначава с језом коју изазивају демонска бића, вештице и вједогоње:[17]

А ево си удрио, владико,
у некакве смућене вјетрове,
ка о марчу кад удри вјештица
ал' у јесен мутну вједогоња

(Његош, 1983, 663—667).

Иако своје казивање отпочиње призивањем: „Бог са нама и анђели божи!" — јасно је да Сердар Вукота неопозиво верује у вештице и вједогоње и да га они испуњавају страхом и језом. Подаци садржани у овом сажетом исказу одговарају аутентичним народним предањима о вештици и вједогоњи (Караџић, 1867, 211—213, 215), па, типично за предање, „овај облик и јесте слика колективног у индивидуалном доживљају и индивидуалног пројектованог у општеприхваћена схватања и ставове" (Карановић, 1989, 104). Болно растрзање Владике, који говори „међу свима као да је сам" (Његош, 1983, стр. 33), као у сну, симболизује се сликама које носе несумњиви, истовремено застрашујући и фасцинантни набој оностраног (Бошковић-Стули, 1991, 169).

Прича о мори која дави дебелога Сердара Јанка (Његош, 1983, 1227—1241) интонирана је битно другачије. Гомилање различитих утука на мору (које, такође, почива на познатом усменом предању) хуморно је обојено. Из Мићуновићевих речи: „Ту нити је море ни вјештице" (Његош, 1983, 1233) слути се скептицизам карактеристичан за реалне приповедачке ситуације предања,[18] али и представа о вези море и вештице која се заиста успоставља у народном предању, по коме мора постаје или од вештице која се исповедила, или од девојке која ће постати вештица када се уда (Караџић, 1867, 216).

Изразито хуморан тон добија асоцијација на предање о вампиру — тенцу у Драшковом описивању позоришта. За Црногорце непознато искуство театра он преводи у слике вампира и гладног курјака као ближе и лакше разумљиве:

---

[17] Експресивност нарације („кад *удри* вјештица"; *мутна* јесен; *смућени* вјетрови) указује да није реч о веровању већ о предању као „конкретизацији уопштеног веровања сликом, драматичном ситуацијом из које настаје фабула" (Пешић-Милошевић, 1984, 59).

[18] „У реалним приповједачким ситуацијама широка је скала од потпуног вјеровања до потпуног невјеровања, између којих су смјештене сумње и колебања — било код приповједача или код слушатеља" (Бошковић-Стули, 1991, 173).

Истрештили очи као тенци,
а зинули ка курјаци гладни

(Његош, 1983, 1555—1556),

комично контрастирајући два различита типа културе.

Разлика међу културама лежи и у основи Обрадовог фабулата о Латинима, који су „замаштали" народ на црногорском пазару у Котору, где се казивање о обмани граничи с демонолошким предањем о магији. У специфичној игри веровања и неверице карактеристичној за предање, с позивањем на ауторитет старијих чланова властите заједнице („Ја сам чуо од једнога ђеда", Његош, 1983, 1583), обликује се тако прича о странцима који потенцијално угрожавају приповедачев свет.

Најразвијеније демонолошко предање у *Горском вијенцу* јесте предање о вештици, обликовано у епизоди с Бабом. Већ то што Бабу пред главаре доводи „четири стотине Озринићах, Цуцах и Бјелицах" (Његош, 1983, стр. 99) требало би да указује на значај који се придаје овој епизоди. Нижу се фрагменти демонолошког предања и његова конкретизација у смутњи која настаје због веровања у вештице. Иако се од Бабе тражи да призна је ли вештица, по опису њеног делања — прорицање, лечење травама, давање записа и откривање вештица — она би морала бити вештица која се исповедила.[19] Његош ово исповедање спроводи накнадно — кроз дијалог Бабе с Кнезом Јанком, како би нагомилавањем фантастичних елемената предања постигао хуморни ефекат, али и просветитељско разобличење демонолошког предања (коме је као владика морао тежити).

Бабина исповест заснована је на аутентичном усменом предању и у њој се преплићу гротескне слике пловидбе у љусци од јајета и летења на вратилу са застрашујућом сликом разорног деловања на свој властити род, која се конкретизује у сукобу племена.

Људи који су довели Бабу говоре „сви из гласа", а и када говоре појединачно, опет наступају као део племена (Један Цуца) и окарактерисани су слепом вером у Бабину демонску природу: „Предање предочава напаћеног човека, уплашеног и збуњеног" (Лити, 1987, 239). Главари имају другачији однос. Док, по речима Једног Цуце, народ поштује Бабу „ка да духом светијем прозире" (Његош, 1983, 2106), за Мићуновића је она „злосрећна баба". После њене исповести „сви из гласа" тврде „истина је све што је казала" (Његош, 1983, 2153),[20] док се Кнез Јанко подсмева „преништавој лађи". Ипак, и он се, изгледа, двоуми: „Хвала Богу, има ли вјештицах?" (Његош, 1983, 2173),[21] а Мићуновић пита Владику

---

[19] „Кад се једном вјештица исповиједи и ода", она постаје љекарица „и даје траву изједенима" (Караџић, 1867, 212; в. такође Ђорђевић-Перишић, 1989, 48—49).

[20] Њима се придружује и Роган, који верује у вештице у тој мери да поштује табу помињања — „има, кнеже, некијех рогоша" (в. Ђорђевић-Перишић, 1989, 6).

[21] Што се тиче Банашевићевог тумачења да питање Кнеза Јанка има шаљиви призвук (Банашевић, 1983, 353) — оно је тачно, али тај шаљиви тон не искључује могућу стрепњу и недоумицу.

има ли вештица у „дубоким књигама", показујући истовремено и поверење у његов ауторитет и недоумицу када је реч о постојању вештица.

Могло би се рећи да причу о Баби Његош разрешава опет у духу предања, онога о перфидности и свемоћи политичке манипулације, које је и данас актуелно. Скадарском везиру приписује се тако манипулисање мајчинском љубављу и колективним страховима Црногораца, док се недоумице око постојања вештица разрешавају владичином одлучном тврдњом „то су бапске приче и мудрости" (Његош, 1983, 2181).

Због оваквог разрешења, епизода о Баби оставља утисак изневереног очекивања и унеколико представља напуштање оне традиционалне матрице на којој ово дело у доброј мери почива. У почетку, демонолошком предању се придаје изузетна моћ — Црногорци Баби безрезервно верују, скадарски везир је, по речима Јована Деретића, користи као „једини начин ... да помогне својој угроженој браћи" (Деретић, 1969, 83), она успева да до крви завади „три мучна племена". Толика моћ се потом распрскава попут мехура сапунице, нестајући без трага, поништава се васпостављени потенцијал ирационалног страха, тајанства и угрожености или, тачније речено, преноси се с демонског бића на носиоце власти и политичке манипулације, лако и без остатка.

У преобликовању усменог предања и његовом прилагођавању значењима и циљевима властитог дела Његош показује снажан индивидуалан и самосвојан таленат. Истовремено, показује се да усмено предање може бити високо продуктивни елеменат обухватнијих поетских структура, и то не само у усменој књижевности већ и у писаним делима.

СКРАЋЕНИЦЕ

Банашевић, 1983 — Никола Банашевић, *Коментар*, у књизи П. П. Његош, *Горски вијенац*, критичко издање с коментаром, приредио Никола Банашевић, треће издање, Српска књижевна задруга, Београд 1983, 141—400.

Баском, 1987 — Виљем Баском, *Облици фолклора: прозне наратије*, с енглеског превела Зоја Карановић, *Предања — архаични облици и савремена причања*, приредила Зоја Карановић, Поља, часопис за културу, уметност и друштвена питања, год. XXXIII, Нови Сад, јуни 1987, бр. 340, 224—228.

Бити, 1981 — *Бајка и предаја, повијест и приповиједање*, Свеучилишна наклада Либер, Загреб 1981.

Бошковић-Стули, 1971 — Маја Бошковић Стули, *О народним приповијеткама*, Усмена књижевност. Избор студија и огледа, приредила Маја Бошковић-Стули, Школска књига, Загреб 1971, 247—264.

Бошковић-Стули, 1975 — Маја Бошковић-Стули, *Народна предаја — volkssage — камен спотицања у подјели врста усмене прозе*, Усмена књижевност као умјетност ријечи, приредила Маја Бошковић-Стули, Издавачко књижарско подузеће Младост, Загреб 1975.

Бошковић-Стули, 1985 — Маја Бошковић-Стули, *Причања о животу*, Књижевни родови и врсте — теорија и историја, Институт за књижевност и уметност, Београд 1985.

Бошковић-Стули, 1991 — Маја Бошковић-Стули, *Фантастика у усменој прози (казивања Срба из Хрватске)*, Пјесме, приче, фантастика, Накладни завод Матице хрватске — Завод за истраживање фолклора, Загреб 1991, 160—197.

Деретић, 1969 — Јован Деретић, *Композиција „Горског вијенца”*, Завод за издавање уџбеника Социјалистичке Републике Србије, Београд 1969.

Ђорђевић-Перишић, 1989 — Тихомир Р. Ђорђевић, *Вештица и вила у нашем народном веровању и предању*, приредила и поговор написала Нада Поповић-Перишић, Народна библиотека Србије — Дечје новине, Београд — Горњи Милановац, 1989.

Елијаде, 1991, I — Мирча Елијаде, *Историја веровања и религијских идеја I*, превела Биљана Лукић, Просвета, Београд 1991.

Живковић, 1994 — Драгиша Живковић, *Епопејска инспирација Његошева*, Европски оквири српске књижевности, III, Просвета, Београд 1994.

Јован — *Свето јеванђеље по Јовану, Свето писмо старога и новога завјета,* Стари завјет превео Ђура Даничић, Нови завјет превео Вук Стеф. Караџић, Београд 1955.

Карановић, 1989 — Зоја Карановић, *Закопано благо — живот и прича*, Братство-јединство — Институт за југословенске књижевности и општу књижевност Филозофског факултета, Нови Сад 1989.

Караџић, 1852 — *Српски рјечник истумачен њемачкијем и латинскијем ријечима*, скупио га и на свијет издао Вук Стеф. Караџић, у Бечу, у штампарији јерменског намастира, 1852.

Караџић, 1867 — *Живот и обичаји народа српскога*, описао их и за штампу приуготовио Вук Стеф. Караџић, трошком народнијех прилога, у наклади Ане удове В. С. Караџића, у Бечу 1867.

Лити, 1987 — Макс Лити, *Аспекти Marchen и предања*, с енглеског превели Зоја Карановић и Рандал А. Мајор. *Предања — архаични облици и савремена причања*, приредила Зоја Карановић, Поља, часопис за културу, уметност и друштвена питања, Нови Сад, год. XXXIII, бр. 340, Нови Сад, јуни 1987, 238—241.

Матеја — *Свето јеванђеље по Матеју*, Свето писмо старога и новога завјета, Стари завјет превео Ђура Даничић, Нови завјет превео Вук Стеф. Караџић, Београд 1955.

Мелетински — Е. М. Мелетински, *Поетика мита*, превео Јован Јанићијевић, Нолит, Београд, б. г.

Новаковић—Матицки, 1995 — Стојан Новаковић, *Косово. Српске народне пјесме о боју на Косову (епски распоред)*, приредио Миодраг Матицки, Вукова задужбина, Београд 1995.

Његош, 1983, — П. П. Његош, *Горски вијенац*, критичко издање с коментаром, приредио Никола Банашевић, треће издање, Српска књижевна задруга, Београд 1983.

Откровење — *Откровење светога Јована богослова*, Свето писмо старога и новога завјета, Стари завјет превео Ђура Даничић, Нови завјет превео Вук Стеф. Караџић, Београд 1955.

Пешић-Милошевић, 1984 — Радмила Пешић — Нада Милошевић-Ђорђевић, *Народна књижевност*, „Вук Караџић”, Београд 1984.

М. Поповић, 1975 — Миодраг Поповић, *Романтизам I*, друго скраћено и прерађено издање, Нолит, Београд 1975.

П. Поповић, 1923 — Павле Поповић, *О Горском вијенцу*, друго, прегледано издање, Издавачка књижарница Геце Кона, Београд 1923.

Путилов, 1995 — Борис Николаевич Путилов, *Негош и черногорская эпическая традиция*, Петар Петровић Његош: личност, дјело и вријеме, Радови с научног скупа Београд — Цетиње, 27—30. септембра 1993, ЦАНУ — САНУ, Подгорица 1995.

РКТ — *Речник књижевних термина*, Институт за књижевност и уметност у Београду, Нолит, Београд 1985.

Тројановић, 1930 — Сима Тројановић, *Ватра у обичајима и животу српског народа*, Српски етнографски зборник, књ. XLV, Београд 1930.

Фон Сидов, 1987 — Карл фон Сидов, *Категорије прозног народног песништва*, с немачког превела Павица Мразовић, *Предања — архаични облици и савремена причања*, приредила Зоја Карановић, Поља, часопис за културу, уметност и друштвена питања, год. XXXIII, бр. 340, Нови Сад, јуни 1987, 229—231.

Чајкановић, 1973 — Веселин Чајкановић, *Клицање предака*, Мит и религија у Срба: Изабране студије, приредио Војислав Ђурић, СКЗ, Београд 1973, 236—240.

Чистов, 1987 — Кирил В. Чистов, *Проблем категорија усмене прозе ненаративног карактера*, с руског превео Александар Шево, *Предања — архаични облици и савремена причања*, приредила Зоја Карановић, Поља, часопис за културу, уметност и друштвена питања, год. XXXIII, бр. 340, Нови Сад, јуни, 1987, 234—237.

Ljiljana Pešikan-Ljuštanović

ORAL TRADITION IN *GORSKI VIJENAC*

Summary

The paper discusses oral tradition — the category of oral prose characterized by the hybridism of artistic and life functions — as a microstructure in the composition of *Gorski Vijenac* (*The Mountain Wreath*), primarily from the standpoint of its function, manner in which it is included in the thematic developments of the work.

With the examples of cultural-historical, eschatological, demonological, etiological tradition, the paper discusses the reshaping of oral tradition and its adjustment to the meanings and goals of Njegoš's work. From the standpoint of structuring and function, the paper also discusses the segments which are formed in the manner of oral tradition.

Analysis carried out in this way showed that the use of authentic oral tradition and formation of specific microstructures in the manner of oral tradition primarily emphasized the attitude to the disunity and betrayal, as well as the eschatological character of the Battle at Kosovo, which gave the struggle of the Montenegrin tribes — described in *Gorski Vijenac* — the meaning of renewal and rebirth. At the same time, the inclusion of oral tradition created a multi-layered, suggestive picture of folk life, customs, beliefs, showing that oral tradition could be a highly productive element in more extensive poetic structures.

UDC 821.163.41-311.6.09

ИСТОРИЈСКИ РОМАН ДРАГУТИНА ИЛИЋА, ОСНОВНЕ ОДЛИКЕ ЖАНРА

Радослав Ераковић

САЖЕТАК: Реалистична слика националне прошлости и релативно складан однос између историјских чињеница и романескне фабуле наводе нас на закључак да је Драгутин Илић у свом недовољно проученом историјском роману (*Хаџи Бера*) надмашио романескни врхунац Јанка Веселиновића (*Хајдук Станко*). Компаративна анализа заборављеног историјског романа пружа драгоцену могућност иновативног приступа проблему поетике жанра српског али и европског историјског романа.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: историјски, роман, дијахронијски, жанр, топоси, хронотоп, тврђава, огњиште, ликови, превредновање, анализа.

Посматрано из перспективе дијахронијске равни, писци су се још од времена Валтера Скота, једног од родоначелника историјског романа, придржавали у великој мери два правила, директно проистекла из списатељске праксе. Прво правило се односи на место и улогу историјских личности у фабулативно-сижејној структури таквог романа. У ред најпознатијих личности, изнова васкрслих у литератури, спадају Ричард Лављег Срца, Луј XIII, кардинали Ришеље и Мазарен,[1] Екатерина Велика, цар Александар, Наполеон, код нас Карађорђе, књаз Милош и др.

Упркос томе, сматрано је да историјске личности не треба постављати у улоге главних јунака, јер то приморава аутора да, у функцији одржавања привида историјске веродостојности, поштује биографске изворе више него што је неопходно (одступања увек постоје: *Смрт Карађорђева* Пере Тодоровића, *Хадријанови мемоари* Маргарит Јурсенар и др.). Друго правило, поетички блиско првом, односи се на обим историјских чињеница које се уносе у роман. У романима су употребљене

---

[1] Ришеље и Мазарен се појављују и у роману *Острво дана пређашњег* Умберта Ека. Очигледно је да интересовање за ове интригантне историјске личности још увек није замрло: „Тамо је, у постељи, наслоњеног на снежно брдо јастука, угледао и препознао сенку онога од кога је читава Француска страховала и кога је мало њих волело. [...] Свештенику се намах оте јецај. Ришеље с тешком муком окрену главу, покуша да се осмехне и промрмља: *Дакле, веровали сте да сам бесмртан?*" (Еко, 1995, 190).

само најнеопходније историјске чињенице које нису спутавале пишчеву имагинацију, али су ипак обезбеђивале уверљив историјски ослонац кључним чвориштима фабулативно-сижејне структуре. Поступци главних јунака често су, директно или индиректно, мотивисани развојем историјских догађаја. Историјске чињенице су по правилу подређиване главном сижејном току, пошто доминација историографије неминовно своди роман у оквире документарно-мемоарске прозе.

Пажљиво ишчитавање текста романа *Хаџи Ђера* пружа нам доказе о начину на који историјски догађаји утичу на судбину јунака. Злосрећно писмо кнеза Алексе Ненадовића аустријском мајору Митезеру, о којем говори хаџи Ђера, представља доказану историјску чињеницу и одличан пример утицаја историјских догађаја на сижејни ток романа.[2] Ово писмо је завршило у рукама београдских дахија и покренуло низ трагичних догађаја који су окончани смрћу епизодних ликова, историјских личности, у овом роману Алексе Ненадовића, Илије Бирчанина, хаџи Рувима, али и хаџи Ђере. Тешка ситуација, додатно оптерећена неповерењем дахија према виђенијим српским старешинама и свештеницима (ово је такође непобитна историјска чињеница) утиче на одлуку хаџи Ђере да се придружи организаторима устанка.

На другом плану, још важнијем за сижејни ток романа, неповољан развој историјских догађаја додатно мотивише хаџи Ђерину намеру да по сваку цену измири народ пре избијања устанка. Не треба заборавити ни чињеницу да изгубљени рукопис поменутог Алексе Ненадовића посредно мотивише и поступке турских ликова: Сали-аге, Шаћир-аге и Џинић-аге, такође историјских личности, који по налогу београдских дахија одлучују да спрече могућу побуну уклањањем хаџи Ђере. Потврду за наведену тезу о месту и значају историографије у структури историјског романа могуће је пронаћи у низу европских романа, нпр. у Пушкиновом роману *Капетанова кћи*, који је по својим општим одликама ближи роману Драгутина Илића од Флоберове *Саламбе* или Толстојевог *Рата и мира*. Пугачовљева буна је историјска чињеница, ово важи и за Сечу кнезова, ратни пожар одређује судбину Грињова и Маше, као и Милоја и Смиље. Од историјских личности у *Капетановој кћери* појављују се царица Екатерина и Јемељан Пугачов. Пушкинов Пугачов, међутим, није само епизодни лик, њему је писац поклонио много више пажње него царици или главном негативном јунаку Швабрину. Разлоге за овакав приступ у литерарној обради историјске личности можда треба потражити у чињеници да су у лику славног „самозванца" увек биле измешане историјске чињенице и легенде. Његова позиција постаје јаснија ако га упоредимо, на пример, са епигоном са наших простора Шћепаном Малим. Малобројне чињенице из дубровачких, венецијанских и руских архива по правилу губе примат у сусрету са гласинама, народним предањима, чак и легендама о доласку руског цара у Црну Гору.

---

[2] Због тога је веома тешко прихватити узгредну оцену Јована Деретића (Деретић, 1981, 107) да је кључни недостатак *Хаџи Ђере* то што се „историјска збивања само назиру у позадини".

Моравачки игуман хаџи Ђера заиста се налази на списку погубљених Срба у Вуковој *Првој ґодини Срйскоґ војевања на даије* (Сабрана дела Вука Караџића, Зуковић, Београд 1969, 329), али је о њему ондашњи читалац имао неупоредиво мање сазнања као историјској личности него о неким другим његовим савременицима — Црном Ђорђу, Вељку Петровићу или Петру Молеру. Ово је Драгутину Илићу отворило могућност слободније обраде историјске личности, уз употребу усмене традиције као важног извора.

С друге стране, пажљивим одабиром историјских чињеница Драгутин Илић је избегао замку у коју је упао његов савремени Пера Тодоровић, који кроз често непотребна излагања или унутрашње монологе својих јунака у роману *Смрш Карађорђева*[3] пружа читаоцу анализу геополитичке ситуације у Европи и на Балкану почетком 19. века. Ако ова мудровања ипак делују реалистично, кад долазе од стране Карађорђа, Марашли-паше или Милоша, онда је у најмању руку невероватан аналитички таленат легендарне баба Јање, рођене крајем 17. века (у роману су описани догађаји из 1817. године).

За разлику од Пере Тодоровића, аутор *Хаџи Ђере* није описивао глобално стање у Београдском пашалуку и читавој турској царевини почетком 19. века или немоћ Порте да контролише самовољно децентрализовани балкански вилајет, корумпираност царске бирократије, као ни сукоб султанове власти, оличене у Мустај-паши, и непокорних јаничара, који су га и „ослободили" од тешке и незахвалне дужности, 1801. године, заувек. Све ове историјске чињенице присутне су само посредно у главном сижејном току и то кроз дијалоге главних јунака који жале за убијеним Мустај-пашом, заштитником хришћанске раје. Без обзира на несумњив утицај ових великих догађаја на појединачне судбине јунака, њихово директно увођење изостаје, пошто би оно у потпуности нарушило целовитост фабулативно-сижејне структуре, претварајући роман у хаотични псеудоисторијски водич за неупућене.

Ипак, сиже романа је смештен у реално историјско време које је „измерено" веома прецизно; „За ових пет година намирило се деветнаест глава; од Станковића оста само још најмлађи, Милоје, а од Гагића их изгибе четворо, и остала су још два брата и сестра Смиља." [...] „Тако је стајало до овога догађаја, 4. новембра 1803. год." (Илић, 1904, 8—9).[4]

Због велике инвентивности и разноликости у рашчлањивању историјског времена веома је тешко уочити трагове хронолошке парадигме, изузев чињенице да писци, односно приповедачи, избегавају да говоре из позиције садашњости и тренутних догађаја. Изузетак представљају алузије, углавном друштвено-политичке, на време у којем писац живи.

Тако се претпоставља да је, на пример, негативан однос Толстоја према Наполеону, неутемељен у историографији, проистекао из његовог

---

[3] Роман је објављиван у наставцима у *Малим новинама* током 1892. и 1893. године; у овом раду је употребљено прво штампано издање из 1928. године.

[4] Драгутин Илић, *Хаџи Ђера*, у овом раду је употребљно друго издање романа објављено 1904. године у Београду (СКЗ).

непријатељства према Наполеону III, руском противнику из Кримског рата, у којем је и сам писац учествовао. Преламање савремених догађаја у ставовима аутора можемо уочити и у већ поменутом, данас релативно заборављеном историјском роману Пере Тодоровића; овај аутор је пролазио кроз разне политичке фазе, прешао је пут од социјалисте и радикала до дворског писца и *новинарскоī најамника* (квалификација Слободана Јовановића). Наравно, шаролик политички ангажман не умањује вредност његовог литерарног опуса, који је и данас недовољно проучен.

Тако, на пример, у роману *Боīородичина црква у Паризу*, у којем је обухваћен период од неколико векова, Виктор Иго прецизно наводи колико је времена протекло од тренутка када су се звона Богородичине цркве први пут огласила, истовремено овако обележавајући почетак сижејног тока: „Данас је три стотине четрдесет и осам година, шест месеци и деветнаест дана како Парижане пробудише звуци свих звона која су из све снаге звонила у троструком кругу Старе вароши, Ђачкога краја и Чаршије. Међутим, 6. јануар 1482. није дан који је у историји забележен" (Иго, 1964, 17). *Капīетанова кћи* обухвата, слично *Хаци Ђери*, много краћи период, а сви кључни догађаји интензивирани су у релативно кратком временском интервалу од годину дана.

Сходно томе, у роману Драгутина Илића обухваћен је период од неколико месеци, који су претходили избијању Првог српског устанка, међутим, у овом делу посебно место заузимају епизоде које претходе главном сижејном току и пружају читаоцу додатна, веома важна обавештења о главним јунацима (генеалогија породице Станковић, боравак хаџи Ђере у Јерусалиму, почетак крвне осветe, испијање самртне чаше и др.).

Историјски романи су даље по правилу инспирисани историјским догађајима од пресудног значаја за судбину једног или више народа (побуна робова и плаћеника у *Саламби*, Наполеонов поход на Русију у *Рāīу и миру*, Пугачовљева буна у *Капīетановој кћери*, убиство вожда у *Смрīи Карађорђевој*). Роман *Хаци Ђера* директно је инспирисан страховладом београдских дахија и спада у шири круг (жанровски разноликих) остварења инспирисаних Првим српским устанком (*Прва и Друīа īодина Срīскоī војевања на даије* Вука Караџића, *Мемоари* Проте Матеје Ненадовића, *Жизноойисанија* Нићифора Нинковића, *Усīанак срīски ūод Црним Ђорђем* Јована Хаџића, *Хајдук Сīанко* Јанка Веселиновића, *Смрī Карађорђева* Пере Тодоровића и др.), без обзира на чињеницу што се сижејна нит прекида у моменту избијања устанка.

У структури историјског романа, осим тога, важно место заузимају заједнички топоси, односно јавна места, на којима се срећу јунаци (у јавна места спадају и кључни хронотопи романа који ће бити анализирани у посебном сегменту овог рада). У јавне просторе спадају локације веома разнолике по својим димензијама, од бородинског поља у *Рāīу и миру* до, на пример, сеоског скупа испред турског хана у *Хаци Ђери*.

Свечани скупови, карневали, вашари, балови представљају неизоставни сегмент историјског романа. Тако Хорас Волпол описује свечани долазак велике пратње принца Фредерика на Манфредов посед (*Оīранī-*

ски замак), Валтер Скот велику пажњу поклања витешком турниру (*Ајванхо*), Гистав Флобер започиње роман описом засењујуће картагинске гозбе (*Саламба*), а сцене средњовековних карневала представљају неизоставну целину у роману Виктора Игоа (*Богородичина црква у Паризу*).

Прва жртва крвне осветe у *Хаџи Ђери* (Младен Станковић) пала је управо на јавном месту током црквеног сабора, у присуству великог броја људи. А сахрана Стојана Станковића (последњи јавни скуп у животу сваког човека), на којој се одиграва прва сцена романа, пружа читаоцу јасну слику о припадности сваког главног и споредног јунака одређеној страни. Сурова и једноставна логика крвне освете указује нам на то да су сви који не присуствују сахрани непријатељи. Осим тога, да је приповедач обухватио свих пет година крвне освете, уместо неколико последњих месеци, гробље би, због великог броја погинулих, без сумње ушло у низ кључних хронотопа. Крвна освета је и окончана, мада прекасно, на јавном скупу, након пет година, током божићне литургије, у присуству преживелих учесника догађаја. У јавне скупове који доприносе динамичности сижеа спада и лов на вукове који се одржава по наредби Џинић-аге. Много је погубнији, међутим, лов на људе који такође организује поменути турски ага. Драматичан принудни скуп сељана, опкољених чопором јаничара, током којег се раји изриче казна због убиства Турчина Рама, не оставља места сумњи да су животи хришћанске раје њиховим господарима потпуно безвредни.

Нарушени односи између заједница, сталежа, религија или читавих народа (*Рат и мир*), често доведени до степена крајњег антагонизма, захтевају присуство објективног посматрача или учесника догађаја, који представља тачку ослонца (читаоцу и писцу) у вртлогу догађаја.[5]

И у роману *Хаџи Ђера* крвна освета и непрестано ширење круга жртава спречавају преостале чланове породица Станковић и Гагић да се измире. Сама помисао о заустављању трагичног крвопролића представљала би у патријахалној заједници издају, уместо помирења инсистира се на коначном истребљењу као једином прихватљивом решењу.

И овде помирење није могуће без посредништва једине личности у роману која поседује довољно духовног и световног ауторитета, а то је хаџи Ђера. Његов наступ посредника и измиритеља Драгутин Илић је пажљиво обликовао, прилагођавајући га сопственој представи о менталитету српског становништва под дахијама. Због тога су његови наступи пред закрвљеним породицама испуњени молбама, захтевима, али и оштрим претњама екскомуникацијом. До које мере је стигла нетрпељивост сведочи и опаска приповедача да је сама идеја помирења била „црња од најцрње епитимије".

Силина страсти и готово натуралистички[6] огољена примална суровост коју испољавају главни, али и споредни ликови, још више долази

---

[5] „У једном броју прича појављују се људи и догађаји кроз које се преламају сукоби, спорни и отежани односи између различитих заједница или између делова исте заједнице" (Вуковић, 1992—1996, 186).

[6] „У потрагама за трагичним људским егзистенцијама писци натуралистичке оријентације редовито су улазили у окрутни свет живљења и трпљења, порока и атавизама. Ин-

до изражаја у поређењу са тада веома популарним и тематски блиским романом *Хајдук Сшанко*. Сукоб Станка и Лазара, односно њихових породица (лажна оптужба, јавно срамоћење, бацање Станковог оца у тамницу, одлазак у хајдуке), делује готово безазлено у односу на жељу кнеза Рупића (навешћемо само овај пример) да Турци поштеде двојицу преосталих Гагића само да би он могао лично да их убије.

Ова реалистична слика Србије с почетка 19. века, која веома подсећа на успомене несрећног књажевог бербера Ниџифора Нинковића (Нинковић, 1988), заиста је далеко од земље у којој живе идеализовани и типизирани јунаци Јанка Веселиновића. У приказу романа *Хајдук Сшанко* из 1897. године Драгутин Илић је замерао аутору управо на недостатку реалистичности и веродостојности у описивању преломног историјског тренутка. Овај текст је истовремено антиципирао важне поетичке карактеристике његовог историјског романа, који ће бити објављен седам година касније: „Али осим тога, што нам у свом роману није умео верно приказати ни историјско доба нашег хајдуковања и устанка, ни верне типове из оног доба, осим што је личности, које јако личе на сељаке из садашњости преобукао усиљеним стилом надувана романтизма, те им тако и ово обличје пореметио, Јанко нам није дао ни по спољашњој, техничкој обради роман" (Илић, 1897, 160).

Статус женских ликова[7] привлачи посебну пажњу. Нема сумње да је положај жена у Србији на почетку 19. века веома реално осликан кроз патње Смиље Гагић и Анђе и Станојке Станковић. Потпуно су обесправљене и зависне од самовоље мужева, очева, браће и осталих мушких чланова породице, као и патријархалне заједнице у целини. За читаву хришћанску заједницу у овом роману посебно је срамотно варварско „право прве ноћи", због историјске и цивилизацијске равнотеже неопходно је скренути пажњу да је ову „обавезу" ревносно извршавало и европско племство (познат је чак и правни термин којим је обележавана ова обавеза — *ius primae noctis*). Младе снаје и девојке Турци одводе у тврђаву ради забаве и задовољавања најнижих побуда, мушкарци ћуте и трпе ово „право" из страха за сопствени живот.[8]

Јуначки поступак епизодног лика Марка Радовановића, који прети Сали-аги да ће га убити ако и даље буде полагао право на његову будућу супругу, а након тога се тајно венчава и одлази у хајдуке, само је изузетак који многи сељани, због превеликог страха, нису смели ни да помињу. Због тога не треба да чуди изјава хаџи Ђере током припрема за

тересе за звјерске мотиве, нпр. батињања, мучења и убијања, људских злочинстава и сл. пратиле су тзв. ружне, неугодне сцене" (Сапак, 2001, 88).

[7] „Благи наговештаји новог гледања на женске ликове у роману Драгутина Илића, у новој прози се развијају до те мере да и жене постају карактери, личности са вољом, памећу и осећањима" (Пековић, 1987, 81).

[8] Да оваква дешавања нису била само производ пишчеве имагинације, сведоче и историографски извори: „Субаше су чиниле насиља каква је који хтео. Узимали су толико пута од људи стајаћу хаљину, те њоме коња покривали; несу давали с миром ни службе божије опстојати; натеривали су жене да им пред кућом коло играју, па су најлепше одвлачили" (Ранке, 1864, 85—86).

устанак да на једног Бирчанина долази сто Рупића, тешку историјску оптужбу на рачун свог народа, а „право прве ноћи" само је један од повода, он износи и током разговора са емисарима Црног Ђорђа: „Храбри су кад треба да се међусобно убијају ради пустог парчета њиве: али да образ од Турчина одбране, на то и не мисле" (Илић, 1904, 139). Драгутин Илић је показао велико разумевање за поступке и положај женских ликова и често кроз упечатљиве приповедачке коментаре расветљава понор у који су биле гурнуте. За разлику од великог броја српских приповедача и романсијера током 19. века, који чврсто остају на позицији посматрача из чисто мушке перспективе, писац *Хаџи Ђере* представља читаоцу женске ликове који нису само нужни украс, понекад и сметња доминантним мушким ликовима.

Чак и током периода програмског реализма и константног инсистирања на верном осликавању стварности, друштвених подела и социјалних сукоба, пажњу писаца и теоретичара најмање је привлачио положај жене у конзервативној патријахалној заједници.

Уместо следбеника Светозара Ћарковића и епигона Васе Пелагића,[9] којима је то била и програмска обавеза, тежак живот жене у нашем друштву осветлио је и критиковао „анахрони романтичар" Драгутин Илић. Тешко је у делима његових савременика открити макар наговештај безнађа у којем се налазила српска жена, барем приближно тако реалистичну и болно уверљиву, као што је можемо пронаћи у Хаџи Ђери: „И у самој ствари тешко је одредити ко је у данима овог времена више трпео и испаштао: човек или жена? И једно и друго осећало је невољу, али је у неку руку жена била још већи мученик од човека, који је ипак могао наћи и одушке својим патњама. [...] Али жена! Она је била оличени мученик: њезина страдања била су несноснија и тежа, у колико се није могла као човек ни одметати, ни светити, па чак ни одупирати" (Илић, 1904, 103).

Описане животне ситуације кроз које пролазе Смиља, Станојка и остали главни и епизодни женски ликови сувише су често безизлазне. Мушки ликови увек имају избор, ма колико био мучан, између одласка у хајдуке (неизвесна борба против бивших господара и смрт на колцу, ако буду ухваћени) и покорности која, у случају кнеза Рупића, иде до нескривене издаје.

Прецизнијем одређењу *Хаџи Ђере* као историјског романа доприноси и јасно уочљиво присуство одређених хронотопа,[10] међу њима се по-

---

[9] Мисија подизања нивоа свести код жена, захваљујући пелагићевцима, понекад се претварала у пародију: „Велики део омладине назива 'Евангелијем' *Народног учитеља*, који, бајаги у интересу здравога приплода, отворено саветује невиним девојкама да не полазе за мужа пре него ли лично прегледају и испитају његове момачке орган" (Илић, 1896, 1105).

[10] „Трећа теза, коју не треба испустити из вида приликом расправе о поетици историјског романа, односи се на теорију хронотопа, без чијег разумевања нема правог схватања и тумачења ни форме ни значења историјског романа" [...] „У историјском роману, хронотоп ове епске форме тумачи на основу међузависности времена и простора изван којих нема ни кретања јунака ни развоја сижеа" (Палавестра, 1992—1996, 89—90).

себно издваја *хронотоп замка*, односно тврђаве.[11] Снага овог хронотопа почива, између осталог, и у предањима и легендама, односно духовима, сабластима и осталим демонским бићима, која иначе прогоне јунаке романа Хораса Валпола, Ен Ретклиф и др. аутора. Упоређивањем улоге замка у роману Х. Валпола и рудничке тврђаве у фабулативно-сижејној структури романа уочавамо да је опасност која вреба жртве рудничке тврђаве веома реална и често неумитна. Замак/тврђава у роману Драгутина Илића јесте реални хронотоп. Одлазак у тврђаву за мушке ликове, попут Јована Гагића и хаџи Ђере, најављује смрт у страшним мукама, а за жене и девојке, попут Смиље и Станојке, велику срамоту, можда чак и гору од физичког погубљења.

Опасност у делима претходно наведених аутора по правилу долази из прошлости, оличене управо у злокобним предсказањима и легендама,[12] насупрот томе, у *Хаџи Ђери* опасност не долази из прошлости већ од садашњости оличене у господарима рудничке тврђаве — Сали-аги и Шаћир-аги. А од прошлости, оличене у вишеструко симболичној појави светог Димитрија (религиозна визија/сан коју хаџи Ђера проживљава у тренутку најдубљег очајања), долази спасење.

Захваљујући свецу заштитнику, хаџи Ђера открива тајни пролаз у утроби тврђаве и након тога спасава Станојку и Смиљу од неминовног бешчашћења, управо по угледу на светог Димитрија.[13]

Наведено одступање од традиционалне, односно клишеизиране улоге овог хронотопа, не угрожава претпоставку о значају тврђаве/замка у структури романа *Хаџи Ђера*, напротив, ово потврђује пишчеву креативност у примени много пута употребљаваног хронотопа. На тај начин пружа нам се могућност да сагледамо веома важан *реквизит*[14] историјског и готског романа из другачије, наше књижевноисторијске перспективе.

Тумачење хронотопа замка/тврђаве било би непотпуно без посебног осврта на *манастир*, као хронотоп који представља непомирљиву супротност у односу на рудничку тврђаву. Можемо их дефинисати и као две крајње временско-просторне координате између којих се одвијају догађаји, управо непремостиви антагонизам, персонификован у јаничарима из тврђаве и раји окупљеној око манастира, обезбеђује константну

---

[11] „Замку је историчност његовога времена омогућила да одигра важну улогу у развоју историјског романа. Замак је дошао из минулих векова и окренут је прошлости" (Бахтин, 1989, 375).

[12] „...једно древно пророчанство за које је речено да гласи: *Замак и титулу господара Отранта ће изгубити тренутно владајућа породица када прави господар прерасте свој посед, било је тешко открити смисао овог пророчанства...*" (мој превод) (Walpóle, 1764, 1—2).

[13] „Митровдан-дан посвећен Св. Димитрију, који је погубљен у солунској тамници 306. године. По предању, он је у младости убио 99 људи, а стото убиство није му се узело у грех, јер је тај стоти трчао за просиоцима да скуди девојку" (*Српски митолошки речник*, 1998, 307).

[14] „Први зачеци историјског романа, готски и витешки, данас су готово заборављени, али су оставили многе своје реквизите у наслеђе историјском роману. Обавезни топос био је замак подесан за разне мистериозне догађаје, за скривање и нестајање (Слободанка Пековић, *Псеудоисторијски роман као вид тривијалне књижевности на почетку века*, Историјски роман зборник, Београд, 1996, 299).

динамичност сижеа. Манастир је место веома важних сцена: преговори глава закрвљених породица, састанак изасланика Црног Ђорђа и хаџи Ђере, из којег произилази одлука о подизању буне, сусрет мајке и кћери коју су претходно отели Турци, Станојкин долазак у манастир мења њену одлуку да се преда самовољи Џинић-аге, долазак епизодног јунака Лазара Степојева у манастир открива иденитет убице Милана Станковића. М. Бахтин је у класификацији сусрета посебно издвојио оне до којих веома тешко или никако долази изван одређених хронотопа (Бахтин, 1989, 373).

Управо на манастирском светом тлу долази до сусрета који је у некој другој просторно-временској одредници немогућ. Ово посебно илуструје сусрет представника закрвљених породица, које се не усуђују да изврше крвну освету док су на тлу манастира. Сусрет Гагића и Рупића на почетку романа завршава се неуспешно, али у оквиру истог хронотопа, на крају сижејног тока долази до дефинитивног окончања крвне освете. Насупрот грубој материјалној сили рудничке тврђаве, дакле, стоји манастир као источник духовне сńаге и последњи кохезивни елемент, преко потребан дубоко подељеном народу. Због тога су и искази турских поглавица прожети мржњом према манастиру у којем виде само жариште могуће побуне.

Трагање за кључним хронотопима у овом роману неминовно нас доводи до *оґњишта* као важног сегмента фабулативно-сижејне конструкције *Хаџи Ђере*. Огњиште као архетипска локација на први поглед делује као да је еонима удаљено од гостинске собе или салона у Стендаловим и Балзаковим романима (Бахтин, 1989, 377). Међутим, суштина је остала непромењена, поред кућног огњишта баш као и у француским салонима из периода рестаурације, стварају се заплети и одигравају расплети, долази до кључних сусрета главних јунака, вербалних и физичких сукоба (не толико уобичајених у француским салонима). А све ово у највећој мери утиче на даљи ток догађаја.

Као потврда наведене претпоставке могу да послуже следећа упоришта у тексту романа: већ на почетку приповедач уводи читаоца у веома потресну сцену даће, укућани и пријатељи крај огњишта опраштају се од мучки убијеног Милана Станковића. Реалистично описивање народних обичаја, који играју веома важну улогу у суштински архетипском опраштању од покојника, додатно доприноси суморној атмосфери.

Након пет година крвне освете убијено је укупно деветнаест чланова породица Гагић и Станковић. Већ на самом почетку сижејног тока можемо закључити да породици Станковић прети и симболично гашење огњишта, јер је Милоје, поред свог демонског ујака, последњи мушки изданак некада велике породице коју, да иронија буде већа, нису затрле дахије већ саплеменици.

Крај огњишта почиње и сцена у којој Милоје открива ујаку Рупићу и мајци да је убио Турчина и истовремено спасао сестру крвног непријатеља. Из тога произилазе сукоб и дефинитивни прекид породичних веза између Милоја и ујака, који је у том тренутку спреман да изда рођеног сестрића Турцима само да би спасао главу и кнежевску титулу. Са-

мо Милојева директна претња одлаже издају: „Као пса ћу те убити, ако поумиш ма шта. Боље и твоја глава него свију нас!" (Илић, 1904, 79).

Психолошка трансформација, односно нагли прелазак из потпуне патријахалне оданости глави породице у побуну, која је при том могла да се оконча веома крваво, можда не делује довољно реалистично, али не треба заборавити историјску чињеницу да је управо један од споредних ликова у овом роману Црни Ђорђе убио рођеног оца (Петра/Петронија) због тога што је намеравао да га ода Турцима. Драмска напетост не попушта ни након одласка Милоја из куће, обновљену ујакову намеру да преда сестрића Турцима спречава његова сестра, Милојева мајка, претњом произашлом из најдубљег очаја да ће се обесити управо крај огњишта.

Критичке оцене и судови угледних проучавалаца српске књижевности, попут Јована Деретића и Љубише Јеремића, створили су крајем прошлог века у одређеној мери нетачну представу о естетским дометима српских историјских романа, који су објављени у периоду од друге половине 19. до почетка 20. века. Општа оцена Јована Деретића, коју је касније у потпуности преузео и Љубиша Јеремић, да српски историјски роман никада није успео да усклади однос историјског и романескног,[15] била би у потпуности оправдана да су романи попут *Калуђера* Стојана Новаковића, *Рајко од Расине* Чедомиља Мијатовића и мегаломански осмишљен *Цар Душан* Владана Ђорђевића једини представници овог прозног облика из наведеног књижевноисторијског периода.

Међутим, поред романа угледних српских научника (филолог, историчар и лекар) ренесансне свестраности, који су стварали *на йолзу срйскоме народу*, постоје дела, попут *Хаџи Ђере*, која измичу укорењеним представама о вредности српског историјског романа. Суштинске замерке на рачун наведених писаца односе се на неумерену идеализацију историјских личности и догађаја, односно свесну намеру аутора да подреде своје дело утилитарним, ванкњижевним циљевима, као што је јачање патриотске свести кроз стварање псеудоисторијских митова.

Чињеница је да у *Хаџи Ђери* нема неутемељеног националног заноса, о томе најбоље сведоче неколико пута поминьане горко-ироничне етичке рефлексије хаџи Ђере, кроз које је писац проговорио о српској неслози, понизности према субашама, безнадежном положају жена, кукавичлику кад треба напасти Турке и храбрости, коју кметови исказују само када треба убијати саплеменике.

Реалистична слика националне прошлости и релативно складан однос између историјских чињеница и романескне фабуле одређују ово дело као један од наших најуспелијих историјских романа. Ова оцена можда на први поглед делује исхитрена, али не треба заборавити да је

---

15 „Српски историјски роман XIX века није успео да реши тај кључни проблем. Историјско и романескно јављају се у њему не у јединству и стопљености, него као полови који се међусобно супротстављају. Готово у сваком од поменутих романа осећа се да један од два елемента преовлађује над другим, тежи да истисне други из романа, тако да у неким имамо роман, имамо романескну фабулу, али немамо историје, док у другима имамо историје, али немамо фабуле, немамо роман" (Деретић, 1981, 97).

управо Јован Деретић издвојио *Хајдук Станка* као наш најбољи историјски роман (Деретић, 1981, 107), а Драгутин Илић је у свом роману сигурно надмашио романескни врхунац Јанка Веселиновића.

За разлику од романа *Смрт Карађорђева*, о којем су током две претходне деценије написана барем два веома важна рада (Велмар Јанковић, 1983; Матовић, 1992—1996), у којима је извршена темељна анализа и превредновање овог заборављеног историјског романа, могући допринос прозног остварења Драгутина Илића у проучавању поетике српског и европског историјског романа још није довољно истражен.

ЛИТЕРАТУРА

1. Михаил Бахтин, *О роману*, Нолит, Београд 1989.
2. Иго Виктор, *Богородичина црква у Паризу*, Рад, Београд 1964.
3. Ђорђије Вуковић, *Ка поетици историјског романа*, Историјски роман (зборник радова, уредник Миодраг Матицки), Институт за књижевност и уметност, Сарајево — Београд, 1992—1996.
4. Светлана Велмар Јанковић, *Писац противречности и коби*, Смрт Карађорђева, Нолит, Београд 1983.
5. Јован Деретић, *Српски роман 1800—1950*, Нолит, Београд 1981.
6. Умберто Еко, *Острво дана пређашњег*, Народна књига, Београд 1995.
7. Драгутин Илић, *Хаџи Ђера*, СКЗ, Београд 1904.
8. Драгутин Илић, *Хајдук Станко*, ЛМС, књ. 191, св. III, 1897, 160.
9. Драгутин Илић, *Нови тип у нашој књижевности*, Бранково коло, 1896, бр. 35, 1105.
10. Вук Караџић, књ. VIII (Даница, 1826, 1827, 1828, 1829, 1834), приредио Љубомир Зуковић, Просвета, Београд 1969.
11. Весна Матовић, *Смрт Карађорђева Пере Тодоровића између универзалног сазнања и личне пројекције*, Историјски роман (зборник радова, уредник Миодраг Матицки), Институт за књижевност и уметност, Сарајево — Београд, 1992—1996.
12. Нићифор Нинковић, *Жизниописанија моја*, Нолит, Београд 1988.
13. Предраг Палавестра, *Обнова историјског романа*, Историјски роман (зборник радова), Институт за књижевност и уметност, Београд — Сарајево, 1992—1996.
14. Слободанка Пековић, *Српска проза почетком двадесетог века*, Просвета, Београд 1987.
15. Слободанка Пековић, *Псеудоисторијски роман као вид тривијалне књижевности на почетку века*, Историјски роман (зборник), Институт за књижевност и уметност, Сарајево — Београд, 1992—1996.
16. Леополд Ранке, *Историја српске револуције* (превео Стојан Новаковић), Привредна књига, Горњи Милановац 1984.
17. Младен Сапак, *Натуралистички наративни модели у српској прози између реализма и модерне*, Чигоја штампа, Београд 2001.
18. *Српски митолошки речник* (група аутора), Етнографски институт САНУ, Београд 1998.
19. Walpole, Horace, *The Castle of Otranto*, London, 1764, 1—2 (у овом раду је употребљено прво издање романа, односно скенирани примерак доступан на веб сајту: www.bibliomania.com).

Radoslav Eraković

DRAGUTIN ILIĆ'S HISTORICAL NOVEL, THE BASIC CHARACTERISTICS OF THE GENRE

Summary

Search for the basic genre characteristics by means of comparative analysis in the historical novel *Hajji Djera* (1897) authored by Dragutin Ilić represents the core of this study. Successful psychological profile of the main hero, chronotop of the castle, love story, antagonism between social strata and between whole communities, as well as a specific status of historiography /first of all the issue of permeation of reality and fiction/ led us to conclusion that *Hajji Djera* represents a striking example of historical novel in Serbian literature, regardless of the fact that this book has been almost completely forgotten today.

UDC 821.163.41-31.09 Stanković B.

НЕЧИСТА КРВ БОРИСАВА СТАНКОВИЋА: ЖАНРОВСКА И СТИЛСКА ОБЕЛЕЖЈА

Ина Христова

САЖЕТАК: У овом тексту, у оквиру генезе романа као жанра, говори се о жанровским и стилским обележјима романа Б. Станковића, о његовом формирању у жанровском међупростору од приповетке до романа, као и о расапу песничке структуре романа, чиме се аутор сврстава међу најактуелнија збивања у роману свога времена.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: жанр, роман, збирка новела, генеза романа, Борисав Станковић, *Нечиста крв*.

Проблем националне генезе романа као жанра у јужнословенским књижевностима поставља у први план неопходност истраживања међужанровских односа и жанровског међупростора од приповетке до романа, као и испитивање елемената процеса жанровског формирања романа. У теорији приповедачких жанрова позната је теза Виктора Шкловског о генетској вези романа и форме збирка новела. Књижевноисторијски покушај јужнословенских књижевности потврђује валидност овог генетског модела, који се показао врло продуктивним, како с аспекта индивидуалног стваралачког тако и с аспекта националне генезе романа као жанра.

За проналажење сличних модела у жанровско-генолошким процесима у бугарској и српској књижевности од видног значаја су проучавања бугарских научника — слависта Бојана Ничева и Светлозара Игова. У вези с изучавањем стваралаштва Иве Андрића Игов изводи генетске моделе бугарског романа. Као нарочито карактеристичан предочен је „модел обједињавања, циклизације мањих прозних целина (приповедака, новела, записа, уметничких репортажа итд.) у јединствен епски простор, са јединственом концепцијом, који је жанровски готово достигао модел романа" (Игов, 1982, 107). У контексту садашњег истраживања од посебног значаја је присуство модела бугарске књижевности „трансформација старијих приповедачких жанрова из фолклора и старобугарске књижевности (житија), чија се поетика осмишља на нов начин и адаптира према жанровском систему и новој књижевности" (Игов, 1992, 107). Игов третира овај модел према жанровској генези бугарског рома-

на. А у српској књижевности трансформација фолклорних жанрова предања, легенеде и анегдоте изузетно је распрострањена и то је модел који доминира у процесу обликовања жанра српске приповетке. Окретање фолклорним приповедачким формама и подешавања према њој често се могу пратити и у процесу генезе жанра у контексту индивидуалног стваралачког акта. Ова продуктивност модела и у српској и у бугарској књижевности отвара могућност утврђивања заједничког архетипа у генези приповедачког жанра (Кајсер, 1973).

По нашем мишљењу, симптоматична је чињеница да је генетска парадигма Игова изведена у процесу реконструкције Андрићевог пута ка роману. Управо се у тој чињеници огледа како неизбежно пресецање синхроније и дијахроније у истраживању жанрова, тако и могућност да се покаже заједнички модел у процесу стварања жанрова у јужнословенским књижевностима. Макар и различити, слични жанровско-геноло-шки процеси прате се и у хрватској књижевности. Шеноин роман, на пример, на својеврстан начин обједињује у својој жанровској генези два генетска модела — „жанровско калкирање" (које се препознаје у „позајмљеном" валтер-скотовском типу жанровски структуриране схеме романа) и трансформације структурних компоненти приповедачког модела, карактеристичног за хрватску прозу приповедачког модела тога периода, тзв. *хисшоријска йрийовијесш*.

Начином обликовања романа, међусобним повезивањем елемената, бави се и Бојан Ничев. У својом монографији *Савремени буīарски роман* Ничев истиче значење појаве „циклузиране прозе" као карактеристичног проблема из историјске поетике бугарске прозе и разматра ову појаву као „саможиму предроманескну или пак прелазну поетику романа" (Ничев, 1981, 107). Тај тип поетике одређује жанровски лик најзначајнијих дела у бугарској књижевности у дугом временском периоду — од књиге *Бај Гањо* Алека Константинова до новелистичког триптиха *Танīо* Георгија Караславова. Без обзира на то колико су различита ова дела и без обзира на то што се она не могу поредити у својој уметничкој индивидуалности, она бележе јединствен процес кретања према роману преко циклузирања краћих белетристичких форми: приповетке, новеле, фељтона.

Слични жанровски односи могу се препознати у српској књижевности од краја 19. до почетка 20. века. У условима у којима доминира тежња ка кратком приповедачком жанру, у свом сазревању српски роман пролази кроз различите степене и форме интеграције новелистичко-приповедачких структура. С тим у вези симптоматичан је жанровски покушај Сима Матавуља. *Бакоња фра Брне* је дело које је прво било замишљено као приповетка, а на крају реализовано као циклизована новелистичка структура, са фокусираним приповедачким средиштем у лику главног јунака. Циклизација засебних новела овде је јасан сигнал за други жанровски облик који носи обележја мишљења у роману, препознатљивог у Матавуљевим стваралачким намерама да пресазда „цио живот далматински, све сталеже и народ обију вера".

Индивидуални стваралачки развој Борисава Станковића такође открива афинитете према кратком жанру, оствареном у низу збирки приповедака — *Из старог јеванђеља* (1899), *Стари дани* (1902), *Божји људи* (1902). Обједињавање засебних, самосталних и завршених дела у оквиру збирке формира свој специфичан хоризонт очекивања. Форма збирки има функцију специфичног сигнала, упућеног читаоцу, за рецептивну повезаност дела с представом о *целини*. Посматрана тенденција у Станковићевом стваралаштву за ауторским обједињавањем приповедака у форму збирки оцртава се као кључни елеменат ауторске рецептивне стратегије. Индикативна је чињеница да сам Станковић у писму уреднику часописа *Летописа Матице српске* настоји да приповетке из циклуса *Божји људи* буду објављене заједно, пошто у противном случају „распарчане, губе целину, утисак и карактер Божјих људи" и зато што дело „не може да се разуме док се не би цела збирка прочитала..." (Станковић, 1970, књ. I, 358). Ова Станковићева примедба нарочито је индикативна и за степен и за карактер индивидуалне стваралачке самосвести. Модел читања, за којим је аутор трагао, упорно упућује даље ка целовитом штиву, ка примању и осмишљавању засебних прича у њиховом јединству и целовитости. Читање *Божјих људи* као целине изискује од читаоца активност у комбиновању, повезивању, комплементирању, узајамном осветљавању. Објављивање текстова у циклусу није само техничке природе него и начин дограђивања и остварења дела као чина ауторске намере. Тако се стварање циклуса од засебних дела јасно испољава као манир за активни дијалог с читаоцем и за конструисање на пољу рецепције једног жанровског хоризонта различитог од рецепцијског хоризонта приповетке.

Станковићева новелистичко-приповедачка обједињавања одликују се релативно високим степеном уметничког јединства. У прве две збирке — *Из старог јеванђеља* (1899) и *Стари дани* (1902) модел уметничког јединства реализује се кроз заједницу тема и мотива, јединствено време и простор и највише кроз ауторову визију света. Од нарочитог значаја за реализацију збирке као уметничке целине јесте постојање општег наративног модела чија се структура гради на знаковним празнично-ритуалним блоковима. Присуство ритуала не само да осигурава обавезну (за жанровску „идеологију" српске приповетке) везу са прошлошћу него и „затвара" приповедачки свет у оквире релативно целовитог уметничког контекста збирке.

Највећим степеном концентрације и интеграције одликује се циклус *Божји људи*. Наративни модел *Божјих људи* као приповедачки циклус прецизно је анализирала О. Елермајер-Животић (Ellermayer-Životić, 1999). О. Животић предлаже системетичну анализу уметничког јединства циклуса док изводи кључне интегративне факторе: оквирна приповетка, јединствена тематика, комплексни циклични сиже, општи архетип, исти приповедач. У контексту овога истраживања ови интегративни фактори важни су сами по себи као манир жанровског укрупњавања једне приповедачке поетике која се рађа у оквирима приповетке, али тежи роману.

Само стремљење за моделирањем целине, тако очекиване код Станковића, носи дубоки смисао романа; само подешавање према уметничком креирању света више је романескно. С друге стране, маргиналне позиције романа у жанровском систему српске књижевности с краја 19. и почетка 20. века износе у први план неопходност за тражењем и поновним налажењем кључних елемената поетике романа.

У свом класичном постојању роман је „еп приватног живота и појединца". У социокултурној средини српске књижевности, међутим, прелазак од затвореног патријархалног живота ка урбанизованој култури појављује се касније него у европском контексту, одвија се полако и непрекидно; у свету традиционалне патријархалне културе јединка је сливена с колективом, у стању зависности и неразвијеног индивидуалног сазнања. С тачке гледишта социологије жанра роману су потребни одређени социјални услови, сазревање индивидуалне самосвести и осмишљавање везе појединац — друштво. Улазак Станковића у српску књижевност подудара се управо с тим тешким периодом преласка од традиционалне ка модерној култури.

Један од најдраматичнијих периода у српском националном животу представља пропадање патријархалности, мучни процес раздвајања индивидуалног од колективног начина живљења. Ти тренуци одавно су преточени у српску приповетку, „ојачану" моделом идиле. Испуњен дубоким сукобима, сâм по себи романски плодан, овај драматичан сиже први пут налази своје оваплоћење у стваралаштву Борисава Станковића у роману *Нечиста крв*. Станковићев роман поново открива — у контексту националне жанровске поетике — породицу као основну форму унутрашњо-структурне кохезије романа. Откривање те форме кохезије пружа решење за целовитост романа и његову специфичну организацију. Кад коментарише широке уметничке могућности тог провереног модела сижеа, Бојан Ничев указује и на тесну везу између традиције раскривања човека у породици и патријархалног мита (Ничев, 1981, 101). За Станковићев роман *Нечиста крв* ова тесна веза од изузетног је значаја; управо она разрешава стратегије демистификације и деидеализације патријархалне утопије.

Савремена теорија књижевности разумева жанр као „сигнални код који чини могућим не само систематско структуирање исказа (или кодирање поруке), него и његово разумевање у акту комуникације" (Текст, 1989). Жанровске референције врше директни и пресудни утицај на читаочево опажање. У процесу рецепције нарочито је важна функција начела уметничког дела. Према Лотману, основно начело уметничког текста јесте „место концентрације једног дискурса и његових кодова" (према Del Lungo, 1986, 129). Андреа дел Лунго такође подвлачи стратегијску улогу начела који легитимише и оријентише текст и уписује дело у његов жанровски контекст, заузимајући позицију у вези са већ постојећим моделима. „Свако начело је заузимање позиције" (Del Lungo, 1986, 131) — ову констатацију с пуним правом можемо применити на начело романа *Нечиста крв*.

Већ прва реченица, којом почиње дело, ствара рецептивна подешавања повезана с архетипским приповедачким моделима. Станко Кораћ указује на кључно значење речи *знало се* и *причало се*: „ријечи: причало се и знало се постају дио структуре без обзира на то из кога видокруга приповједач прича..." (Кораћ, 1985, 377). Синтагма *знало се* и *причало се* знак је етичке праосноове приповетке; она увлачи читаоца у уметнички свет кад га представи као већ познат из усменог приповедања и као онај који постоји захваљујући њему; кодира поруку дела и тако осигурава разумевање на пољу рецепције, репродукујући комуникативну ситуацију карактеристичну за фолклор — приповедач и слушаоци.

Приповедачки модел у првим трима главама романа „копира" једну од најважнијих конвенција српске прозе у последњих десетак година 19. века — подешавање према усменом. У приповедачком систему *Нечисте крви* превазилази се илузија о усменој причи као приповедачком модусу — од доминантне до маргиналне структурне компоненте. У ствари, тај развојни пут резимиран је у композиционо-приповедачкој структури романа, у којој се јасно разграничавају два приповедачка модела. Прве три главе, које у композиционој фактури романа испуњавају важну функцију експозиције, представљају породичну историју и остављају читаоце у ишчекивању приповедачеве епске красноречивости. Међутим, после треће главе приповедање се категорично удаљава од задатог модела у једну, у целини промењену приповедачку стратегију. Промењена је, пре свега, приповедачка усмереност, уметнички центар описиваног света — прича о породици остаје у другом плану; а на првом плану је изведен лик главне јунакиње — Софке. Редукција фабуле на спољном — догађајном нивоу јесте друга важна компонента ове измењене приповедачке стратегије. Динамична фабула, тако карактеристична за српску приповедачку културу, замењена је унутрашњом напетошћу доживљавања и осећања главне јунакиње. Тендеција ка редукцији обухвата тематску основу приповедачког света и уметнички временски простор — приповедање следи унутрашњу тачку гледишта главне јунакиње; свет романа је моделован по принципима унутрашње перспективе. Најављен као породична хроника, роман *Нечиста крв* претвара се у роман личности.

Прве три главе романа испуњавају две стратегијски важне функције: успостављају континуитет са традицијом и на тај начин осигуравају и рецептивно поље самога дела, уписују га на хоризонт ишчекивања српске публике и омогућавају усвајање нове жанровске форме; постављају концепцију целовитости обавезну за роман.

Помоћу мењања кода (*знало се и причало се*) усмена епска прича о породици прераста у модел породичне хронике романа. Управо тај модел омогућава егзистенцију романа на једној другој историји која захтева другачију приповедачку форму — форму субјективног епа.

Модеран српски роман „започиње" као породични роман и управо односи у породици стварају заплет у сижеу романа. Међутим, расплет је у пољу индивидуалног, субјективно обојеног приповедања у роману.

Још од Скерлића опште место у метатекстовима о Станковићу јесте његово постављање на границу између натуралистичког и импресиони-

стичког приповедачког типа. Станковићева поетика даје довољно основа за слична стилска писања. С друге стране, присаједињавање Станковића европском натурализму или импресионизму поставља питање о компликованом карактеру односа међу критичким предзањем, култивисаном читалачком подешавању и иманентној поетици дела.

Несумњиво, веза с натурализмом намеће се самим насловом дела. Синтагма *нечиста крв* симбол је европског натурализма који заправо тематизује идеју о наследству и дегенерацији. Сама концепција европског генеолошког романа води порекло од естетике натурализма.

Натурализам прати и наметљиво присуство мотива о дегенерацији, уплетено у историју главне јунакиње, у њен индивидуални развој, који се креће по линији спољашње и унутрашње пропасти, у страховима да не роди болесно дете (ти страхови су, међутим, мотивисани народним веровањем, по коме невеста не би требало да види мртваца или да присуствује погребу), у Томчину лудост, у болести и слабости њене деце. У структури романа мотив о дегенерацији преекспониран је и директно експлициран у две главе које су кључне за целину романа: у првој глави, која уводи у историју Софкине породице, и на крају у последњој глави, где јунакиња схвата историју породице затворену у кругу непрекидног израђања као проклетства и плаћања грехова предака.

Тако прва и последња глава романа „затварају" уметнички простор у јединствену и целовиту визију света. Мотив о дегенерацији овде је функционализован не само сопственом семантичком оптерећеношћу него пре свега као основна структурна компонента „која одржава" целину романа.

Присуство тог мотива, с једне стране, и довођење перцепције до основног приповедачког принципа, с друге стране, изазивају читаочево подешавање које је формирао натурализам и импресионизам. Али као индивидуална решења у Станковићевој поетици ове појаве имају друго порекло — сумњичавост у односу на патријархалну идилу, разумевање кидања веза између појединца и колектива и буђење естетског интереса према субјекту и субјективности.

У тој релативно новој социокултурној ситуацији за српску књижевносту Станковићево стваралаштво одговара потребама деструкције једног естетичког кода који се већ показао стерилним. Идеализација патријархалности доминирала је у српској приповеци током 70-их и 80-их година 19. века. Као приповедачки модел тзв. патријархална идила води порекло од начелне оријентације српске прозе према традиционалној култури и усменом стваралштву. Али током 80-их година, највише кроз стваралаштво Лазе Лазаревића, идила има јасне функције на преласку од традиције ка модерном као антимодернистичој пракси. Од поетичности патријархалног света, који ишчезава, идила се претвара у утопијски идеолошки пројекат.

Станковићев пут ка роману пролази кроз жанровски распад идиле. Станковићева приповетка привидно иде од, за жанр обавезне, отворености ка прошлости. Поново се приповедање потапа у „слатку тугу" за минулим данима, али то „потапање у прошлост" већ изгледа много дру-

гачије од модела Јанка Веселиновића или Лазе Лазаревића. Пре свега, различито је одсуство идеолошке отворености и утилитарно-педагошке усмерености описаног света — прошлост се више не распознаје као социјално-етички идеал него као стање душе, као субјективно доживљавање. И још нешто је амблематично за Станковићеву другачију поетску замисао, која се у завршном виду реализује у роману *Нечиста крв* — ако је у идили прошлост *присуство*, то је у Станковићевој визији прошлост обележена као *фигура одсуства*. Утопијска илузија уступа место носталгије и меланхолије, прожето осећајем за неповратно изгубљеним. Поетски пројекат креће од носталгије и достиже демистификацију патријархалне утопије, остварене у најцеловитијем и завршном виду у роману *Нечиста крв*.

У том правцу се управо преосмишља и натуралистички мотив о дезинтеграцији породице, на тај начин се разабира и семантика наслова *Нечиста крв* као преосмишљен, преквалификован и скинут са трона идеални лик патријархалног. „Срећни простор" прошлости у Станковићевом роману откривен је као поље греха и патњи, проклетства предака, а потомци су осуђени да плаћају за њихове грехове. Идеја о дегенерацији, на коју се критика ослања помоћу натуралистичког кода, у иманентној Станковићевој поетици води порекло од архаичног мотива о проклетству породице. Постављање тог мотива у парадигму романа препознаје се као специфичан поетски гест који у синтетизованом виду одражава ауторову стратегију о демитологизацији „идеалног" патријархалног друштва.

С демистификацијом патријархалне културе повезана је и специфична функција еротског у поетици романа. Еротско је основни носилац унутрашњег конфликта којим је испуњена патријархална култура — конфликтом између индивидуалног и колективног постојања. За разлику од поетизације и стилизације еротког у моделу идиле, Станковић уводи конфликт између норми наметан од традиције и ероса, мотив о људској неостварености, осмишљавање патријархалног морала као репресивног у односу на личност.

На плану поетике романа ови основни моменти се повезују с нечим новим за српски контекст — *стилистички однос према телу и телесном*. Тело је главно средство изражавања у Станковићевој поетици. Самоидентификација јунака је повезана с интензивним опажајем тела; израз унутрашњих преживљавања најчешће је немушт и преноси се језиком тела. Још увек не спознавши своју индивидуалност, своју независност од колектива, Станковићев јунак се загледа не толико у самога себе као у субјекат него у сопствену телесност. Одатле проистиче особен карактер Станковићевог психологизма — психолошко загледање често остаје на нивоу примарних психолошких реакција.

„Унутрашњи" догађај, карактеристичан за модел субјективизираног приповедања, концентрисан је на ниво телесног — све што преживљава главна јунакиња опажено је и изражено као гест, поза, покрет и промена тела. У Станковићевом приповедачком моделу нарочито је важна улога *женске одеће*, но не као знака социјалног или етнографског, као

што је то било у раној српској прози. Улога женске одеће у целини је еротизирана, постављена у парадигму телесности; њени описи су засићени симболима жеље. Одећа усаглашава еротично самоопажање са „приближавањем", она га изазива и призива. Прикривајући тело, женска одећа разголићује жељу, незадрживо је разоткрива, дубоко потиснуту и забрањену.

Говор телом у Станковићевом уметничком свету истискује и замењује вербалну комуникацију. Јунаци опште гестовима и мимиком, погледом, преко песме, народних игара и игре. Гестови су, с једне стране, засићени специфичним ритуализованим смислом, санкционисани строгим законима патријархалног света. Но, с друге стране, као израз тренутног психичког и емоционалног стања јунака спонтани гест је оптерећен важном улогом симбола. Он је најчешће израз потиснутог индивидуалног доживљавања, визуализација неименоване забрањене жеље.

„Затварање у тело" предодређује специфични карактер унутрашњег монолога. Унутрашњи монолог у *Нечистој крви* врло је далеко од чисто појмовне, апстрактне конструкције. Карактерише га повећана уочљивост која најчешће изазива различите чулне асоцијације. Осећања и доживљавања, а бележи их унутрашњи монолог, сликовито су креирана, често преко ликова и поређења која се претварају у својеврсне визуелне корелате душевног или психичког стања. Визуализација душевног стања овде замењује класичу психолошку анализу. Симптоматичан је начин за Станковићеву својеврсну поетику *виђења*, којим је изражен мотив, карактеристичан за модернизам, о подељеној личности као о опипљиво — видљивој фигури „удвојеног" („двогубог") тела: „једна Софка је само она, а друга Софка је изван ње, ту — око ње".

Начин на који су постављени тело и телесност у Станковићевој поетици упућује ка двема могућностима читања контекста. С једне стране ту је, изгледа, пројектован модеран сиже о повратку потиснутом, проживљавању забрањених жеља, који је део велике приче о враћању миту и примарном — једна од опсесија европског краја века засићеног културом.

С друге стране, у патријархалном свету балканске културе тело је још увек „мутна тајна" којој предстоји да буде одгонетнута. Еротско је схватано као позив пути одвојене од духа. Осећање телесне жеље је прожето осећањем срама и кривице — осећања, знаци традиционалне културе у којој су тело и еротско строга табу подручја. Зато је и еротско у роману креирано, као еротски „бунт", као рушење табуа, као експлозија нагона.

Лик газда Марка најдубљи је израз драматичног судара жеље и моралне забране, између традиционалног морала и новог типа социјализације јединке која је уписала и тело у нови ред симбола. Овај јунак је носилац „новога", оног које руши патријархални свет на социјалном плану — он је сељак који се обогатио преко синовљеве женидбе и тражи начин да се упише у виши социјални слој. И баш осећај за ту социјалну разлику јесте унутрашња препрека која зауставља јунакову жељу да оствари сексуално право свекра на снаху које санкционише тамна страна патри-

јархалне културе. Сцена колебања између жеље и забране изузетно је снажна. Симптоматично за важну улогу еротског у роману јесте то што се ово колебање завршава смрћу јунака — сижејно решење које означава смрт као сублимацију еротског.

Ерос и тело, еротско и телесно основне су стратегије уз помоћ којих се моделира ја у поетици Станковића. У тренутку преласка од традиционалног ка модерном друштву ослобађање од веза, норми и забрана и виђено је као еманципација тела и постојање свести о жељи. У том смислу и Станковићев психологизам више се разликује од класичног загледања и проницања у унутрашњи свет личности. Преко телесног и еротског Станковић истражује односе ја према самом себи, сазнавање себе у индивидуалности. Одвајање од спољњег света, колективно биће код Станковића је процес, затворен у тело — једно лично поседовање колективног човека.

Српска књижевна историја одређује место Станковићу, по којем је он „најизразитији регионалиста међу српским реалистима, а по психологији личности, поступку и стилу један од зачетника наше модерне прозе" (Деретић, 1983, 183, 472). У вези са Станковићевим регионалним стваралаштвом, симптоматично за националну поетику јесте отварање према субјекту и субјективности, а у српском контексту пролажење кроз рушење модела идентичности у коме доминира осећање за затвореност, осамостаљеност, неостваривости порива за срећом и жељом за задовољством. Деструкција тог модела није само тематизована у Станковићевом стваралштву него је трансформисана у принцип структуре романа *Нечиста крв*.

Жанр је „позив форми", а „форма је присуство неког' 'узрока' у створеном предмету који је човеково дело. Она је откровење или знак динамичног односа између 'довршене' умјетничке чињенице и њених почетака у ранијем животу и ранијој историји" (Giqen, б. г., 109). Структура модела романа који уводи Станковић одређује се динамиком односа међу трасформацијом и деструкцијом стабилних приповедачких и жанровских форми — илузија о усменој причи, сижејно-животно приповедање, модел романа о породици. Постављајући епски код, традиционалан за овај жанр, ови потврђени „обрасци" сведени су до конвенција, а „конвенција се условно може описати као нужна разлика између уметности и живота" (Giqen, б. г., 111). У поетици романа ови стабилни примери се пресрећу с приповедачким променама које сигнализирају деструкцију епског: редукцију фабуле и потчињавање сижејно-фабулативних компоненти унутрашњег психичког деловања; повлачење са позиције свезнајућег приповедача и тенденције за повезивањем са тачком гледишта јунака; редукција дијалога; засићење приповедачког простора актуелном перцепцијом предметног света; тенденције ка субјективизирању темпоралног модела. Сви ти знаци Станковићевог приповедачког модела претварају *Нечисту крв* у дело репрезентативно за процес субјективизације приповедања у роману и дело које представља „модернизацију" српске прозе.

Виђен у ширем књижевном контексту жанра, роман *Нечиста крв* уписује се на посебан начин у тражење трансформације европског рома-

на с почетка XX века. Исте, 1910. године, кад је објављено Станковићево дело, појављује се један необично кратак „роман", написан у виду дневника — *Записи Малета Лауридса Бригеа* Рајнера Марије Рилкеа. То дело антиципира кардиналне промене у жанру романа током XX века — процеси крајње субјективизације приповедања у роману, дефабулирање и највише криза приповедања — криза која обележава књижевност XX века. „Деканонизација" класичног европског романа; „повратак самоме себи" као тражење субјективне идентичности и верности; претварање романа у поприште субјективности и „поток свести" са основним тенденцијама које одређују облик европског романа првих деценија XX века.

Као тип модификације романо-епског начела Станковићевог романа *Нечиста крв* отворено кореспондира с водећим тенденцијама у европској поетици тога жанра. Но на почетку жанровских трансформација европског романа долази до кризе субјекта и субјективности као дела свеопште кризе западноевропске цивилизације и културе. Деканонизација жанра, појава деструкције и дезинтеграције одражава распад европског вредносног система, кризно стање индивидуализма кад Европејце, по речима Мандељштама, „прогањају" њихове биографије.

У српском социокултурном контексту појава „распада" жанра и „деструкција обрасца" изражавају другу етапу и други садржај — не криза субјекта и субјектног него још увек неубедљива индивидуалност, сазнавање индивидуе и индивидуалности. У том смислу присуство Станковићевог романа, у контексту европског жанра, изузетно је оригинално. Та оригиналност, манифестована и у жанровско-структуралном и у стилском односу, умногоме „копира" необичност и социокултурне матрице жанра, као и националну поетику жанра.

БЕЛЕШКЕ

Сабрана дела Борисава Станковића, Београд 1970.

Del Lungo — A. Del Lungo, *Pour une poétique de l'incipit*, Poétique, Paris 4/1986.

Деретић — Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд 1983.

Елермајер — Животић — О. Еллермайер — Животић, *Пандемонијски карневал јуродива или Станковићеви „Божји људи" као циклус*, Развој прозних врста у српској књижевности, МСЦ, Београд — Нови Сад, 29/2/2000.

Giqen — K. Giqen, *Književnost kao sistem*, Београд, без год. изд.

Игов — С. Игов, Иво Андрич. *Творческо развитие художествена структура*, София 1992.

Кајзер — В. Кајзер, *Језичко уметничко дело*, Београд 1973.

Кораћ — С. Кораћ, *„Нечиста крв" Боре Станковића или роман границе књижевних стилова реализма и модерне*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, Нови Сад 1985.

Ничев — Б. Ничев, *Съвременният български роман, София*, 1981. Текст у контексту, Београд 1989.

Ина Христова

„ДУРНАЯ КРОВЬ" БОРИСАВА СТАНКОВИЧА: ЖАНРОВЫЕ И СТИЛЕВЫЕ ПРИЗНАКИ

Р е з ю м е

В индивидуальном развитии Борисава Станковича от рассказа к роману выявляются черты жанрового развития. Существенными этапами в этом развитии являются новеллистично-повествовательные объединения и жанровый распад моделла патриархальной идиллии. Форма сборника рассматривается как проявление авторской рецептивной стратегии и жанрового укрупнения малых повествовательных форм. Жанровый распад идилии начинается с рассказа Борисава Станковича и канчается романом „Дурная кровь". Романовая структура, которую утверждает Станкович, определяется динамикой соотношения процессов трансформации и деструкции устойчивых повествовательных форм — иллюзия устного рассказа, сюжетно-бытийная повествовательная форма, модель семейного романа. В поэтике романа эти устойчивые образцы перекликаются с повествовательными инновациями, сигнализирующими деструкцию традиционного и открывают путь модернизации сербской прозы.

UDC 821.163.41-992.09 Дучић Ј.

ГРАДОВИ И ХИМЕРЕ ЈОВАНА ДУЧИЋА И ТРАДИЦИЈА ЕВРОПСКОГ ПУТОПИСАЊА

Ка поетици српског путописа

Владимир Гвозден

САЖЕТАК: Рад представља покушај смештања *Градова и химера* Јована Дучића у контекст европске путописне традиције. У првом делу наглашени су песникови аутопоетички ставови о овом жанру изражени у његовим књижевнокритичким радовима. У средишњем делу се приказују основни елементи европске путописне традиције. На крају се издвајају они елементи које српски путописац уноси у властиту текстуалну производњу.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *Градови и химере*, Јован Дучић, путописни жанр, књижевно преношење, европска књижевна традиција, хуманизам, компаративна књижевност.

Књижевни рад Јована Дучића испољавао се у оквирима различитих жанрова, али је приметно да су проучаваоци своју пажњу углавном усредсређивали на поезију. Дучићева путописна проза, писма из Швајцарске, Француске, Грчке, Италије, Шпаније, Палестине и Египта, најпре објављивана у часописима *Зора* из Мостара, *Српском књижевном гласнику* и новинама *Политика* из Београда, потом окупљена под насловом *Градови и химере*,[1] углавном је бивала занемарена или је о њој говорено успутно. А све до осамдесетих и деведесетих година 20. века приметан је недостатак темељних истраживачких радова.[2]

Осамдесетих година двадесетог века однос (западноевропске) науке о књижевности према путописној литератури изменио се доласком увида да су путовања и писања о њима отварали модерној књижевности перспективе проблемског опажања простора и времена, географије и историје. Показало се да искуство путописа наглашава и доказује не-

---

[1] Први пут 1930. године као пета књига *Сабраних дела* у издању Народне просвете из Београда, а други пут као самостално и проширено издање 1940. у Српској књижевној задрузи.

[2] Међу новијим радовима посебно в. Пековић 1996; Делић 2001.

стваран и прелазан карактер облика стварности током времена, као и да доноси искуство другости и утврђује и оспорава властити идентитет.[3]

Значајан подстицај посматрању српске књижевности у том погледу дао је Јован Деретић у књизи *Пут српске књижевности*, истакавши један значајан истраживачки проблем: „Чињеница што су личности с највећим и најтрајнијим утицајем у српској књижевности биле путници у стране земље јесте појава која заслужује да јој се посвети много више пажње него што је то досад учињено" (Деретић 1996, 213). Као што истиче поменути аутор, традиција „духовног географизма" потиче од средњовековних путника, да би била у потпуности утемељена са Доситејевом аутобиографијом *Живот и прикључења* која, нарочито у другом делу, прераста у путопис, а настављана код писаца наредне генерације, као што су Герасим Зелић, Јоаким Вујић, Нићифор Нинковић, Прота Матеја Ненадовић, Љубомир Ненадовић, код којег се жанр осамостаљује и добија — пре свега под утицајем Гетеовог и Хајнеових путописа — облик путничких писама, који ће касније прихватити и наши други путописци, укључујући Дучића (*исто*, 227). Раздобље прве половине 20. века обележено је процватом српског путописа радовима — наводим само најпознатија имена — Исидоре Секулић, Милоша Црњанског, Растка Петровића, Станислава Винавера, Рада Драинца, Григорија Божовића.[4]

Многобројни критичари су говорећи о *Градовима и химерама* наглашавали њихову иновативност, значајну улогу у стабилизовању жанра у систему српске књижевности, као и висок допринос развоју писмености.[5] У идеализованом и једностраном говору у прилог модернизације (као скупа одређених универзалних потенцијала и њиховог испољавања) могло би се, на темељу увида у књижевнокритичке радове, рећи да је Дучић својим путописањем унео извесне хоризонте — не толико географске колико стилске, па и идеолошке — који су српској књижевности недостајали.

У том смислу, за многе критичаре као да *Градови и химере* истовремено означавају „младост" и „старост" — у њима су без сумње присутни многобројни трагови европске културе у фактографском и културоло-

---

[3] Као што, примера ради, истиче британска компаратисткиња Сузан Баснет у свом *Критичком уводу у компаративну књижевност*. „Заиста можемо научити много бавећи се путописом, а могло би се чак показати да је то једна од најплоднијих области компаратистичких истраживања последњих година" (Bassnet 1995, 94; в. Гвозден 2001).

[4] Занимљив покушај израде библиографије српског путописа дао је Саша Радоњић у књизи *Речник српске путописне прозе* (1995), која обрађује путописну прозу објављену у виду књиге у раздобљу између 1783. и 1988. године. Речник није без проблема. Летимичним прегледом установио сам да недостају путописи Милана Јовановића *Тамо-амо по Истоку* (1894. и 1895), Милутина Велимировића *Кроз Кину* (1930) и Михаила Петровића Аласа *Кроз поларну област* (1932). Но и поред многобројних мањкавости покушај заслужује пажњу. Олга Ступаревић је на крају рада *Српски путопис о Италији* сачинила хронолошки низ путописа о Италији између 1788. и 1972. године (од Доситеја до Десанке Максимовић и Олге Московљевић) (Ступаревић 1975, 173—181). Посебан допринос је свакако обиман зборник београдског Института за књижевност и уметност *Књига о путопису* (2001).

[5] В. Скерлић 1967, 448; Лебл-Албала 1928, 285; Мирковић 1936, 427; Begić 1956, 281—282; Слијепчевић 1956, 130; Михајловић 1957, 15; Палавестра 1986, 266; Петковић 2000, 1; Делић 2001, 163.

шком смислу, али постоји претпоставка да они ступају у снажан дијалог са жанром путописа и то не само кроз механичка помињања већ и у једном дубљем слоју истинског усвајања нечега што би се могло назвати традиција европског (путо)писања.

Ову претпоставку још више заоштрава увид у то да Јован Дучић познаје многе кључне идеје књижевног путописања и пре толико хваљеног званичног сусрета са Западом, што се најбоље види у његовом приказу путописа Марка Цара из 1898. године. У кратком приказу присутно је одлучно залагање за концепцију књижевног путописа који се неће бавити „дугим описивањем... ручкова, вечера, патња у збрци жељезничких кретања" (Дучић 1969а, 197), а нарочито се указује на два путописца — Љубомира Ненадовића, због његовог „живог и ријетког хумора", и Милана Јовановића, због „научничких опсервација" (*исто*, 197—8). Овде се вреднују два типа путописа или, боље речено, истиче се избор између два типа путописања која су доминирала деветнаестим веком: или писати романтичарски путопис обележен печатом властите личности или писати научнички, позитивистички путопис. Марко Цар свакако бива сврстан у прву групу као „човјек широке и здраве интелигенције, књижевник по инстинкту". Истовремено је истакнуто и критичко становиште значајно за разумевање идеологије *Градова и химера*: „... г. Цар није познат као једне врсте аматер-апсолутиста, који чешће намјерно обилази и шаблон и правило, само да вјерније забиљежи свој утисак, своје успомене, своје угодности, неугодности, своје симпатије итд." (*исто*, 198). Дакле, индивидуализам стваралаца не дозвољава му да у поптуности поступа по властитом нахођењу — постоје конвенције и дужан је да им се повинује.

Развијајући једну особену економију интелектуалне размене у српској књижевности, Јован Дучић је завршне странице есеја о Исидори Секулић посветио *Писмима из Норвешке*. Овде се инсистира на „преживљености" и то не било каквој већ истовремено осећајној и интелектуалној, на нечему што бива преживљено „мудрим очима и дубоком душом" (Дучић 1969а, 112). Дучић изнова, као у случају Марка Цара, изводи једну непосредну и основну разлику између књижевног путописа и „путописа-фељтона". Први су „дела филозофске синтезе и поетске моћи да разликују и да синтетишу", јер, како се истиче, „није довољно бити писац и отићи да види једну земљу како би написао једну књигу" (*исто*, 112); надаље он даје савет шта ваља чинити, доносећи у неколико реченица низ поетичких претпоставки књижевног путописа: „Треба онамо отићи спреман да се све уочи, прими, разликује, пореди, осети, и заволи или омрзне. Не описују се градови него визије, ни народи него расни генији, ни уметничка дела него уметничке могућности, ни култови него њини утицаји, ни догађаји него виши мотиви, ни историја народа него историја духа и душе. Нема тежег рода него путопис, јер нема опсежније студије него студије о једном расном генију; ни можда веће вештине него дати кроз привидно наивну уметност оно што је предмет личне науке и ерудиције. Али ни личнијег песничког сензибилитета него у додиру са једном туђом земљом" (*исто*, 112—113). Овде се понавља теза о

споју осећајности и интелекта — путопис би требало да буде истовремено спој знања и осећања, емоција и интелекта; као дидактички жанр има функцију сазнања, али истовремено доноси искуство стваралаца, неминовно носећи печат његове личности. Овај сукоб је вид старе алтернативе између класичног и романтичног укуса, као и између интелигибилног и сензибилног као врхунских вредности.

Путопис, како истиче Дучић, не може писати „књижевни турист" већ само онај ко у једној земљи остаје, односно онај ко бива усредсређен на њене „есенције", као што су расни геније, уметничке могућности, виши мотиви историје, дух и душа народа и сл. Путопис је, поред тога што у себи носи личну димензију песника, увек и научно дело у којем се одмах „препозна шарлатан"; али је путопис „увек један роман о себи", па се одмах „препозна и празнослов" (*исто*, 113); и коначно, „добар путопис" (тј. књижевни) „тражи велика уметничка средства стила", па се одмах „осети непесник" (*исто*, 113—114). Последња реченица текста о Исидори Секулић изнова истиче то двојство путописног жанра који је, према Дучићу, „аутобиографија једног срца и једне памети" (*исто*, 114).

Колико овакви ставови дугују традицији европског путописања? Тешко би било доказати да је путописна проза — као и други жанрови сведочења попут дневника, мемоара, биографије или аутобиографије — чист документ о догађајима, односно да она конституише савршен фактуалитет. У ствари, документи који припадају овом дискурсу не документују само фактуалитет већ и актуалитет писца и текста (или текстова). Посматрано из овог угла, тзв. жанрови сведочења не представљају само посредовање историје већ играју и активну улогу у историји на коју се односе. Примера ради, једно заоштрено одвајање форме од садржаја показало би да је Дучић преузимао многе аспекте путописа, а да их при том није испуњавао истоветним садржајем — тако код њега има „колонијалног дискурса", али нема колонијализма; код њега има француског етноцентризма, али он није Француз... Путопис је, Дучић је то правилно истакао, увек лично сведочење, али је и истовремено „део" нечега, било то „зидање империје" или уграђивање у систем знања или конвенција које обликују наш поглед.[6]

Овај „талог знања" Дучић је уградио у свој путопис, али је такође, посматрано у контексту српске књижевности, уједно исказао знања и опажања других која су већ била присутна, као што је и сам допринео учвршћивању, а каткада и оспоравању одређених перспектива.[7] Кратко сагледавање палимпсеста традиције и конвенција европског путописа, уз

---

[6] „Знања везана за народе Европе била су таложена писањем, преношена и коришћена у разним и врло различитим видовима. Антички аналисти или средњовековни хроничари, говорници или историографи, војници, амбасадори или велетрговци, ходочасници, продавци или имућни путници, испољавају посебну осетљивост на различитости са којима се сусрећу" (Kiznije 1996, 9).

[7] Према речима Слободанке Пековић, „читав текстуални корпус Дучићевих путописа је врста декадентног дописивања једне структурално одређене и дуготрајне жанровске традиције" (Пековић 2001, 23).

истицање „књижевног преношења" (Doležel 1991, 217; Гиљен б. г., 61) него на појединачних утицаја, потребно је како би се поткрепила до сада имплицитно присутна претпоставка да Јован Дучић долази на крају једне линије развоја европске књижевне традиције.[8]

Талог знања сужен на путописни дискурс сеже до фигурација путописа у античким делима. Француски проучавалац Мишел Бидо у раду *Књижевно путовање: генеза жанра* истиче да је Хорацијев *Пут у Бриндизи* предак жанра, будући да садржи аутобиографске димензије, широк културни видокруг, различита запажања, етногеографију, књижевне референце (Bideaux 1990, 179). Извештаји о навикама других култура водили су до уопштавања која већ срећемо у Тацитовој *Германији* у којој се описују варвари северних шума, али из занимљиве перспективе сопственог друштва које је дегенерисано, док су Германи још увек неискварени. Крсташки ратови су подстакли контакте између Европе и Азије. Марко Поло је нарочито допринео уношењу елемената чудесног и необичног. Последња четвртина 15. века и 16. век испуњени су поморским експедицијама и великим „открићима". Знáчајну улогу играли су и описи ходочашћа на свети гроб, хронике са путовања у Азију, географске књиге, мисионарска писма језуита претпостављенима. Информације које су они доносили биле су корисне за примаоце, мада је њихов број још увек био веома мали. Опажено је да се већ од првих путовања и њихових описа културолошке разлике уопштавају (Kiznije 1996, 10—11); често се знање проширивало у стратешке сврхе, опажања су се сабирала да би се њима снабдео неки амбасадор или да би се продубило политичко знање о појединим земљама и регионима.

Међутим, у посматрачима су умели да се сретну филозоф и писац — такав склоп доводи нас до Монтењевих *Огледа*, у целини потхрањиваних забелешкама саливеним у његовим путним дневницима (*исто*, 12). Есеј и путопис од тада стоје у блиској вези. Према Кизнијеу, за познавање другог у 15. и 16. веку веровало се да су довољни добродушност и извесна толерантност према разноликим навикама (без обзира на то

---

[8] Иако су последњих година у Србији објављена два обимна зборника о путопису — *Љубомир Ненадовић и српска путописна традиција* (1995) и *Књига о путопису* (2001), уочава се недостатак промишљања саме путописне традиције, као и теоријских покушаја уопштавања жанровских одлика. Од постојеће теоријске литературе о путопису истраживачи се углавном позивају на одредницу *путописна књижевност* из *Речника књижевних термина* (1992, 669—670). Неспорно најбоља књига о српским књижевним путницима јесте *Пут српске књижевности* Јована Деретића (1996). Она садржи јасну тезу о улози путника у динамизовању и богаћењу система српске књижевности од најранијег периода све до прве половине 20. века. Овде сам покушао да дам преглед путописне традиције која је уткана у Дучићево дело, односно на коју то дело, у различитим равнима, упућује. За преглед сам се користио следећом литературом, за историјат путописа — Daniel Henri-Pageaux 1994, погл. *Voyages*; Kiznije 1996; Todorov 1994, погл. *Egzotika*; Pichois, Rousseu 1973, погл. *Ljudi i njihova svedočanstva*; Bourget 1997; за теорију књижевног путописа као жанра — Huenen 1990; Bideaux 1990; Bassnet 1995, погл. *Constructing Cultures: the Politics of Travellers' Tales*; Pasquali 1994, погл. *Durables querelles*; Bogosavljević 1983, погл. *What is a Literary Travelogue?* Наравно, у складу са задацима овог истраживања, путописну традицију сам покушао да изложим само у најкраћим цртама како бих стигао до одређених уопштавања у погледу *Градова и химера*.

који тип моћи се иза њих крио); све је помало личило на студијска путовања (*исто*, 15).

Путопис је често био везан за дипломатске мисије које су бивале све многобројније током 16. и 17. века. Оне доносе, обично из пера секретара, свој план информација о народима Европе, њиховим језицима, варошима, селима, кретањима и итинererима. У том смислу, у ранијим раздобљима путовање, путопис и политика били су најчешће нераздвојни (Kiznije 1996, 14). Жофроа Аткинсон изнео је податак да је у 16. веку у Француској написано 524 путописа (Atkinson 1927; Huenen 1990, 7—8). У 17. веку тај број се удвостручио умножавањем фигура путника — мисионара, трговаца, војника, амбасадора. Мишел Бидо је изнео тезу да су се они текстови који се могу назвати „књижевна путовања" у француској књижевној продукцији појавили између 1650. и 1660. и то везано за галантну и мондену књижевност, посебно у форми писама са путовања.

Путовања су, као што је познато, владала просветитељством. Облици су и даље били различити: путовања ходочасника, сведока сеоба, поморска или трговачка путовања. Посебно важну улогу играла су тзв. образовна путовања или велики походи (*Grand tour*) у циљу упознавања древне Европе: млади Енглези путовали су по Европи из задовољства и разоноде, али и ради учења и упознавања уметности (Pageuax 1994, 32). Реч је о разумевању урбаних простора као тренутака људске историје, аспеката неке цивилизације, њених обичаја и нарави. Таква путовања су у 18. веку била прихваћена и од стране континенталне елите.

У 18. и почетком 19. века правци путовања усталили су се, проширивши се на планине Швајцарске, рушевине јужне Италије и Сицилије, грчке споменике. Путовање више није било корисно као откривање нових територија већ као вид сазнања, ширења видика у духу „века просветитеља". Путник, дакле, делује у служби знања, обавештености, упућености, интелекта. За таква путовања постојале су инструкције, упутства Бојла (1715), Линеа (1759), Леополда Берхтолда (1789), Волнеа (1795), које су се век касније претопиле у жанр туристичког водича (Bourget 1997, 1093).

У 18. веку важну улогу играју и научна путовања у циљу упознавања климе и тла, природе и њених плодова, становништва, друштвеног уређења, политичких установа. Верује се у надмоћ посматрања и сазнања. За учењаке тога доба, од Артура Јанга до Лавоазјеа, од Монтескјеа до Александра фон Хумболта, путовање и истраживање терена ствар су емпиријског посматрања чињеница, а задатак је њихово повезивање, утврђивање географије света и њено архивирање у главним градовима, салонима, библиотекама и збиркама. То је време елите која трага за синтезом, која пореди да би дошла до општих закључака, која упознаје мноштво да би га свела на једно — знање се организује, уређује, класификује. Путници тога доба склони су путовањима у метрополе, средишта у којима блиста научни и космополитски дух, убеђени у супериорност Европе и универзалност француског језика. Осамнаести век има и своје наличје територијалних и политичких амбиција, надметања Француске и Енглеске, трагања за новим трговачким путевима; Русија и Аме-

рика истражују своја огромна пространства; нације истражују себе, као Француска после револуције. У веку путовања јавља се и први путопис као критика путописа — *Путовање по мојој соби* Ксавијеа де Местра.

Током романтизма долази до преобликовања путописа, који доживљава значајне промене и у форми и у садржају, нарочито у погледу писања и упућивања на литературу. Фигура путописца почиње да се поистовећује са фигуром писца, као у Шатобријановом *Путовању од Париза до Јерусалима*. У раздобљу романтизма постаје важна фигура аутора, а са *Сентименталним путовањем* Лоренса Стерна и Гетеовим *Путовањем по Италији* путопис постаје добро утврђена књижевна врста која се користи властитом жанровском слојевитошћу. Романтичарско путовање коначно нуди помирење субјекта доживљаја и објекта описа (Huenen 1990, 14), претварајући сам објект доживљаја у субјект, излажући његов поглед, машту, рефлексије. Мешају се стварно и фиктивно, природа почиње да се доживљава субјективно, напушта се географска тачност и научне претензије, јавља се лиризам. Стратегије путописца су много слободније, а разноликост текста доприноси даљим жанровским дивергенцијама. Романтичарска мода је допринела да путовање на Оријент — у Палестину или Египат — стекне једну нову актуелност. У 19. веку јавио се „егзотизам", везан како за простор тако и за време. Јавља се иронични романтичарски луталица, као што је Хајне; Италија је још увек значајна дестинација (Pageaux 1994, 34). Такође, у 19. веку људи од пера и редовни салонски посетиоци, негујући вредности супротне оним „просветитељским", стављају народно песништво на повлашћено место међу делима културе, зато што оно наводно подсећа народе на њихово далеко порекло (Kiznije 1996, 17).

Друга половина 20. века доба је масовних путовања (туризма). Технологија превоза и акумулација богатства у рукама средње класе демократизовали су могућност путовања. Међутим, таква масовна путовања угрозила су статус путописа и претворила га углавном у кратки фељтон о путовању (Bogosavljević 1983, 262). Средина века, као у случају бујања српског путописа у међуратном периоду, сведочи о последњом успону жанра у освит масовне употребе авио-превоза.

*

* *

Изузетно слојевита традиција допринела је сумњи која влада у погледу граница путописног жанра. Како пронаћи заједнички жанровски именитељ када писањем путовања владају завођење, задовољство, разноврсност, уопштавања, географски описи, описи обичаја, дух пустоловине, научни идеали везани за идеју прозирности и приказивости света? Могло би се, дакле, говорити пре о нестабилности жанра или, како је истакао француски проучавалац Уенен, о „жанру без правила" (Huenen 1990, 14). Његовој неодређености доприноси и то што је у себе интегрисао дневник (Монтењ), аутобиографију (Шатобријан), епистоларни дискурс (Ж. Санд), па чак и етнографски есеј (Леви Строс). Такође, путопис садржи дискурсе различитог порекла: географски, етнолошки, нату-

ралистички, административни, војни, мисионарски, трговачки, економски, историјски, археолошки, дискурс историје уметности. Стога одговарајућа разнолика лексика претходи и учествује у његовој идеологији (и) независно од намера писца. Дучић као образовани посматрач („литерата") напросто није могао да заобиђе речи пренасељене и оптерећене значењем, исто као што је пролазио кроз добро мапиране стварне пределе. Као што истиче француски компаратиста Данијел Анри Пажо, путовање и литература о путовањима ограничена је хронолошки на велика открића у освит модерног доба, и током колонијалних подухвата из 19 века: у златно доба човека наоружаног разумом, у златно доба индивидуализма, једног културног система вредности који зовемо хуманизам (Pageaux 1994, 33).

Однос путописа према опису мењао се, мада се дискурс верности показује као доминантан. Путници имају претензију на верност, инсистирају на томе да верујемо у њихове описе просто због тога што су они „тамо" били, а ми нисмо (Bassnet 1995, 103; Живковић 1994, 150; *Речник књижевних термина*, 669).[9] Дискурсу верности доприноси и сам назив пут*опис*, који указује на нужну релацију претхођења путовања, на јасан однос између објекта и текста. Дуго је путописом владала логика открића, истовремено праћена дискурзивним посредовањем простора и времена. Уенен говори о двоструком кретању које руководи писањем о путовању или, тачније, писањем путовања: 1) отвореност према стварности, према новини, која је први покретач путовања; 2) апропријација стварности помоћу аналогије која је регулаторни принцип путовања. Стварност је референт сваког путописа: „дискурс путника реконструише свет према познатом моделу..., редукује оно што се не уклапа и што се разликује, пројектује на нову стварност образац онога смисла који му је познат" (Huenen 1990, 18).

Кроз дескрипцију знање кружи текстом. Опис није тек пуки орнамент или украс, *parergon* овде пробија систем значења текста. Путопис је умногоме дидактички текст, средство за преношење различитих информација. Уз то, он је увек, макар и као веома далек одјек, водич. Али путопис — то је Дучић веома добро знао — увек има и карактер покушаја, увек је *mirage*, химера, било као мањкава слика неодређене и неухватљиве стварности, било као симболистичка неман индивидуалне инспирације која „кривотвори" стварност. Поред поменутих напетости, Адријан Пасквали је успешно издвојио сукобљене, супротстављене силе које владају двема темељним литерарним делатностима, читањем и писањем путописа, без чијег деловања су незамисливи и *Градови и химере*: „а) путник који пише — писац који путује: непосредно и наивно опажање стварности — посредована визија; једноставан и прозиран стил — литераризација која прерушава; ђ) путник — собни ерудита: искуство — књишко знање; непосредна, искрена реч — обележена реч, цитат или

---

[9] Примера ради, Драгиша Живковић у утицајној *Теорији књижевности* пише: „Писац ту [у путопису — прим. В. Г.] не измишља појаве и догађаје, већ објективно и верно износи оно што је стварно видео и доживео. Он нам ту не даје измишљену слику живота, већ описује стварни живот, онакав какав се стварно приказао пред њим" (Живковић 1994, 150).

плагијат; сведок — манипулатор, кривотворац; с) путник — туриста: испитивање света — путник у временској стисци; размена, дијалог између култура — отимачина, крађа" (Pasquali 1994, 31). Наравно, ови парови се могу поклапати у зависности од тока расправе и позиција коју учесник заузима. Најчешће се, као што се види из критика Дучићевих путописа, расправе воде између статуса путника/туристе, путника/собног ерудите и, дакако, између „непосредних" и „обележених" речи. Јасно је да сваки путопис носи сигнале других путописа, односно онога што сам назвао „путописна традиција" — не скупа механичких утицаја, већ усвајања поетичких и идеолошких претпоставки које доминирају традицијом (европског) путописања.[10]

У Дучићевом случају покушаћу сада — поред аналогија које су до сада биле очигледне — да изведем неколико традиционалних одлика путописа који се неспорно могу уочити у *Градовима и химерама* у различитим равнима, од помињања и цитата до читавих идеолошких структура.

На првом месту, *Градови и химере* као „хибридни књижевни род", како га је назвао Милан Кашанин (1968, 348), подразумевају учешће различитих знања и начина писања. У овом путопису су, за разлику од Дучићевих дипломатских извештаја, на пример, у већој мери присутни, као већ код Хорација, аутобиографска димензија, широк хоризонт културалне анализе, етногеографска запажања, књижевне референце, есејистички начин писања. Блиску везу есеја и путописа у Дучићевом случају најбоље је истакао Славко Леовац, који је поглавље књиге *Јован Дучић: књижевно дело посвећено Градовима и химерама* насловио *Путописни есеј.* Међутим, књижевни путопис био би незамислив без тог есејистичког елемента, који се у *Градовима и химерама* знатно ослања на француску традицију Монтења, који је путовање посматрао као вежбу духа, али који је у жанр есеја унео уопштавања као просте индукције, односно збрајања примера, што ће бити основна стратегија и његових многобројних следбеника.

Одавно је уочено да се „неодређени жанрови" есеј и путопис противе било каквом јасном означавању и истичу као нацанровски системи који укључују различите могућности писања. „Неодређеност" и „неухватљивост" део су њихове природе, као и парадокси који проистичу управо из двосмислене позиције мислећег субјекта и субјекта мишљења. Мисао се креће „напоље", у свет, а субјект заузима положај ауторитета, као неко ко свет посматра са стране — отуда се мисао враћа субјекту, као у случају „ја" којим се окончавају *Градови и химере.*[11] Они чине део културолошког процеса „есејизације" других облика писања (Епштејн 1997,

---

[10] „Нарочито важно значење имају жанрови. У жанровима (књижевним и говорним) у току векова скупљају се облици визија и схватања одређених земаља света. За писца-уметника жанр служи као спољашњи шаблон, велики уметник, пак, побуђује у њему потенцијалне семантичке могућности" (Бахтин 1997, 48). Путопис који преноси литерарне традиције и активира њене семантичке могућности је дијалог између култура у много већој мери него што је монолог припадника једне културе (*исто*, 59).

[11] „Уосталом, *ја* сам овај Нил, који нигде не пушта гласа од себе, чуо свугде у Египту где год сам изнад себе имао макар једну палмину лепезу, или једну тамну гранчицу сикоморе. Значи да Нил истовремено тече и у ваздуху као музика, докле по земљи тече као светлост" (Дучић 1940, 313; подв. В. Г.).

57—8; Berger 1964, 203; Bogosavljević 1983, 6) и заправо стоје на почетку процеса који је касније у српској књижевности освојио роман и проповетку. И есеј и путопис јавили су се као покушај успостављања универзалности у свету разлика — оба жанра спадају међу основне видове испољавања „хуманистичке митологије" о јединственом људском субјекту. Коначно, путопис је од есеја наследио „енергију узајамних препрека, трења и супротстављања делова који не одговарају један другом" (Епштејн 1997, 76), а који своје темеље налазе у „ауторству", у снажном јамству индивидуалног сведочења о „општим" питањима.

Дучић је такође наследио амбивалентан однос путописа према реалности — стално лебдење жанра између екстремне субјективности и фикционализације: „... однос писца путописа према стварности никада није било питање објективности насупрот субјективности, већ питање права да се реинтерпретира стварност кроз медијум личног искуства. Само када је то право потпуно афирмисано путопис стиче потенцијал да постане књижевни" (Bogosavljević 1983, 7). Путопис је, као што је истицао у својим аутопоетичким текстовима Дучић, увек израз личног искуства, али истовремено писац не може да игнорише стварност у потпуности, јер у том случају прекорачује границе жанра. Метафорички речено, Дучић увек лебди између „градова" (као нечег „стварног") и „химера" (као легенде или фантазије о „стварном", којој нужно прети опасност да се исувише удаљи од „стварног").

Путопишчев однос према реалности специфичан је и он се темељи на одређеним типовима селекције и комбинације. Дучић, као и многобројни путописци пре њега, бира оне догађаје и искуства која најбоље одговарају његовом схватању сусрета са стварношћу других народа и култура, не даје исту важност свим детаљима и искуствима. У том смислу јавља се проблем средства које интегрише епизодну структуру — а то, дакако, може бити једино сам аутор.

Основна напетост књижевног путописа управо је она коју је нагласио Дучић у случају Марка Цара и Исидоре Секулић: довести у равнотежу информативну (интелектуалну) и естетску (поетску) функцију, описати градове и истовремено стварати химере. У строгом смислу симболизам је у супротности са писањем путописа, односно са његовом интелектуалном и информативном страном, јер употребљава сирови материјал стварности за једну аутономну структуру; путопис се никако не може одвојити од саме стварности а да не изгуби свој жанровски идентитет — отуда налазимо многобројне елементе из других дискурса (Bogosavljević 1983, 228). Сходно томе, борба наглашеног естетизма и симболизма и традиционалног путописања чини специфични извор напетости *Градова и химера*.

Поменути принцип селекције веома се лако уочава у равни описаних земаља и народа у Дучићевом делу. Војислав Максимовић је песнику замерио „својеврстан и тенденциозан избор. Тако да нема његових импресија из неких градова у којима је дуже живио — Букурешт, Будимпешта, Цариград и Софија — што је очит знак одређеног афинитета" (Максимовић 1969, 257). Можда је у питању лични афинитет, као што

може бити у питању и зависност од политичких и културних мапа прве половине 20. века. Али чини се да је пре у питању Дучићев дуг европској путописној традицији чије сам елементе назначио. Наиме, градови и крајеви описани у *Градовима и химерама* већ су одавно били повлашћена места књижевних и образовних путовања. Очигледно је, наравно, да је Дучићев избор „тенденциозан" у том смислу што високо вреднује „културе Југа" (у најбољој традицији „образовних путовања") насупрот „хладнећи Севера" — поларитет који, са негативним или позитивним предзнаком с једне или друге стране сеже од Тацитове *Германије*, преко протестантске и католичке Европе, до идеологије наполеонских ратова и књиге *О Немачкој* госпође Де Стал.

У *Градовима и химерама* укрштају се, а често и сукобљавају две традиције књижевних путовања или барем њихови идеални типови — просветитељска и романтичарска. Овде изнова стојимо пред укрштајем традиционалних парова као што су ум — срце, интелект — осећања. Као што каже Дучић, путописац мора емоционално да „осети, заволи или омрзне", али и истовремено рационално „прими, разликује и упореди" (Дучић 1969а, 112). Знање се у *Градовима и химерама* организује, уређује, класификује, трага се за суштинама, а као главно оруђе за овладавање објектом употребљава се добро позната „просветитељска апстракција" (Horkheimer, Adorno 1989, 26). Дучић каже да је „писао те своје ствари, које су биле врло мало опсервације о самој земљи, а које су се, напротив, увек односиле на оно што је битно и најдубље, а то је геније једне расе" (Дучић 1932, 442). С једне стране налази се есенцијалистичко трагање у духу научног позитивизма с краја 19. века онако како га је песник разумевао и употребљава, док је с друге лиризам, толико карактеристичан за Дучића, дат у описима природе (Алпи, Јонско море, Херонеја, Палестина) који претпостављају стапање субјекта доживљаја и објекта описа.

Дучић је сматрао да је истовремено могуће (научно) представити културу као збир непроменљивих вредности и етничку психологију (уметнички) обухватити само једном метафором. У једном разговору он је чак показао неслагање с тим да се за његове описе земаља у којима је, како каже, „живео", употребљава назив *путопис* инсистирајући на таквим (неодређеним) одредницама као што су „истинске рефлексије о генију" или „осведочења о историји", супротстављајући дубок увид и рефлексију о културама плитким импресијама путописца (Дучић 1932, 442). У огледу о Исидори Секулић пак пише: „Нема тежег рода него путопис, јер нема опсежније студије него студије о једном расном генију; ни можда веће вештине него дати кроз привидно наивну уметност оно што је предмет чисте науке и ерудиције" (Дучић 1969а, 112—113).

Сам песник, дакако, усваја многобројне типове путописања наслеђене из 18. и 19. века. Између осталог, на једном месту у *Градовима и химерама*, имајући на уму пре свега Де Местра, он високо вреднује традицију „путописца из фотеље": „Најбоље је описивати своје путовање као Французи, који нигде не путују него седе код куће, али који зато напишу најлепше путописе" (Дучић 1940, 275). Истовремено се, у сасвим

готјеовском исказу који наводи Меша Селимовић у напомени за издање *Градова и химера* из 1969. године, Дучић надовезује на традицију писца дипломате: „Али то не беху путописи; покушавао сам увек схватити душевни и духовни живот земље, и задржао се једнако на оном што је од вечне вредности и карактеристично по дотичан народ. На том пољу не беше само књижевник, него и дипломата, који мора безусловно да познаје националне карактеристике" (1969б, 333). Овакав песников отпор према савремености и трагање за „вечним вредностима" и „националним карактеристикама" парадоксално уједињује просветитељску традицију објективног сазнања о „човеку" и паралелну традицију националних карактеризација, која се, ослањајући се на схватања Монтескјеа, Канта, Фихтеа, Хегела, Шопенхауера и (нарочито) Хердера, ујединила крајем 19. и почетком 20. века у карактеролошким покушајима Тена, Ле Бона, Вунта, Дилтаја, Цвијића и Дворниковића и чак допустила могућност говора о два типа карактерологије — импресионистичкој и научној (Дворниковић 1939, 124).

Такође, Дучић наслеђује понешто од три главна облика путовања: ходочашћа, путовања (у ужем смислу) и туризма (Pageaux 1994, 31). Од ходочашћа *Градови и химере* наслеђују, поред самог путовања у Палестину, једну општу тежњу ка избегавању говора о овоземаљском животу, о његовим непоузданостима и истовремено тежњу да се говори о суштинама. Од путовања у ужем смислу наслеђује карактер индивидуалног чина и личне одлуке, интересовање за одређене светске призоре, као и поменути карактер „образовног путовања" у циљу личног усавршавања и усвајања европских културолошких образаца, пример оптимистичке вере у могућност знања о другом, јер причање о путовању веома је оптимистичан и позитиван чин — изговарање једног „да" — који увек изнова говори о могућности и вољи путника да осмотри простор и време других људи како би разумео јединство људског духа и различитост друштава и облика колективног живота. Путник себе посматра као једног од кључних тумача света и историје, зато он обично поседује мудрост или филозофски дух (Pageaux 1994, 32). И напослетку — Дучић наслеђује нешто и од туристе, иако се у *Градовима и химерама* критички односи према туризму. Јер шта су шетње по алпским падинама или вожња бродом на Нилу него примери туристичких рута тога доба. Човеку модерног доба се жури, а Дучић — који се није одвајао од свог аутомобила „Египћанина" — тек вапи за успоравањем, одражавајући, попут других путописаца између два рата, „искуства и сведочанства сабрана у свету који је дефинитивно искидан, фрагментован, хаотичан" (Pageaux 1994, 34; Bauman 1996).

У разумевању обрасца путника и путовања ком припада наратор *Градова и химера* од користи може бити типологија коју је Цветан Тодоров установио у случају француских путописа. Наиме, у одељку *Портрети путника* у књизи *Ми и други* овај аутор је путнике поделио у десет категорија: асимилатор, профитер, туриста, импресиониста, асимиловани, егзот, изгнаник, алегориста, разочарани, филозоф (Todorov 1994, 328—336). Ако се постави питање којим од ових типова одговара Дучић,

одмах постаје јасно да се он никако не може сместити у групу асимилатора, који друге културе описују у кључу недостатака у поређењу са властитом културом; такође није профитер, путник који путује превасходно из пословних разлога; сâм одбија да буде туриста (мада се мора признати да у његово време туристичко путовање стоји на почетку сваког путовања); није асимиловани — не упознаје друге да би живео са њима, већ да би их боље разумео; није ни изгнаник, као што, углавном, није ни разочарани, већ много чешће управо очарани путник.

У личности аутора *Градова и химера* у највећој мери се сједињују импресионисте, алегориста и филозоф. Као импресионисте он је, да искористим Тодоровљеве речи, „веома усавршени туриста" (Todorov 1994, 330), који има много више времена од уобичајеног туристе и који са путовања не доноси уобичајене сувенире већ скицу једног будућег књижевног текста. Дучић — импресионисте приказује различите доживљаје, необичне слике природе, субјективна запажања о обичајима других, еротске сусрете (Пољакиња, Холанђанка), звучне перцепције. Упркос томе што у аутопоетичким исказима претендује на „научничке" увиде у вечну природу народа и култура, код њега је имплицитно присутан став импресионисте по ком појединац има неприкосновено право да ствари доживљава на свој начин. Међутим, сукобљени имресионисте и научник заодевају се у одоре алегористе, који често говори о неком страном народу да би, заправо, утопијски расправљао о властитој култури. Пишући путопис, Дучић — алегориста сасвим сигурно жели да оствари добит на симболичком плану. Све то нас води до фигуре филозофа путописца, који жели да, посматрајући разлике међу народима, доспе до нечега што је опште, а то опште је у овом случају књижевност као особен тип знања који се обраћа „човеку". Ту се ради о хуманистичком обрасцу према којем постоји особено познавање света и људи које долази из књижевног искуства. У том смислу амбивалентност писања слика других култура у *Градовима и химерама*, ц једне стране, успоставља границе нација, док с друге, различите нације признаје као праг значења који се мора прекорачити, избрисати и превести у процесу јединствене културне продукције.

Коначно, Дучић одражава познати парадокс традиције: њене чари зависе од талога које она преноси као властиту идеологију, али ако бисмо тај талог престали да пречишћавамо, кретање би било заустављено — писање утопијски поништава оно што му даје смисао. Његова проза није просто дескриптивна проза, то је уједно и откривалачко писање — откривање себе и других. Истовремено он је писац који долази далеко после „времена открића" култура о којима пише, времена које се у српској књижевности везује за Доситеја и његово доба, а у европској за тзв. империјализам маште. Отуда се у *Градовима и химерама* представља као човек искуства са намером да буде класик, да властиту алку дода ланцу европске књижевне традиције. Био је он у време писања путописа изнад својих савременика по много чему: књижевној вредности, положају, успеху, материјалном стању; све је то резултовало тежњом ка „аристократизацији" властитог положаја, ка бекству од „једне врсте аматер-ап-

солутисте", против кога је сам иступио у раном тексту посвећеном путописима Марка Цара.

ЛИТЕРАТУРА

Susan Bassnet, *Comparative Literature: A Critical Introduction*, Blackwell, Oxford (UK) — Cambridge (USA) 1995.

Zygmunt Bauman, „From pilgrim to tourist — or a short history of identity", *Questions of Cultural Identity*, prir. Stuart Hall, Paul Du Gay, Sage Publications, London 1996, 18—36.

Михаил Бахтин, „Смелије се користити могућностима", прев. Никола Грдинић, *Домети*, Сомбор, год. 24, 90—91, 1997, 43—50.

Midhat Begić, *Modernistička gama Dučićeva*, Život, V, 5, Sarajevo 1956, 277—294.

B. Berger, *Der Essay. Form und Geschichte*, Francke, Bern — Munich 1964.

Michel Bideaux, *Le voyage litteraire: Gense d'un genre*, u *Les Modeles du recit de voyage*, prir. M.-Ch. Gomez-Géraud, *Littérales*, no 7, Paris X-Nanterre, 1990, 179—199.

Srdan Bogosavljević, *German Literary Travelogues Around the Turn of the Century, 1890—1914*, University of Illinois at Urbana-Champaign, Ph. D, 1983 (rukopis).

Владимир Гвозден, *Полазишта и циљеви имаголошког проучавања књижевности*, Зборник МС за књижевност и језик књ. XLIX, св. 1—2, Нови Сад 2001, 211—224.

Клаудио Гиљен, *Књижевност као систем*, прев. Тихомир Вучковић, Нолит, Београд, (б. г.).

Владимир Дворниковић, *Карактерологија Југословена*, Космос, Београд 1939.

Јован Делић, „Путопис као аутобиографија једног срца и једне памети: о путописима Јована Дучића", у: *Књига о путопису: зборник радова*, Институт за књижевност и уметност, 2001, 119—167.

Јован Деретић, *Пут српске књижевности: идентитет, границе, тежње*, Српска књижевна задруга, Београд 1996.

Lubomir Doležel, *Poetike Zapada: poglavlja iz istraživačke tradicije*, prev. Radmila Popović, Svjetlost, Sarajevo 1991.

Јован Дучић, *Градови и химере*, Српска књижевна задруга, Београд 1940.

——— (1969а) *Моји сапутници, Прилози (критике, чланци, белешке)*, Сабрана дела, књ. 4, прир. Ж. Стојковић, Свјетлост, Сарајево.

——— (1969б) *Градови и химере*, прир. М. Селимовић, Свјетлост. Сарајево.

Михаил Епштејн, *Есеј*, прев. Радмила Мечанин, Алфа, Народна књига, Београд 1998.

Милан Кашанин, *Усамљеник (Јован Дучић)*, Судбине и људи, Просвета, Београд 1968, 326—355.

Žan Kiznije, *Etnologija Evrope*, prev. Živojin Kara-Pešić, Bibl. XX vek, Beograd 1996.

Књига о путопису: зборник радова, ур. Слободанка Пековић, Институт за књижевност и уметност, Београд 2001.

Паулина Лебл-Албала, *Путописи Јована Дучића*, ЛМС, књ. 317, 2, Нови Сад 1928, 285—294.

Љубомир Ненадовић и српска путописна традиција: зборник радова, Филолошки факултет, Приштина 1995.

Vojislav Maksimović, *Dučićevi odlasci u svijet*, Izraz, XIII, br. 8—9, Sarajevo 1969, 252—257.

Никола Мирковић, *Јован Дучић*, СКГ НС, књ. 48, св. 5, 334—344; св. 6, Београд 1936, 424—433.

Борислав Михајловић, *Јован Дучић*, у *Песме, путописи, есеји*, Матица српска, Српска књижевна задруга, Београд — Н. Сад 1957, 7—17 (Српска књижевност у 100 књига).
Daniel-Henri Pageaux, *La littérature générale et comparée*, Armand Colin, Paris 1994.
Предраг Палавестра, *Историја модерне српске књижевности: Златно доба 1892—1918*, СКЗ, Београд 1986.
Adrien Pasquali, *Le Tour des horizons. Critique et récits de voyages*, Klincksieck, Paris 1994.
Слободанка Пековић, *Путописи Јована Дучића*, у *О Јовану Дучићу поводом педесетогодишњице смрти: зборник радова*, САНУ, Београд 1996, 233—240.
——— (2001) *Путопис — условљеност жанра*, Књига о путопису (зборник радова), Институт за књижевност и уметност, Београд, 11—26.
Новица Петковић, *Песник 'страшне међе'*, Књижевне новине, Београд, год. LIII, бр. 1021/1022, 2001, 1 и 4.
Claude Pichois, André Rousseu, *Komparativna književnost*, prev. Jerka Belan, Matica hrvatska, Zagreb 1973.
Саша Радоњић, *Речник српске путописне прозе*, Соларис, Нови Сад 1995.
Речник књижевних термина, ур. Драгиша Живковић, Нолит, Београд (2. изд), 1992.
Јован Скерлић, *Јован Дучић*, Писци и књиге III, Просвета, Београд 1995, 221—233.
Перо Слијепчевић, *Јован Дучић*, Сабрани огледи I, Просвета, Београд 1956, 93—148.
Олга Ступаревић, *Српски путопис о Италији*, Упоредна истраживања 1, Институт за књижевност и уметност, Београд 1976, 103—181.
Cvetan Todorov, *Mi i drugi: francuska misao o ljudskoj raznolikosti*, prev. B. Jelić, M. Perić i M. Zdravković, Bibl. XX vek, Beograd 1994.
Max Horkheimer i Theodor Adorno, *Dijalektika prosvetiteljstva: filozofijski fragmenti*, prev. Nadežda Čačinović-Puhovski, Veselin Masleša, Sarajevo 1989.
Roland le Huenen, *Qu'est ce qu'un recit de voyage*, u *Les Modeles du récit de voyage*, prir. M.-Ch. Gomez-Géraud, *Littérales*, no 7, Paris X-Nanterre, 1990, 7—26.

Vladimir Gvozden

„JOVAN DUČIĆ'S *CITIES AND CHIMERAS* AND TRADITION OF EUROPEAN TRAVEL-WRITING: TOWARDS THE POETICS OF SERBIAN LITERARY TRAVELOGUE"

Summary

The paper observes Jovan Dučić's literary travelogue *Cities and Chimeras* in the context of the tradition of European travel-writing, which the author disseminates already in his earliest literary-critical texts. It is shown that in his work Dučić engages in an active dialog with various types of travel writing inherited from the eighteenth and the nineteenth centuries. The ambivalence of writing other cultures in *Cities and Chimeras* constitutes the limits of nation as narration, but differences are simultanously admitted as a threshold that has to be transgressed, erased and translated in the process of unified „humanist" cultural production. The „humanist" cultural production is strongly connected with European literary genres like essay or travelogue which necessary posit the figure of author as a main source of narrative, generic and ideological coherence.

UDC 821.163.41-94.09

АУТОБИОГРАФИЈА — ПРОБЛЕМИ ПРОУЧАВАЊА

Никола Грдинић

САЖЕТАК: У раду се разматрају три питања која се издвајају као проблемска у проучавању аутобиографске прозе: појмовна апаратура којом се служимо, фикционална/нефикционална природа аутобиографије и однос субјекта и објекта у аутобиографији.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: жанр, аутобиографија, српска књижевност, фикционално, селекција, комбинација, субјект/објект, дијалог, тачка гледишта.

Аутобиографија је појава у књижевности пред којом теоријска истраживања откривају своју немоћ. Проблем жанровског одређења није до сада добио какво-такво општеприхваћено решење, напротив, и онда када то грчевито покушавају истраживачи истичу да је аутобиографију немогуће дефинисати. То питање обично декларативно остављају по страни или га спретно избегавају. Ово се може разумети ако знамо да аутобиографија никада није била канонизована као жанр, односно нормирана у поетикама, и да њену појаву није пратила теоријска рефлексија. Прво је, дакле, настао предмет, па се тек потом, после вишевековног трајања, о њему почела развијати мисао. Пре него у поетикама понеки исказ о аутобиографијама може се пронаћи у реторским списима, због тога што је у старија времена више сматрана стилском појавом него књижевном врстом. Вероватно због тога су писци аутобиографија осећали потребу да сами објашњавају сопствени поступак и намере, најчешће у предговорима или на почетним страницама аутобиографије, ређе у посебним чланцима, тако да о аутобиграфији постоји рудиментарно развијена саморефлексија. У целини положај аутобиографије у теоријској мисли оставља жалостан утисак. Тек у последњих четврт века суочени смо са појачаним интересовањем за овај жанр, чак лакшим обликом поплаве литературе о њему. Опште интересовање запљуснуло је и обале наше науке, појачано занимањем за историју од краја осамдесетих година прошлог века. Тада настају и први научни скупови који тематизују проблем аутобиографије, држе се курсеви на постдипломским студијама и стварају читави мали појединачни истраживачки опуси о аутобиографијама у српској књижевности. Тако је и код нас између предмета и истра-

живача створен слој литературе који прелама поглед. Аморфији предмета придодата је дисперзија мишљења, што додатно оптерећује истраживачки задатак. У чему се све састоји проблем проучавања аутобиографије или о чему истраживачи највише расправљају може се свести на проблеме који долазе од начина нашег мишљења а не од предмета; на питање о нефикционалној природи аутобиографског казивања и на за аутобиографику особену ситуацију подударања приповедног субјекта и објекта. Ова три издвојена проблема (не због магичне вредности броја) могу се допунити другим, чији је значај, ипак, по свему судећи другоразредни или трећеразредни. То је питање односа аутобиографије према смени књижевних праваца и другим жанровима са којима чини тесно подручје. У своме развоју аутобиографија је усвајала поступке различитих епоха и праваца тако што их је преакцентовала и подредила сопственој наративној стратегији, као што је у своју структуру подвела различите посебне облике као портрет, анегдоту, дневник, исповест, писмо, хронику (историјска проза), биографију, роман. Радови у којима су истражени односи аутобиографије према реалистичком или романтичарском уметничком проседеу, односно према жанру биографије или хронике, корисни су јер су нам омогућили боље разумевање појединачних дела или типова аутобиографског писања, али нису одговорили на кључна питања жанра или отворили перспективе нових истраживања која ће на суштаственији начин осветлити дела настала у овом облику.

Није аутобиографија једина појава у књижевности која не испуњава прокламовани критеријум да се називе жанром — низ дела са заједничким и само њима својственим особинама — то је и роман. Каква је сличност, рецимо, између Џојсовог *Уликса* и Сервантесовог *Дон Кихота*? Ако међу њима нема сличности какве очекујемо између појава истог жанра, зашто их онда смештамо под исту жанровску ознаку? Бахтин несводивост романа на жанровску окосницу објашњава особином самопародирања, односно самокритичности која роман издваја од осталих жанрова. Док други жанрови попут живих бића имају свој почетак, развојни лук и крај, као еп или трагедија, роман траје од античких повести до данас због тога што је поседовао врсту самосвести која му је омогућавала да стално мења облик. Отуда и методолошки проблеми његовог проучавања, за која Бахтин има своја оригинална решења. То што је ознака жанр неадекватна у односу на својства која друге жанрове чини жанровима, Бахтин је решио на тај начин што је жанровско конституисање романа преместио у будућност. Другим речима, роман је жанр у настајању који још није завршио свој развој, његова жанровска окосница настаће тек у будућности (Бахтин 1989, 435—443). Оно што је Бахтин рекао за роман може се у грубим цртама поновити и за аутобиографију. Каква је сличност између, рецимо, Толстојеве *Исповести* и Черчиловог *Светског рата* (тако је наивно назван Први светски рат) у смислу исте жанровске припадности? Мада је Винстон Черчил за своја сећања на два светска рата добио Нобелову награду за књижевност, у историји књижевности ипак се више говори о Толстоју као писцу, а у томе контексту и о његовим *Исповестима* као утицајној књижици, док се Чер-

чилови мемоари више посматрају у контексту историјских штива, као збирка докумената са коментарима важним за тумачење највећих ратова у прошлом веку. Читав проблем настао стављањем под исту класификацијску ознаку битно различитих дела не долази толико од самог предмета колико од темеља нашег мишљења заснованог на испражњеним појмовима. Да бисмо се сналазили у непрегледном мноштву појединачних остварења и ситуација користимо се класификацијским поступцима. Тиме се мноштво и разноврсност ситауција своде под један појам. Суочени са непримењивошћу наших појмова на све ситуације, можемо рећи да су појмови рода и врсте неприменљиви у периоду барока или, нарочито, романтизма и авангарде, и тиме укажемо на несавршеност нашег појмовног апарата, односно класификације којом се користимо, али да се на њу и даље ослањамо у недостатку боље или другачије. Али ако кажемо да се писци у раздобљу барока и романтизма не придржавају жанровских правила, онда имамо ситуацију која се јавља и у проучавању аутобиографије. Именујемо је као жанр који нема жанровске карактеристрике, а онда настаје проблем који треба решавати. Тај проблем, треба указати, није настао због необичне природе грађе већ због природе нашег појмовног система. Термин и појам жанра уведен је као подеснији за језичку манипулацију од појмова врсте и рода, а не због тога што је савршенији или тачнији од пара субординираних појмова. Од речи *род* и *врста* тешко се праве адјективи, док термин *жанр* омогућава извесну језичку комоцију, тј. успешно, као џокер друге карте, замењује обе речи. То што се аутобиографска књижевна дела опиру жанровском одређењу, односно не могу да се сведу на једну окосницу, значи да појмовни систем на који се ослањамо не кореспондира са грађом. Он нам тако аморфан изгледа због природе инструмената којима се служимо. Друга грана овога проблема може бити наше наивно уверење да, ако нека реч постоји у језику, онда мора постојати и предмет на који се односи у стварности. Другим речима, ако постоји реч *аутобиографија* онда мора постојати и *жанр*. Можда је оно што ми називамо аутобиографијом само део историје различитих других жанрова јер (на то и стручњаци за различите периоде упозоравају) нема разлога да се, рецимо, аутобиографија у античком периоду одваја од жанра биографије или да се историјски списи у којима аутор, дошавши до догађаја у којима је сам учествовао, почне о њима да сведочи, третирају као жанровски мешовити. О овоме проблему, да појаве дефинишемо полазећи од некакве дедуктивно изведене појмовне апаратуре, а не од испитивања појединачних ситуација, сведочи и уврежено разликовање два типа аутобиографије, једне усмерене на унутрашњу стварност (или „чисте" аутобиографије) и оне усмерене на спољашњи свет (назива се још и мемоаром). Она је настала под утицајем немачког духовноисторијског метода примењеног у историји европске аутобиографије коју је написао Георг Миш. Метод на који се ослањао мало је пажње посвећивао литерарним својствима књижевног дела, више је обраћао пажњу на његова интелектуална својства. У духу тога метода аутобиографија се и није могла другачије посматрати, неко као развијање свести о себи: „За немачку 'филозофију живота'

проблем утврђивања шта је жанр аутобиографије није везан за литерарне облике њеног развоја. *Она је аутобиографију дефинисала са становишта својих појмова* (курзив Н. Г.), и то као најинструктивнији начин 'разумевања живота' — путем интуитивног разумевања свести о себи. Наметнута са стране традиционалном историјском поимању жанра, оваква дефиниција 'праве' аутобиографије није се у монографији Георга Миша одрекла испитивању аутобиографских дела такозваног 'објективног' типа. Али је у лексиконским чланцима изазвала, и то за друге деценије, знатну пометњу" (Флашар, 1993, 26). На ово је требало упозорити због рапрострањене праксе у нашој науци да се „жанровска" ознака мемоар ставља и тамо где не би ни требала, ни смела. На пример, за Пишчевићеву аутобиографију (писац се користи речју *извештај*) каже се да су мемоари, а када се тежи прецизности, назива се аутобиографско-мемоарским списом. Слично је и са Игњатовићевом *Рапсодијом из прошлог живота српског*, која је позната готово искључиво под називом *Мемоари Јакова Игњатовића*. Примера има пуно, али и оволико је довољно да се укаже на то да део наших тешкоћа или немоћи долази од инструмената којима се користимо, а не од предмета који проучавамо. Тим путем, преиспитивањем појмовног инструментарија или његовим условним поимањем може се унапредити наше разумевање предмета проучавања.

Аутобиографија је причање о сопственом животу у коме постоји вето на имагинацију. Другим речима, аутобиографско причање класификује се као књижевно-научно због његовог односа према истини. Традиционална проучавања аутобиографске прозе махом су оријентисана на ово питање. Проблематизовао га је Жан Жак Русо у *Исповестима* знаменитом тезом о прећутаној истини као лажи. Аутобиограф може у своме делу говорити истину, ништа не слагати, али оно што је прећутао о себи толико би изменило оно што је истинито речено да прећутана истина делује као лаж. У томе што ће о себи говорити и непријатне ствари, које приказују његову личност у неповољном светлу, Русо и види разлику између своје и ранијих аутобиографија. Другим речима, проблем непотпуне истинитости аутобиографија Русо је покушао да превазиђе изношењем истина које се прећуткују. Тиме је постигао већу уверљивост, али није и суштински решио проблем истинитости, толико важан за ову врсту писања. Сам чин преношења догађаја из просторно-временског континуума емпиријске стварности у медиј језика јесте поступак изневеравања истинитости, јер, се догађаји преласком у други медиј прилагођавају његовим правилима. Осим тога, писац не може да пренесе у језик све догађаје свога живота, већ врши њихову селекцију по одређеним принципима. Писац сопствени живот посматра из перспективе свога времена и догађајима у своме животу даје смисао који они у тренутку догађања нису имали, нити су их могли имати, него су га задобили тек након догађаја који су уследили. Није Доситеј долазећи у Смирну, где се сусрео са грчким просветитељима, могао претпоставити, нити знати какав ће преокрет у његовом животу изазвати тај сусрет, него је то могао разумети тек из перспективе познијег времена. Није

сваки догађај у нашем животу беочуг у ланцу судбине. Постоје многобројни други догађаји који их пресецају и из којих ништа није произишло у каснијем животу. Међутим, када читамо аутобиографије, у њима читав живот изгледа срећен као да се одвијао по неком унапред смишљеном и скривеном плану. Ово јесте доминатан поступак у сажетој репрезентацији сопственог живота — уланчавање догађаја у један низ, чиме се, испуштањем споредних, у непосредно суседство доводе догађаји који у непосредној сукцесији нису били, чиме се на нов начин конституализују и добијају значења које не само да нису имали већ их нису ни могли имати. Начин на који се догађаји повезују јесте узрочно-последичан. Доситеј у *Животу и приключенију* овако објашњава свој бег од куће: „Ја напунивши моју главу с казаниами и пролози, а не будући нимало кадар сврх чеса либо мислити ни разсуждавати, наумио сам био савершено да се посветим" (Обрадовић 1783, 3—24). Дакле, читање светачких књига имало је за последицу жељу да се и сам посвети, што је даље водило одлуци да побегне од куће, за шта је била тражена погодна прилика итд. Из догађаја А следи Б, из Б следи В, а из В следи Г. Да би се описани след догађаја могао схватити као узрочно-последичан, потребно је да се испуни услов да исти узрок увек изазива исте последице, другим речима, ако свако читање светачких књига у одређеним годинама за последицу има жељу за посвећивањем и у даљем ланцу догађања бег од куће, онда можемо говорити у каузализму, а ако то није тако, онда можемо рећи да је тај догађај само тако приказан као да је каузалан, мада уистину то није. Ми примећујемо да у свету око нас постоје каузални односи, на пример, да се тела на топлоти шире а на хладноћи скупљају, и онда такве односе преносимо и на догађаје који у таквом односу нису. Отуда се може рећи да у аутобиографском причању догађаји који се приказују у узрочно-последичном односу заправо псеудокаузални. Овакав поступак даје кохерентност причи, па читав приказ живота делује уређено на начин какав у емпријској стварности није. Што је степен кохерентности већи, тим се аутобиографска проза више приближава фикционалној.

Аутобиограф о сопственом животу пише из перспективе своје садашњости, што значи да догађајима из ближе или даље прошлости даје оно значење које они за њега у томе тренутку имају. У зависности од тачке у времену из које пише о прошлости, зависиће и тумачење, односно вредновање прошлих догађања. Отуда аутобиографија није само сведочанство о прошлим догађајима већ је и сведочанство о томе како их аутор види у одређеном времену. Да је о своме животу писао касније, у некој другој тачки времена он би сопствени живот осветљавао на другачији начин, односно правио другачији избор догађаја које ће описати и оних које ће изоставити, створити нову контекстуализацију и истим збивањима дати другачији смисао, јер је у међувремену настали след догађаја ономе што је било дао другачије значење које они ни не би могли имати без тих других и нових догађаја. Овај моменат — утицај пишчеве садашњости на тумачење прошлости, веома је важан у настанку аутобиографије, јер та садашњост утиче на начин на који ће се прошли догађа-

ји приказати, тако и толико да приказани догађаји имају више везе са временом из кога се пише него са временом које се у аутобиографији приказује. Али не изневерава се, односно фикционализује, сопствени живот под утицајем садашњости, већ и у начину на који се ствара однос између времена приповедања и времена календарског, које се узима као објективно време. Прво треба указати на то да је календарско време само једна конвенција, настала као последица културног развоја, а не неко објекивно време. Ослањајући се на овакво договорно утврђено календарско време, писац га у аутобиографији још једанпут трансформише у приповедно време тако што о неким догађајима пише опширно, а читаве месеце и године сажима у неколико реченица. У томе смислу занимљиво је посматрати време у писмима Доситеја Обрадовића у другом делу *Живота и прикључења. Писма* датира у једној календарској години, тако да сваки месец пише два писма, једно на почетку месеца, а друго онда када су прецизно датирана, на његовој половини. Тако иде све до пред крај књиге када се ритам писања наизглед мења. У њима, писаним у правилним временским размацима, Доситеј описује свој живот од одласка у Далмацију до повратка из Русије. Обим тих писама и временски период приказан у њима разликују се. Приказ тромесечног боравка у Лондону најобимније је писмо у књизи. Згушњавање и разређивање времена у причању о сопственом животу јесте важно у поступку интерпертације, јер показује шта је аутобиограф у своме животу сматрао важним, који периоди су за њега од преломног значаја и како је обликовао причу о сопственом животу, као историју кризе или поступни развој ка жељеном циљу. Сви ови овде побројани елементи: објективно време, календарско време, време писање писама, приповедно време — јасно указују на то да је време у аутобиографији трансформисано. Оно у чему се аутобиографија разликује од фикционалне прозе најуочљивије је у начину на који је примамо. Другим речима, аутобиографију „нефикционалном" чини нека врста уговора између писца и читаоца о томе да ће он говорити истину и да, према томе, аутобиографију треба читати као истиниту причу о пишчевом животу, мада она то уистину није. Сваки аутобиографски текст има у уводу или негде на почетним страницама, понекад и расејане по читавом тескту, исказе о „истинитости" казивања. Тако Доситеј у предговору за *Живот и прикључења* каже: „А што будем и о себи говорити не боим се да ми се неће веровати, јер ћу имати премного узрока самога себе осуђивати и похуђавати, а весма мало или ни мало хвалити. При свакој врсти и речи овога списанија сматраћу себе као пред свевидећим божим оком, саму ћу истину љубити, о њој ћу се старати, њу ћу с топлим и честним срцем желити и тражити..." (Обрадовић 1783, 6). Доситеј попут Жан Жака Русоа истинитост својих казивања оверава изношењем непријатних чињеница о себи. Мада таквих непријатних истина одиста има, као што је то признање о одласку на карневал у Венецију у време ускршњег поста за време боравка у Далмацији, она пре делују као случајност него намера па га и не треба другачије схватити него као опште место аутобиографског писања. Сигнале нефикционалности налазимо и код других аутобиографа, као код Матеје

Ненадовића: „Ја знам да ће исте догађаје доцније много пера описати вештије, али истинитије неће" (Ненадовић, 7); не значи да Ненадовић није имао искрену намеру да пише истину, већ да не треба мешати етички критеријум са оним што објективно јесте.

У модерној теорији, слично ономе што се догађа у уметности, укинут је захтев за новим. После периода у коме су бујале све нове и нове методе, сада се застало у циљу критичког преиспитивања онога шта је урађено. У том критичком преиспитивању модернистичког периода може се десити да останемо без појмова, односно да одемо у другу крајност. Треба зато указати на то да наивно веровање у научно-уметнички карактер аутобиографије јесте оправдано доведено у питање, али се исто тако и превођење аутобиографије у фикционалну прозу може оспоравати. Ако испитујемо природу фикционалности у аутобиографијама и у роману, онда се могу уочити одређене разлике у њиховој природи. Наиме, емпиријска стварност се фингира помоћу два основна поступка — селекције и комбинације. Селекцију смо већ описали и уочили у аутобиографском писању. Не могу се пренети све чињенице живота у текст и када би се то хтело, већ се он обликује као прича, а избор чињеница се врши према некаквом циљу формулисаном у ауторовој садашњости. Такође и у роману аутор из емпиријске стварности путем селекције одабира извесне елементе које ће унети у текст. Али он их и комбинује тако што ће од делова стварности изградити нову семантичку творевину. Могло би се рећи и да је то главни поступак у фингирању стварности, а селекција почетни. Може се то илустровати на примеру романа Марсела Пруста које у енциклопедијским обрадама појма аутобиографије често наводе као пример аутобиографског романа. У његовој заоставштини пронађене су белешке које личе на кулинарске рецепте, а у којима објашњава начин грађења својих ликова: „Фелисија + нека Марија + једна друга стара служавка из Илијеа = Франсоаза" (Мороа, 1957, 147). Другим речимам за модел, ако се та реч може употребити за овај поступак у фикционализацији, једног лика послужиле су особине већег броја личности. Још експлицитније Пруст је начин грађења ликова у романима објаснио у посвети за дело *К Свановој страни* Жаку де Лакретелу: „Не постоје кључеви за личности у овој књизи, или пак постоји осам до десет за сваку појединy..." (Мороа, 1957, 156). У аутобиографији (и биографији) постоји, пак јасан и једнозначан однос између модела из емпиријске стварности и лика који се приказује у тексту. Већином се у сваком аутобиографском тексту могу пронаћи историјске личности, а традиционално проучавање аутобиографске прозе махом се и заснива на проучавању односа између личности у аутобиографском тексту и другим текстовима, а у циљу утврђивања објективне истине, тј. у чему је аутобиограф одступио од „истине" која се може ишчитати у другим, махом архивским текстовима. Да је у аутобиографијама употребљаван поступак комбинације у грађењу ликова, онда таква истраживања не би била могућна. Отуда би било упутно, свакако могуће аутобиографију ситуирати негде између два става, онога по коме у њој постоји вето на имагинацију и онога у коме се аутобиографија схвата као фикционални текст, не

због умерености или тражења истине на средини између два екстремна става већ због прецизнијег описа фикционалне природе аутобиографског текста. У атобиографији не постоји забрана на измишљање, то је само договор са читаоцем да се она тако прима, већ забрана на поступке комбинације у фикционализацији стварности. Аутобиографија јесте фикционални текст нарочитог типа, који се по одсуству/присуству поступка комбинације у фингирању стварности разликује од романа. То не значи да се у аутобиографијама неће појавити измишљени ликови, такав је Зилотије на крају првог дела Доситејеве аутобиографије, већ да је то њихово доминантно обележје.

Друго питање које се истиче као специфично за аутобиографију или као проблем њеног писања јесте то да је аутор истовремено и субјект и објект текста. Оно нас не одваја од перспективе проблема истинитости или неистинитости аутобиографског писања, али га осветљава на другачији начин. Добро га је у нашој књижевности описао Јаков Игњатовић. „Тешко је бити у једном лицу и субјект и објект, посматралац и предмет посматран. Велика је тешкоћа ту, а да човек не падне из једне крајности у другу. Себе, живот свој описати, није лака ствар. Редак је, који ће о себи писати добро и зло, или да неће више добра него зла, или да ће баш најмање зла о себи на јавност изнети. Себичност је урођена црта у човеку, и тек се културом ума и срца може изгладити. Гдекоји ће у скромности својој рећи мање добра о себи, а да се о веровање читалаца не огреши. Други ће се, опет, на више истицати хвалисањем, да задовољи своју сујету, да друге обмане те да му све верује. Но у човеку су погледом на веровање два супротна пола, који се у додиру измењују. Једаред се верује више него што треба, други пут ништа. Веровање и скептицизам теку наизменце. Због тога је тешко автобиографије писати..." (Игњатовић, 1988, 410). Ове констатације садрже у себи једну неразрешиву противуречност. Наиме, тиме што сам описује себе, аутор је неминовно субјективан, али он истовремено зна о себи оно што други, посматрајући га споља, никако не могу знати, па је објективнији од њих. Али аутобиограф пише и о другима, дакле оно што је чуо и видео, што је проверљиво, па је објективније. Међутим, када понире у туђу личност, неминовно је субјективан. Тако се у аутобиографији јављају субјективно/објективно причање о себи са објективно/субјективним причањем о другима. Покушаји да се специфичност аутобиографске приповедне ситуације опишу ако се пође од односа субјект/објект урушавају се пред чињеницом да се о објективности или субјективности приповедања може говорити једино на нивоу интенције. Можемо приметити да се овим питањем нарочито бавила модерна наратологија која је у расправу унела низ корисних дистинкција важних за опис аутобиографског модела причања. То је на првом месту разликовање аутора од приповедача, потом лика и личности (модела). Примењено на аутобиографију, она се у овим појмовима може описати као истоветност аутора и приповедача, с једне стране, и аутора и приповедача са ликом, с друге. Другачије, може се рећи да онако како се аутор, чије је име на корицама, односи према приповедачу (ономе који прича причу), тако се и лик (јунак приче) од-

носи према своме емпиријском моделу, тј. аутору. Из овога се бар јасно може описати разлика према роману, али и према биографији, са којом је аутобиографија генетски повезана. У роману емпиријска личност аутора чије је име на корицама књиге није исто са приповедачем, док је у биографији разлика у односу између јунака и онога који је истовремено аутор и приповедач. Затим у покушајима да се изведе типологија приповедних ситуација, при чему се полази од типа исказа или од става приповедача. У склопу таквих разматрања јавља се и аутобиографија као тип приповедања и одређује њено место међу другим дискурсима. За ова истраживања тачно је рећи да су сцијентистичка. У њима је аутобиографија задобила нов положај и тачнији опис. За проучавање аутобиографске прозе, пак чини се плоднијим једно другачије решење односа субјекта и објекта у приповедању које још почетком овога века предложио Бахтин. Оно што Бахтинову позицију чини занимљивом у нашем времену јесте критичка реакција на сцијентистичка настојања његових савременика у оквиру руске формалне школе. Наиме, он је однос субјекта и објекта приповедања одредио као дијалошки. Бахтин, за разлику од модерне наратологије, не разликује аутора од приповедача, већ поједине аспекте једног и другог спаја у идеологизованог приповедача. Однос између аутора и јунака Бахтин сагледава у појмовима моћи, доминације, подвргавања. Постоје три могућности: аутор овладава јунаком; јунак се појављује као властити аутор; јунак овладава аутором. О аутобиографској ситуацији Бахтин говори онда када аутор овладава јунаком, разликујући при том и неаутобиографску ситуацију овога типа односа. У аутобиографској варијанти овога типа односа јунак усваја ауторове ставове, али „такав јунак је незавршив, он прераста у себи свако тотално одређење као неодговарајуће, преживљава завршену целовитост као ограничење и супротставља јој неку унутрашњу тајну која не може бити изражена (...) Такав јунак је за аутора бесконачан, то јест стално се поново рађа, захтевајући све нове и нове завршне облике које он сам разара својом самосвешћу" (Бахтин, 1991, 20—21). Бахтин овде понавља један општи став повезан с аутобиографским писањем о постојању некакве унутрашње тајне знане само аутору, али и даје оригинално решење традиционалног проблема односа истине и фикције у аутобиографији. Пре свега однос субјект — објект одређује као дијалошки, што даље значи да није важно ко прича већ каква се идеолошка структура свету открива. Није битно шта је објективна истина или оно што се као такво може утврдити, већ субјективна тачка гледишта која се разоткрива у дијалогу, аутора са јунаком. Проучавање тачке гледишта у аутобиографској прози јесте једна недовољно искоришћена могућност њеног истраживања.

ЛИТЕРАТУРА

1. Михаил Бахтин, *О роману*, превео А. Бадњаревић, Београд 1989.
2. Михаил Бахтин, *Аутор и јунак у естетској активности*, превео А. Бадњаревић, Нови Сад 1991.

3. Јаков Игњатовић, *Мемоари, моногрaфије, биогрaфије*, Мисли о српском народу, одабрана дела, књ. 10, Нови Сад 1988.
4. Андре Мороа, *У тражању за Марселом Прустом*, превео М. Царцаревић, Нови Сад 1957.
5. Матеја Ненадовић, *Мемоари*, Библиотека српски писци, Београд без године.
6. Доситеј Обрадовић, *Живот и прикључења*, Лајпциг 1783 (фототипско издање, Нови Сад 1989).
7. Мирон Флашар, „Неки проблеми испитивања античке и старије европске аутобиографске књижевности", *18. столеће*, књ. 1, Аутобиографије и мемоари, уредник Н. Грдинић, Нови Сад 1993.

Nikola Grdinić

PROBLEMS RELATED TO THE STUDY OF AUTOBIOGRAPHIES

Summary

The paper singles out three problematic issues which are most frequently discussed in the literature about autobiographies. The first issue is related to our conceptual apparatus used in the research. Since we project the notions we use onto the material, we see it and describe it in the way which is not adequate to the topic. This creates problems and difficulties which actually should not exist. The second issue relates to the truthfulness of autobiographical narration. An autobiography is a fictional genre which includes some kind of contract between the writer and the reader that it is to be read as a truthful narration.

UDC 821.163.41-4.09 Crnjanski M.

ЕСЕЈИ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Интертекстуалност као кључ интерпретације

Горана Раичевић

САЖЕТАК: На основу једног примера поређења есејистичког текста Милоша Црњанског са епизодом из књиге *Код Хиперборејаца* у раду се даје тумачење пишчевог схватања судбине.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: есеј, интертекстуалност, тумачење, Милош Црњански, судбина.

Проучаваоци есеја као жанра, упркос различитим становиштима са којих полазе и у односу на које произлазе и различити закључци и тумачења, слажу се око неколико основних тврдњи — да је есеј као жанр врло тешко дефинисати и да су такве тешкоће последица две основне карактеристике есејистичког дискурса: његове хибридности и субјективности. Дефиниције есеја отуда су често почивале на негативним одређењима: овај жанр не припада ни области науке, ни области чисте књижевности, ни чистој рефлексивности ни имагинацији, а језик који у њему доминира није ни само денотативни језик теорије нити искључиво конотативни, метафорички језик литературе. Ипак, будући да се његова сврха исцрпљује у намери да понуди субјективан поглед на неку тему која може варирати од размишљања о мирисима и цвећу до разматрања апстрактних појмова или људских емоција, есеј се увек више приближавао књижевности него филозофској или научној расправи. Чак и када су, у 20. веку, границе објективног и субјективног дискурса проблематизоване у таласу преиспитивања свих оних нада које је човечанство полагало у позитивно знање, од есеја, којим се сада могла обухватити готово читава хумана мисао, тражио се „један степен више”.[1] И даље скромно боравећи више у међупростору различитих категорија духовности, далеко од свега универзално важећег, од свих врста теорија и великих конструкција и система, есеј је своје достојанство и признање стекао пре свега у области литературе. Не само због свог метафоричког језика и стила, есеј јесте књижевни жанр. Пре свега јер се дрзнуо да, упркос све-

---

[1] Синтагма је преузета из песничког и критичког арсенала Милоша Црњанског и није случајно употребљена, што ће се видети из даљег текста.

му што о могућностима људског сазнања говоре наука и филозофија, открије своју чежњу за бесконачним. Отуда су и највећи европски и светски писци радо правили излете из имагинације у рефлексију, препуштајући се неодољивом искушењу промишљања света које ће бити јединствено, самосвојно, ограничено не само властитим идентитетом, који је такође подложан развоју и променама,[2] већ и тренутком и местом у којем су се догодила. Будући да је мотив дијалога са тим светом најчешће веома личан, јер аутору есеја сам облик дозвољава да искаже све оно у чему су га други жанрови ускраћивали, есејистички дискурс говори много о свом творцу чак и када он нема намеру да буде ауторефлексиван, односно кад говори неким другим поводом. Русоовском језиком говореће, тумачење неког предмета увек је у исти мах и тумачење самог себе. Захваљујући овој својој особини, есеј може бити од велике помоћи истраживачима књижевних дела, јер је често баш у есејистичком облику писац остављао кључ своје поетике.

Један од највећих српских писаца Милош Црњански оставио је за собом драгоцен есејистички опус. Јавивши се у књижевности као један од „побуњених анђела", припадника оног нараштаја који је преживео ужасе Првог светског рата и који је у англосаксонској култури добио име „изгубљена генерација", Милош Црњански је у сагласности са својим авангардним профетизмом већ тада упловио у есејистику, пишући једну специфичну врсту програмских есеја. Чувени текст *Објашњење „Суматре"* (1920) био је манифест једног песничког програма, али и не само то. Био је то комплементарни есеј, одјек и допуна једне песме без којег њено значење и тумачење не би никада били исти. Да је Црњански волео ову врсту књижевног коментара, показује и издање *Лирике Итаке* из 1959. године (чији је и наслов гласио *Лирика Итаке и коментари*) обогаћено текстовима који су, иако су најмање личили на поетичке расправе, бацили ново светло на видовданску лирику и отворили простор критичарима за нова тумачења.

Милош Црњански је од самих својих књижевних почетака писао и есеје о књижевности: представљајући, кроз приказе књига, домаће и стране писце или пишући предговоре текућим издањима. Низ оваквих текстова који су излазили у загребачким и београдским листовима 1919/20. године[3] могао би се такође назвати програмским, иако им намера

---

[2] О променама у самом аутору есеја писао је Жан Старобински у својој књизи *Монтењ у кретању* (Београд 2002), желећи да укаже на изузетну сложеност процеса у којем зачетник есејистичког жанра Мишел де Монтењ покушава да остане доследан себи и да „допре до бића, до истине, до идентитета, у име којих је дволични свет од којег се опростио оценио као незадовољавајући" (Старобински: 5).

[3] У загребачком *Књижевном југу* 1919. објављено је тринаест текстова Црњанског. Поред некролога Адију (Ady Endre, III 7, 331—333) и текста о *Новим Мађарима* (III, 4, 160—168) Црњански је написао приказе Андрићевог *Ex ponta* (III, 8, 361—367) и књига Ристе Одавића (*Звуци руске лире*, III, 11/12, 528—529), Милоша Ђурчића (*Мозаик*, III, 11/12, 529—530), Драгољуба Обрадовића (*Сенке Сутона* III, 11/12, 534—535), Фрање Марковића (*Кохан и Власта*, IV, 1, 46), Станојла Димитријевића (*Српска звезда* IV, 1, 46—47), као и преведеног дела Јенс Петера Јакобсена (Niels Lyhne, IV, 2/3, 125) и нове књиге Анри Барбиса (L'Enfer, IV, 2/3, 127). У овом часопису Црњански је писао и о београдском листу *Нови Покрет* (IV, 1, 45), извештавао из Београда са обележавања Скерлићеве петогоди-

није била таква. Међутим, без ових занесених извештаја о новом поколењу „које опет пева душу" (ЕЧ, И: 306), у чије ће песме ући „борови уместо хризантема, оранице место црних клавира" (ЕЧ, И: 307), о песницима етеристима, чије су главне особине „љубав облака, видика, успомена и звезда" (ЕЧ, И: 274), о побуни против „овог учмалог друштва", „против празног фразерства", 'ђака Великих Учитеља' и нових Великих учитеља без ђака" (ЕЧ, I: 291), не бисмо могли на прави начин разумети природу и суштину авангардне позиције Црњанског, нити протумачити две основне поетичке категорије овог периода у његовом стваралаштву: душу и есктазу. Тек у светлу текстова о Иви Андрићу, о Скерлићу, Љубомиру Мицићу, али и написа о сликарским изложбама, концертима и позоришту,[4] могуће је стећи праву слику о књижевним почецима Црњанског и начелима на којима почива његова имплицитна и експлицитна поетика, а која ће — како се указује након једне продубљеније анализе[5] — остати присутна у целокупном његовом стваралаштву. Оригиналност и опирање утицајима као типично авангардни естетички принципи показаће се основни и суштински за поетику Милоша Црњанског, и то не само за ону која карактерише дела писана првих година након великог рата, у доба замаха експресионизма и других авангардних покрета и доктрина.

Наравно, овај пример есеја као комплементарног жанра у односу на дело књижевне фикције (да се послужимо овом англосаксонском поделом књижевности на *fiction — non-fiction*) није у случају овог књижевног опуса једини. О томе како је један есеј Милоша Црњанског из 1922. године осветлио једну од најлепших поема на српском језику, покушали

шњице смрти (III, 11/12, 533—534), као и о београдском концерту челисте Ј. Мокрањца (IV, 2/3, 125—126). У београдском часопису *Дан*, који је једно време уређивао сам Црњански, појавили су се прикази књига (често непотписани, односно са псеудонимум *Anonimus*) извесног Полимца-Јефтовића (*Сјећање на отаџбину*, I, 2, 37—38), Динка Шимуновића (*Млади дани*, I, 3, 51—52) и Љубомира Мицића (*Ритми мојих слутњи*, I, 2, 36). Ту је и један (непотписани) извештај са дискусије у Матици српској: „Данашња југословенска књижевност и улога јој у друштву" (I, 9—10), белешка о часопису *Пламен* (I, 1, 14—16), као и текстови посвећени уметности.

[4] Занимљиво је како се Црњански користи својим стиховима (оним који упућују на најтананија, готово мистична значења) у својим критикама, и то у једном ироничном, готово саркастичном контексту поводом једне сликарске изложбе: „Да је неко други место г. Пашка Вучетића приредио ову изложбу, неко ко се не боји 'наших прилика' и оног 'тако то код нас мора бити', ова би изложба била већи успех. Не би је ни онда походило више света, јер свет радије иде у кино, где се код нас *показују* грофови који се жене пролетеркама, али би и г. Вучетић стајао *један степен више* (подв. Г. Р.). (ЕЧ, I: 435). Такође у приказу књиге италијанског државника Франческа Нитија, једне у суштини историјско-политичке расправе о стању у којем се нашла Европа после Првог светског рата (*Europa senza pace*), Црњански се такође служи својим песничким језиком, одричући се тако „*одлучних и витких изјава*" (ЕЧ, II: 125) пред баналношћу анализе недостојне „*тајанствених и дрхтућих појава* последњих година живота" која се своди на „празне и обичне анале" (ЕЧ, II: 121).

[5] Анализом есејистичког опуса Милоша Црњанског и његовим значајем за тумачење целокупног дела овог писца бавили смо се у докторској дисертацији *Есеји Милоша Црњанског*, и то у склопу пројекта Катедре за српску књижевност Филозофског факултета у Новом Саду *Жанрови у српској књижевности — порекло и поетика облика*, који финансира Министарство науке и технологије.

смо да покажемо анализирајући један скуп текстова посвећених „стражиловском комплексу".[6] Одбацујући авангардну тезу о безначајности прошлости и о традицијама којих се треба ослободити, Црњански у есеју *О стогодишњици Васе Живковића* развија једну метафизичку, готово спиритистичку тезу о утицају духа прошлих генерација на будућност. На свом мисионарском путу кроз Италију (који ће описати у путопису *Љубав у Тоскани*) песник тражи тајну духовне обнове чију је парадигму видео у ренесанси и жели да је подари свом трагичном и крвавом Словенству, које је једино у Европи „послушало" маринетијевске налоге за уништењем свега што симболише стару и декадентну цивилизацију. Црњански се, идентификујући се са романтичарском генерацијом Бранка Радичевића, првом која је у српску поезију унела лирику и радост, суочава и са својом трагичном судбином. Открivши радост — али ону танану одуховљену дионизијску радост која је оплемењена аполонијским принципом изгубила свој тамни нагонски оргијастички карактер, радост пролећа и дубоког јединства са природом која у свом цикличном кретању носи увек и рађање и обнову — Црњански, у елегијском тону заљубљеног младића који слути смрт, жали за животом, али се не одриче своје жртве. Иако је и у својим програмским текстовима писао о страдалима у Првом светском рату као о мртвима „који пружају руке" (*Објашњење „Сумашире"*, ЕЧ, I: 19), после којих свет никад неће бити исти, тек у светлу приче испричане у есеју о предромантичарском песнику Васи Живковићу, претечи Бранковој, о рано умрлој младости чији дух утиче на дух читавих покрајина и свих људи који у њима живе,[7] могуће је тумачити стихове *Стражилова: Лутам, још, витак, са шапатом страсним / и отресам чланке смехом преливене...*

Овога пута хтели смо да на још једном примеру покажемо како есејистички текст може бити од помоћи у тумачењу неких проблемских чворишта у делу Црњанског. Наиме, многи истраживачи који су се бавили идејном равни у опусу овог писца дотицали су се проблема судбине и судбинске условљености људског живота. Да ли је Милош Црњански заиста био фаталиста, умесно је питање, не само због специфичног обликовања ликова *Сеоба, Друге књиге Сеоба* и *Романа о Лондону*, чијим животима управља неки „случај комедијант", већ и нарочито у светлу пишчеве биографије која се показује као један од најчвршћих аргумената у прилог тези да човек као појединац може врло мало или готово ништа да утиче на историјска кретања која га захватају и носе као што ветар носи суво лишће.[8] У жанровски комплексном, хибридном делу *Код Хи-*

---

[6] В. Горана Раичевић, *Стражиловски комплекс у делу Милоша Црњанског*, Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду, XX, Нови Сад 2002, 29—45.

[7] „Верујте у то да је живот једне околине, и ваше околине, састављен из физичких, али и метафизичких, невидљивих узрока и веза. Осетите да бол и љубав појединца рађају веселост и тугу околине. Столетна раздраганост људског духа и живота, око Болоње и Падове, можда је само измаглица и еманација млађаних телеса која су се са свих страна света сакупила, у лакој ђачкој одећи, да проиграју и да пропевају младост, а сад леже, сахрањена у гробљима тих прастарих универзитета" (ЕЧ, I: 33).

[8] У *Роману о Лондону* Рјепнин размишља: „Зар није лудо, и то, да је он то опало лишће, — као да је неки Омир, — упоредио са човечанством? Са лишћем које разноси ветар" (РОЛ, I: 380).

Џерборејаца, кроз које као једна од главних тема промиче и тема судбине, аутор и главни протагониста Иперборео прича својој пријатељици Албанки и њеном мужу причу везану за један мост у Верони. На мужево питање шта се са тог моста може видети, Црњански одговара: „Може се видети судбина."

> Судбина људска, како су је видела два аустријска официра, пре сто година. Један је био мој земљак, па ме то занима. Стајали су на том мосту, пре сто година, загледани у реку Адиђе, која је кроз Верону, брза и опасна. Пуна вртлога и вирова. Препирали су се око тога: да ли сваки човек неизбежно, има своју судбину? Један је мислио, да, други не. Онај који је, веровао у судбину био је мој земљак, Отпасао је само сабљу и стрмоглавио се у реку. Испливао је (X, II: 13).

О томе ко је био млади официр, земљак пишчев, читалац *Хиперборејаца* не сазнаје ништа. Одговор на то питање, међутим, могуће је наћи у једном есеју који је Црњански написао 1925. године. Ради се о тексту објављеном у *Политици* посвећеном генералу Ђорђу Стратимировићу и његовим мемоарима,[9] у којима овај као један од вођа граничарских Срба описује бурну 1848. годину и битке које је са својом војском водио са Мађарима. Одломак који кореспондира горенаведеном одломку из *Хиперборејаца* гласи:

> Навршио је тек 19 година и већ је у Павији, млад хусарски потпоручник. Студенти универзитета, младост талијанска, спремна на буну, нападала је сваки дан аустријску солдатеску. Стратимировић је у младости био прави тип романтичног младића. Једна Циганка прорицала му је из длана, да ће заповедати над хиљадама људи. Један друг показује му набујалу реку и каже случајно: „Ти си фаталист, али кад би сад пао у ове дивље таласе утопио би се, па хтела то судбина, или не." Стратимировић отпаше сабљу, и пре но што је ико могао да га задржи, стрмоглави се у бујну матицу. Вода га избацује на спруд, у песак, и он довикује: „ето видите, ипак се нисам удавио" (ЕЧ, II: 149).

Приче су очигледно саобразне једна са другом, иако се топоними разликују. (Иперборео се чини тако убедљив евоцирајући слику моста у Верони коју жели само због тог места и тог догађаја да посети!) Епизода о којој је очигледно говорио сам генерал Стратимировић у својим мемоарима има, међутим, у првој верзији (која је највероватније испричана брзо након што их је Црњански прочитао) једну значајну допуну: то је податак о Циганки која је младом аустријском потпоручнику прорекла славну војничку каријеру. У светлу овог догађаја Стратимировић — који верује у судбину (и, подразумева се, у изречено пророчанство), али коме здрав разум говори да се из такве реке не излази — одлучује се на то да животом брани своју веру у предодређеност човековог земаљског битисања. У тој верзији овај чин и његов срећан исход значе тријумф његових уверења.

---

[9] *Успомене генерала Ђорђа Стратимировића* издао је на српском и немачком језику његов син 1913. године (Беч, Загреб, Лајпциг: Адрија, 1913).

У епизоди из књиге *Код Хиперборејаца* нема елемента пророчанства, али зато писац даје свој коментар овог догађаја, тако да прича добија једно сасвим другачије значење:

> ...Очигледно је да тај млади официр НИЈЕ веровао у судбину. Потрудио се да исплива. Био је млад, дрзак, леп, а имао је очи, боје љубичица. Да би могао да посети ону коју је волео, а чије је тело било, чак у другом месту, јахао би пола ноћи до ње, а пола ноћи на повратку... (X, II: 13).

Овде је, дакле, овај млади човек, аустријски официр, приказан као неко ко је лакомислен, али и храбар, ко је спреман да се поигра са судбином, бацајући се у реку у којој га чека готово сигурна смрт, али и улажући надљудске напоре да преокрене у своју корист ситуацију чији се исход чинио сасвим известан. Стратимировић из друге приче јесте човек који верује у моћ властите воље да учини оно што је немогуће учинити. Он је човек делања — у стању је да јаше на коњу целу ноћ да би видео своју вољену — а не пасивни фаталиста који чека да му судбина додели оно што му је у животу суђено.

Из свега овога поставља се питање коју од ових двеју истих а у суштини сасвим различитих прича брани Милош Црњански и могу ли нам оне помоћи да откријемо пишчево становиште. Неоспорно је да је Црњански био готово опседнут људским судбинама: неретко он признаје да га код уметника много више од дела занима његов живот и његова тајна: код Његоша и Ива Војновића, Дирера и Микеланђела...[10] Можда управо стога јер је и сам од најраније младости био сведок тешких и замршених људских судбина захваћених ратном стихијом, у којој се дејство слепе историјске силе можда најизоштреније доживљава.[11] Има ли човек као појединац уопште моћи да се одупре таквој сили или је свака таква нада о могућности борбе са околностима илузорна и узалудна? Или је све део креације чији смисао не можемо наслутити? Чини се да

---

[10] У есеју о Његошу из 1925. године Црњански пише: „Но често, када ми у сумњи остане само зетски фолклор, више и од Горског вијенца, занима ме живот Његошев. Над неким догађајима, сенкама и тајнама, у његовом животу, дуго сам размишљао. Да ми је могуће, провео бих године у трагању за садржајем неких места у његовом животопису. Уверен сам, не знам зашто, да невидљиви утицај песничког живота има дубљу моћ, дубљу од његових написаних дела. Можда је то само бледа спиритистичка слутња, сад јако савремена" (ЕЧ, I: 56).

[11] На пример, текст *Наш Темишвар* (Политика, 6, 7. и 8. јануар 1925, XXII, бр. 6001, 16) сав је сачињен од судбина темишварских Срба којих више нема: „У гимназији, старој католичкој рушевини пијариста, у оној истој у којој је и Бранко Радичевић учио, ретко је који свршио. Колико ђака младих и лепих, последњих из тих крајева, чудне и збркане судбине. Једног се сви највише сећају; био је род проф. Танезевића, коме није могао доћи. Седео је сатима загледан у шару Раванице, објављену на Антологији. Упола још дечко, одвучен је у војску. Са свих фронтова стизала су његова писма, у њима је била увек само Србија. Погинуо је тако страшно раскомадан. Сестра његова, најлепша девојка, полудела. Отац не дочека да поврате Модош, где су пре становали, исуши се и умре. Свуд нешто стендалско, патетично, мелодрамско у тим изнемоглим породицама. Учитељ скаче са трећег спрата, у авлију српске црквене општине и издише на камену, исти онај дан, кад новине доносе да је Васић изашао из Битоља. Сво то српство мирише на тамјан, на плочама темишварске пијаце, око које су све трговине некад биле српске" (П, II: 112).

је ово питање једно од неколико најосновнијих питања која стоје у основи свега што је написао Милош Црњански.

Ако нам се измењено тумачење приче о младалачкој авантури Србина и аустроугарског официра Ђорђа Стратимировића, које нам је Црњански понудио у *Хиперборејцима*, учини као значајан путоказ у проналажењу одговора на ово питање, онда се можемо позвати на један интервју који је писац дао Зорану Секулићу 1972. године. Објашњавајући основе своје суматраистичке поетике, на питање: *Да ли сада верујете да судбина песника зависи рецимо, од неког цвета у Кини, уопште од нечег ванреалног и далеког?*, Црњански одговара:

> Никада нисам веровао да судбина човекова зависи, рецимо, од неког цвета у Кини, већ сам казао да *оно што ми радимо, што ми доживљавамо, што мислимо и осећамо, да то има утицаја негде далеко* а не знам где, па сам рекао на Суматри (курз. Г. Р.). ...Мислим да постоји једна тајанствена веза између онога што ми радимо и што нас чека; судбина се не може протумачити друкчије. Ви не можете да протумачите извесне догађаје у животу, а да не помислите, пази како је то чудно, баш то ми се десило. И то врло озбиљне ствари, не само ратове које нико није ни очекивао, не само то него у личном, приватном животу. Ако хоћете једну фигуру, онда морате да кажете да је све једна веза, огромна светска веза коју ја доказујем у историји и у науци... (ЕЧ, II: 560).

У песниковој визији опште суматраистичке повезаности свих ствари, у којој су многи истраживачи видели сличност са Јунговом теоријом синхроницитета, ипак је, дакле, човек тај чије деловање утиче на универзалну констелацију света. Чак и ако нам се неки догађаји учине случајном последицом некаквих непознатих узрока, могуће је да је прави иницијатор тог збивања управо нешто што смо некада и негде урадили, доживели, ако не и само помислили или осетили. Црњански је то формулисао у једном разговору са Драшком Ређепом:

> „Живот је вечан, и ми смо у њему као жуто лишће. Верујте у све те случајности. Разуме се, то не значи да треба седети у канцеларији и казати — баш ме брига за све, Црњански је казао жути лист, па сам ја сад тај жути лист, па ме се ништа не тиче. Економске и социјалне ствари можда и не можемо да изменимо, то јест, ако их и мењамо морамо имати, и у то мењање унети, логику. Али, знајте, па над нама лебди једна судбина, једна је извесност, повезаност живота. И то повезаност која не напушта никада..." (ИСС: 216—217).

Ова судбина, у коју верује Црњански, јесте судбина отворених могућности: свака наша одлука покреће ланац веза којима смо окружени; оне ће нам донети некакве последице чији смисао најчешће не можемо разумети, али које смо, ипак, на неки начин сами изазвали. Отуда је овакво схватање судбине можда заиста ближе „судбини као карактеру" које код Црњанског препознаје Никола Милошевић.[12]

---

[12] Никола Милошевић додуше признаје да у делима Црњанског судбина делује двоструко: и споља и изнутра. У тексту *Психолошка и метафизичка раван у прози Милоша Цр-*

И да закључимо: нема никакве сумње да је Црњански у животу и у својим делима путовао између два пола — активистичког авангардног мисионара, борца који верује у духовну обнову човечанства и моћ песника и уметника да у томе одигра кључну улогу, делио је само један корак од нирванског утрнућа *Сумашре и Финистера*. Па ипак, чини нам се да једина књига из које је, како то каже Петар Џаџић, будућност сасвим избрисана — *Роман о Лондону* — није песничко завештање Црњанског. На другом полу стоји *Ламенш над Београдом* као тријумф човека који верује у идеју и својом вером надилази материјалитичке окове у које је заробљен. Судбина је отворена и треба је испунити.[13] И то некад наизглед тако узалудним узлетима духа и настојањима да се тако промени свет.

НАВОЂЕНА ДЕЛА

1. ЕЧ, I, II — Милош Црњански, *Есеји и чланци*, I и II, Задужбина Милоша Црњанског, БИГЗ, СКЗ, Наш дом — Editions l'age d'hommme, Lausanne, Београд 1999.
2. П, I, II — Милош Црњански, *Путописи*, I и II, Задужбина Милоша Црњанског, БИГЗ, СКЗ, Наш дом — Editions l'age d'homme, Lausanne, Београд 1995.
3. Х, I, II — Милош Црњански, *Код Хиперборејаца* I и II, Просвета — Матица српска — Младост — Свјетлост (Сабрана дела Милоша Црњанског), Београд 1966.
4. РОЛ, I, II — Милош Црњански, *Роман о Лондону*, I и II, Нолит, Београд 1971.
5. ИСС — *Испунио сам своју судбину*, БИГЗ — СКЗ — Народна књига, Београд 1991.
6. МЦ — *Милош Црњански — теоријско-естетички приступ књижевном делу*, Београд 1996.
7. Жан Старобински, *Монтењ у кретању*, „Мрљеш", Београд 2002.

њанског овај аутор овако говори о главном јунаку *Друге књиге Сеоба*: „Павел Исакович је неко коме је карактер, такође, судбина. Он је неприлагођени романтичар који чак и својим физичким склопом подсећа на Кречмерову поделу типова, за разлику од свог пуначког брата Ђурђа, неко дакле ко је, тако рећи, по својим карактерним особинама предодређен да губи. Али у исти мах судбина се Павелу Исаковичу појављује у облику оног фамозног 'случаја комедијанта' који се са њим поигра тако што га у Кијеву доведе на домак једине жене за којом он чезне, да би му је дефинитивно измакао" (МЦ: 11).

[13] У једном од својих последњих интервјуа Црњански каже: „Испунио сам своју судбину". (Ова реченица постала је и наслов књиге сакупљених интервјуа коју је приредио Зоран Аврамовић 1991. године,) Песник при том алудира на своју *Антологију кинеске лирике* у којој Лао Це каже: „Испунити свој удес значи: трајати кроз сва времена. Умрети, а пролазност избећи: то је Вечност." У поменутом разговору са Милом Глигоријевићем из 1997. године Црњански, сумирајући свој живот, скромно парафразира ове стихове: „Испунити своју судбину значи моћи почивати" (ЕЧ, II: 600).

Gorana Raičević

MILOŠ CRNJANSKI'S ESSAYS
Intertextuality as a key for interpretation

Summary

Starting from a comparison example which correlates an essay written by Miloš Crnjanski and the episode from his book *At Hyperboreans*, the author offers an interpretation of the poet's view regarding the concept of destiny.

НАВОЂЕНА ДЕЛА

UDC 82-1.09

ПЕСМА У ПРОЗИ КАО ДВОСТРУКА РОДОВСКА ФИГУРА

Порекло и поетика облика

Бојана Стојановић-Пантовић

САЖЕТАК: У раду се обрађује специфична жанровска проблематика песме у прози, која се у западноевропским књижевностима, пре свега у француској литератури, конституише као самостални жанр, дакле на ауторефлексиван начин, као резултат промишљања њених најзначајнијих представника, првенствено Бодлера, Рембоа, Малармеа и француских надреалиста. Српска књижевност има такође завидну традицију овога жанра, коју ћемо посматрати и као спонтани, иманентни облик својеврсне списатељске праксе.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: песма у прози, прозаида, романтичарски и симболистички, модел песме у прози, дескрипција, нарација, улога текстуалног субјекта, реторичка и стилска средства, Бодлер (Baudelaire), Рембо (Rimbaud), Маларме (Mallarmé), Г. Тракл (G. Trakl), Змај, Винавер, Попа, Раичковић, Радовић.

Порекло и поетика облика

Песма у прози као особити литерарни жанр или двострука родовска фигура конституише се са урушавањем нормативних поетика, које су поред одређеног система правила за обликовање појединих родова и жанрова имале и јасно, препознатљиво аксиолошко опредељење, у смислу канонизованог жанровског система. То је време које приближно отпочиње са појавом предромантизма и романтизма, дакле крајем XVIII века, када се ствара низ претпоставки за унутрашњу дезинтеграцију и фрагментаризацију дотадашњих „чврстих" облика, на чијем је врху и даље стајала трагедија, по угледу на Аристотела, Хорација (Horatio) и Боалоа (N. Boileau), али и према мишљењу утемељивача старије немачке романтичарске школе браће Шлегел (Schlegel). Тако се преплитањем и међусобним утицајима између поезије (стихова), прозе и драме створио поетички простор који је погодовао развоју неких нових, до тада непознатих жанровских форми какве су, рецимо, биле новела у стиху, поема,

роман у стиху, новела и кратка прича, лирски роман, хибридна драма и песма у прози.

Она се, дакле, са маргине канонизованог родовско-жанровског система полако померала у само средиште његове измењене слике, успешно синтетизујући одлике лирике, дакле поезије и прозе. Управо је песма у прози, која истовремено у себи носи темељну противречност између стихова, с једне стране, и прозног исказа, реченице, с друге стране, постепено постајала идеална могућност за ослобађање од крутих норми тзв. везаног стиха, приближавајући се истовремено слободном стиху, односно другим кратким прозним формама, које су по структури најближе песми у прози, а то су цртица, запис, кратка прича, парабола, анегдота. То је управо водило не само радикалној промени стиха већ и антимиметичкој, битно лиризованој прозној фактури (Jones, S. P., 1951, 78—85; Scott, 1976, 349—368; Ingenschau 1982, 211—243; Стојановић-Пантовић, 2001, 5—36; Stojanović Pantović, 2003, 60—67).

Занимљиво је да је тачну генезу, дакле порекло овога облика, заправо немогуће утврдити, јер су његова наслеђа хетерогена и могу се пратити још од библијских времена, преко средњовековних и ренесансних текстова до просветитељства и романтизма (Стојановић-Пантовић 2001, 9). Са појавом родоначелника симболистичке песничке школе у Француској постало је извесно да је порекло песме у прози непосредно у романтизму, стилској формацији коју су управо Бодлер, Рембо и остали симболисти жестоко оспоравали, истичући романтичарски тематски интимизам у лирици и недовољну бригу за форму. Али ако се подсетимо да су чувене Новалисове (Novalis) *Химне ноћи* биле најпре написане у форми песме у прози, дакле као прозни параграфи, а доцније преточене у дуги, слободни стих који подсећа на библијски версет, а да се исто поновило и са Поовим (Poe) *Гавраном*, који је од песме у прози у коначној редакцији постао симбол музикалности и прозодије, биће нам јаснија стварна природа овог тешко ухватљивог жанра. Она се зато не може разумети ни као некаква прелазна, ни као експериментална форма прозно-поетског исказа којој прибегавају мање даровити песници или прозаисти.

Песма у прози увек је појединачни, конкретни облик непоновљивости, како је за естетске творевине тврдио ренесансни мислилац Ђордано Бруно (Giordano Bruno), и у главним цртама се може означити као кратак састав (фрагмент) која се од лирике разликује пре свега по спољашњој форми, која је најближа ритмичкој и лирској прози. Њен основни израз није, дакле, стих већ исказ, односно реченица. Веза између песме у прози и лирике, као и лирско-ритмичке прозе, огледа се и на тематско-мотивској равни (најчешће је лирско-исповедна, медитативна, молитвено-религиозна, љубавна, дескриптивна садржина), али обухвата и спољашњу форму, која се препознаје по присуству многобројних реторичких поступака и фигура (лајтмотиви, синтаксички паралелизми, реторска питања, тропи, тропи унутар тропа). Песму у прози такође одликује и изразита музикалност, згушњавање и успоравање ритма, што је управо повезује са ритмичком прозом, уколико се унутар самога текста

ритам приближава ритму поезије, дакле тежи извесној правилности (Kos, 1986, 149—150).

Средишњи положај овога облика између поезије и прозе, односно подручја у којима се оне додирују и преклапају, утиче на читав низ унутрашњих, структурних измена жанра и зависно је од историјско-поетичког и критичког контекста појединих раздобља, као и од размицања укупних језичких и жанровских могућности на којима почива једна национална књижевност, а у првом реду српска. Стога је потребно да се најпре укратко осврнемо на кључне примере теоријског и ауторефлексивног конституисања жанра који се одиграо у симболизму, посебно у француској литератури. Он ће углавном важити као типски узор и у осталим европским књижевностима, као и у америчкој, почев од деведестих година XIX века до, такорећи, данас.

*
* *

У свом чувеном предговору за збирку *Париски сплин* (Мале песме у прози, 1869), заправо писму пријатељу Арсену Усеју (Useill), Шарл Бодлер се с великим поштовањем и дивљењем позива на свог претходника А. Бертрана (Bertrand) и његовог *Гаспара ноћника*, који управо представља пример романтичарског типа жанра са пуно егзотичних и средњовековних мотива и фантастичном, језовитом атмосфером. Ипак је баш песма у прози аутора прослављеног *Цвећа зла* постала узор потоњим песничким генерацијама. Ако је, према тврђењу самог Бодлера, *Цвеће зла* остало као сведочанство песниковог гађења и мржње према свему и свачему (Бодлер, 1975, 259), исписујући тако стихове прекретничког сензибилитета и погледа на свет, који поезију види као оличење *апсолутног* и *вечног* насупрот пропадљивој свакодневици, у писање песама у прози Бодлер је уложио још више креативног напора. Имао је на уму да ће створити „јединствено дело, јединственије, или бар више по својој вољи но што је *Цвеће зла*, у којем ћу спојити стравично са лакрдијашким, па чак и нежност са мржњом" (Бодлер, 1975, 273).

Поменути предговор управо је Бодлеров аутентични програмски напис у којем образлаже своја ауторефлексивна начела и поставља конвенције жанра. Циљ му је да, попут Бертрана, окуша нешто слично и опише савремени живот велеградске средине, једног узвишеног и апстрактног живота који његов претходник беше применио у сликању давнашњег, тако живописног живота. „Ко од нас није", наставља Бодлер помало патетичним тоном, „у својим славољубивим данима, маштао о чуду песничке прозе, музикалне и без ритма и слика, довољно гипке и довољно грубе да би се прилагодила свим лирски кретањима душе, талас-су сањарије, одскосцима свести? Нарочито се у борављењу по великим градовима, у укрштању њихових безбројних односа, рађа тај идеал шта нам не даје мира" (Бодлер, 1975, 161—162).

Из наведеног одломка може се закључити да песник има на уму све формалне, тематске и изражајне могућности које овај жанр пружа у потпуно измењеним књижевноисторијским околностима. У том смислу је Бодлер, као и доцније Маларме, проширио текстуално поље и у правцу

дескрипције и сажете, параболичне и симболичке наранције, која има другачији положај и смисао него у традиционалној прози. То осим изразите лиризације текста подразумева и увођење аутопоетичких коментара и рефлексија, при чему лирско-наративни глас песме у прози излаже своје погледе на песничку уметност, есејизирајући сам текст (Јовановић, 2002, 159). Када су у питању карактеристични типови песме у прози које пише Бодлер, можемо рећи да су заступљени готово сви поменути: од аутопоетичких (нпр. *Умешниково Confiteor*, *Руље*), преко дескриптивно-путописних са јаким лирским набојем (*Позив на йушовање*), затим текстова који су на граници цртице или кратке приче (*Колач, Великодушни коцкар*), али и дијалошких, са симболички вишезначном поентом (чувена песма у прози *Сшранац*).

С друге стране, у готово свим текстовима провлаче се искази који на дискурзиван или метафоричан начин сведоче о својеврсним поетичко-песничким манифестима. Потребно је подсетити да је Бодлер директни настављач поетике Е. А. Поа, па у том смислу аутор често истиче супремацију појединца, повлашћеност уметничке и песничке спознаје до које се долази, као и код Поа, аналитичко-синтетичким радом маште, односно имагинације (imagination). То уједно упућује и на дистанцирање од романтичарског субјективизма и објективизирање сопствене слике света у смислу поистовећивања са неким „другим" (Пековић, 2002, 165—166). Због тога Бодлер и наговештава чувени Рембоову мисао „Ја — то је неко други": „Мноштво, самоћа: изрази једнаки за делотворног и плодног песника. Ко не уме да насели своју самоћу, не уме ни да се осами у некој руљи посленика. Песник ужива ту неупоредиву повластицу што може по својој вољи да буде он сам и неко други. Као оне лутајуће душе које траже себи тело, он улази, кад му се прохте, у било коју личност" (Бодлер, 1975, 175). Разарање „ужаса лепоте" као опсесивне Бодлерове теме такође ће утицати на доцније француске ауторе песме у прози, посебно на Рембоа, али и на немачког експресионисту Георга Тракла.

Другачији модел песме у прози остварио је Артур Рембо, чија је поетика и поезија недвосмислено наговестила читаву постсимболистичку, дакле авангардну песничку линију у светској књижевности (првенствено експресионизам и надреализам). Његови циклуси *Боравак у йаклу* (1873) и *Илуминације* (1886) представљају у извесном смислу супротан пол Бодлеровом моделу. Чувени су Рембоови ставови у којима се такође запажа утицај Поових идеја о растројству свих чула и изоштреној перцепцији која омогућава прецизно испитивање сопствене душе у свим њеним манифестацијама. То је предуслов да песник постане видовит: „он истражује сам себе, он кроз себе цеди све отрове, да би сачувао само квинтесенције" (Рембо, 1968, 166). Због тога се у његовим текстовима запажа одсуство јасних наративних контура, док се нагласак ставља на *йроток језичких хийношичких слика*, што своје порекло има у подсвесном и несвесном. Иако се наизглед полази од искуствене реалности, она се убрзо апстрахује и онеобичава, а као субјект текста појављује се глас који обзнањује *озарење и осветљење* (illumination): „У часовима горчине доча-

равам себи сафирне и металне кугле. Ја сам господар ћутања. Зашто да у углу свода избледи привиђење подрумског окна?" (Рембо, 1968, 95).

Одлучујућу улогу за даљи развој и аутопоетичко одређење песме у прози представља Малармеово тумачење слободног стиха (*Странице* — *Pages*, 1891). Предност песме у прози песник види у издвајању појединих речи или група речи које стоје напоредо, чиме се убрзава али и успорава њихова перцепција од стране читаоца. У том смислу, Маларме, као и Уисманс (Huysmans), скреће пажњу на нову, измењену улогу читаоца у процесу разумевања текста. Истовременим, симултаним опажањем читаве странице песма у прози се доживљава као јединствена целина, која је *подређена суђестији теме, односно идеје* (Jones, 1951, 98).

На готово исти начин јунак Уисмансове симболистичке прозе *Према струји* (1884) чезне да напише роман од само неколико реченица, приближавајући га тиме песми у прози, без аналитичког растезања (дужине) и понављања у описивању. Мотиви се нижу синтагматски, као у поезији, јер је потребна јача формална противтежа. У моту свога романа аутор истиче да читалац мора имати привилеговану улогу, захтевајући од њега духовно јединство са самим стваралоцем. То „друго ја", односно „друго ти" нарочито је дошло до изражаја у Лотреамоновим (Lautréamont) *Малдорororовим певањима* (1868), где ће читалац бити ухваћен у клопку дотад непознатих жанровских претпоставки једног новог „дискурзивног универзума" (Ingenschau, 1982, 234).

Поово и Рембоово наслеђе урањања у подсвесно и митско који су повезани са сном као аутентичним простором људске егзистенције особито је утицало на великог немачког експресионистичког песника Георга Тракла. Његова лирска проза *Сан и помрачење* (Traum und Dunkelheit) варира извесне опсесивне теме Траклове поезије: тему инцеста, дечака двојника, уклето детињство, везу између Ероса, Хипноса и Танатоса, алузивне митске и библијске асоцијације, естетику ружног и первертованог, онеобичену синестезију, надреалну метафорику која почива на експресионистичкој значењској симболизацији боја. Навешћемо један пример: „Пао је снег. После поноћи опијен пурпурним вином напушташ тамно подручје људи, црвени пламен њиховог стада. О, помрчина! ... / Црвен вук којег дави анђео. Ноге ти при корачању звече као плави лед, и осмех препун туге и охолости, окаменио је ти лице, и чело бледи од сладострашћа мраза..." (Trakl, 1973, 134).

Сасвим ново тумачење песме у прози дају у другој деценији XX века француски надреалисти. Тако је Макс Жакоб (Max Jacob) 1916/17. године песму у прози означио термином *конструисани објекат* (objet construit), што има значење својеврсног „вербалног колажа" као негације сваке врсте дескрипције или нарације. Песник се у надреалистичком тексту креће од привидно стварног света као спољашњим, граничним просторима језичке реалности. Овакав тип текста настао је под директним упливом психоанализе и психичког аутоматизма, при чему се може говорити о граничном положају самога жанра који је заснован на монтажном, асоцијативно-алогичном уланчавању противречних и парадоксалних језичко-мотивских јединица. Више се не помиње посредовање

приче или сугестија идеје, већ алузивни шок на читаоца који наново мора да мења конвенције свог читалачког искуства.

Модалитети песме у прози у српској књижевности

Каква је позиција песме у прози у српској књижевности? Да ли она, како се то односи на неке друге европске књижевности, представља нешто слично привременом, чак помодном експерименту, без већег утицаја на потоња књижевна збивања? (Fritz, 1970, 1—13). Или се може устврдити, али и аргументовано доказати, да је, с обзиром на специфичности нашег књижевноисторијског развитка од средњовековне до савремене књижевности, она имала поетичке и морфолошке претпоставке за самоконституисање код наших најзначајнијих стваралаца почев од четрдестих година XIX, дакле са развојем предромантизма и романтизма. Чињеница је да је у нашој старој, нестиховној књижевности, преко стила „плетеније словес", барокне и класицистичке оријентације на дуге стихове наративног типа постојало плодно тле за доцнији процват жанра (Стојановић-Пантовић, 2001, 15—16; Дамјанов, 2002, 172—173).

Иако се песма у прози у српској књижевности спорадично појављује у предромантизму и романтизму (Васа Живковић, Лаза Костић), тек са циклусом *Прозаиде* Јована Јовановића Змаја (1896—1905) спонтано се конституише овај жанр, у периоду дезинтеграције реализма и појаве модернистичких тенденција. Змај је своје текстове који су жанровски неухватљиви, на флуидној граници између поезије, с једне стране, и записа, парабола, цртице и анегдоте, с друге стране, назвао *прозаиде*, што је свакако указивало на свест сада већ остарелог српског романтичара да пише нешто што је у извесном смислу „деформисана", изобличена, лиризована проза. У Змајевом случају појам и његова ознака, дакле именовање, у савршеном су складу, те се ова кованица може употребљавати као српска реч за песму у прози (Милошевић, 2002, 160).

Дијахронијски развој овога жанра у српској књижевности указује на чињеницу да су се њени обликотворни и стилско-реторички поступци мењали од раздобља до раздобља и појединих стилских оријентација, све до посебних поетика писаца који су писали песму у прози и месту које она заузима у њиховом целокупном опусу. Није наодмет поменути да је песма у прози заправо стекла легитмитет тек у време српске модерне, те да је Богдан Поповић у своју чувену *Антологију новије српске лирике* (1911) уврстио две песме у прози Јована Дучића, од којих једна (*Сунце*) има карактер симболистичког манифеста (Стојановић-Пантовић, 2003, 133—134). Доцнији антологичари српског песништва имали су или крајње уздржан однос према овом жанру (нпр. Зоран Мишић, Борислав Михајловић Михиз) или чак експлицитно негативан (Миодраг Павловић). Тек појавом *Антологије песништва српске авангарде 1902—1934.* Гојка Тешића (1993) и особито нашом антологијом песама у прози *Српске прозаиде* (2001) овај облик почиње да стиче легитимност значајног жанра којим се подједнако користе и песници и прозаисти.

У том смислу могу се и пратити различити модели песме у прози од романтизма, преко модерне и авангарде до савремених књижевних тенденција. Осим што се може уочити занимљив развој стилско-језичких аспеката, почев од славеносрпског идиома Васе Живковића, преко патинизованог дубровачког идиолекта Луја Војновића, херметичног, кроатизованог језика Бранимира Зељковића до оничких стилских решења Данила Киша, Немање Митровића и Владимира Пиштала, пастиширани архаизама Р. Белог Марковића, све до тзв. технојезика Дивне Вуксановић, једна од најзначајнијих тема која повезује многобројне ауторе различитих епоха, праваца и покрета јесте аутопоетичка, односно метапоетичка тема.

Већ у Змајевим текстовима појављује се дескриптивна неодређеност (двоумљење приповедачког гласа), која наговештава готово палимпсестну модерност песама у прози *Неиспевана песма* и *Најлепша песма* (Станојевић, 1998, 71—76). У њима се „приповедни глас" поиграва исповешћу о самој могућности писања које постоје у песнику и пре и после песничког чина и исписивања песама. То значи превођење у речи кроз стално искушавање граница немости. Обе песме у прози заправо су аутопоетичке и чак метапоетичке, јер су упућене читаоцу и његовом разумевању текста.

У опрекама јуче — данас, сада — никада — икада, дакле у језички брижљиво одабраним и сажетим временским одредницама, Змај сугерише тему и идеју, како је о томе писао С. Маларме: „Сећам се и шта је други дан било. Други дан седох за писаћи сто на коме је био табак хартије, а на њему само наслов песме коју сам јуче ујутру засновао, али је почети нисам могао — толико ми се почетака наметало. Наслов је гласио: *Поздрав целом свету*. Хтедох да напишем што јуче ујутру не написах — али не иде. На празној хартији искрсавају нека велика, прозрачна слова, и ја, уместо да пишем, морам то да читам. Слова веле: Јуче је био дан за то. А сад тешко да ће бити икада. И заиста, ту песму никад не написах" (Змај, Јован Јовановић, 2001, 44).

Тако читалац не може да прочита *најлепшу песму* која одлеће „са песниковом душом", а то уједно значи да се она ту пред њим и рађа, али и да упућује на немогућност артикулације *неизрецивог*, што ће у дијахронијском луку тематизовати многи српски аутори песме у прози: Станислав Винавер, Драган Алексић, Душан Матић, Васко Попа, Стеван Раичковић, Бранко Миљковић, Доброслав Смиљанић, Срба Митровић, Алек Вукадиновић, Борислав Радовић, Милош Кордић, Новица Тадић и други.

Рефлекс Змајевих промишљања песничког чина и проблематике писања јасно се препознаје и у прозаиди Станислава Винавера из 1907. године под насловом *Свет*. Аутору се читав свет указује као велика, неисписана књига која чека песнички глас што готово платонистички прижељкује сигнал за писање: „Чинило ми се да чујем глас који ми диктира." Међутим, исписана страница песнику не открива разумљиви текст већ неку врсту хијероглифа, попут знакова које исписује Црноризац Храбар: „час ситних и нечитких, час крупних и разговетних, ћудљиво набацаних, црта и шара" (Винавер, 2001, 90).

Један број песама Васка Попе, поготово оне које су објављене тек у његовим *Сабраним ūесмама* (1996), указује на ауторово промишљање статуса песничке речи и говора, при чему трага за њеним митским извориштем, за знаком чије присуство потврђује људско постојање, чиме упућује изазов празнини и смрти. У текстовима *Говор у ūразно* и *Чувар извора* препознајемо одјеке Змајеве *ненаūисане ūесме*. Попа, у некој врсти самоговора и обраћања читаоцу, песника доживљава као проточника језика и речи које се кроз њега али и њим самим враћају свом примордијалном извориште. Покренуте и пробуђене речи успостављају свет паралелан са стварним, али независан од њега. Ћутање, одсуство речи значи суочавање са шумом симбола (слично Винаверу), у којој песник доживљава бесмисао и смрт. Због тога Попа каже: „Бдиш насред мог бескрајног пута који кроз тебе пролази и чекаш да живе речи наиђу. Полазиш им у сусрет и носиш им своје једине дарове које имаш: бдење и ћутање" (Попа, 2001, 123).

Сваки медитативно-филозофски запис Миодрага Павловића тежи да прецизним именовањем *неименованоī* заустави и кристализује непоновљиво људско искуство и форму његовог онтолошког положаја. Наслућивање древног митског реда (кост, камен, дрво, храм) одвија се онда када се „језик враћа свом пореклу: природи, елементима, не-значењу, себи" (Павловић, 2001, 137). Поступак именовања стварности код Павловића везан је за људско и стваралачко приближавање творцу, врховном неизговореном смислу, речи. Насупрот томе, као и код Ива Андрића, стоји наслућивање кроз немост и тишину, интуитивно препознавање себе — у њему, у његовом наручју.

И код Стевана Раичковића може се говорити о тематизовању поступка писања. У текстовима *Језеро* и *Бела смрт* непознати, завејани предели симболизују ауторово трагање за смислом, иако пред њим зјапи празнина беле, застрашујуће хартије, што подсећа на Малармеов страх од изрицања „суштинске речи": „О, како ме већ читав сат застрашује огромна белина, која као да све више и све паничније расте око мојих ситних, нејаких речи. Већ су се сакупиле, збиле и наликују на само једну реч или некакав танушан цртеж из једног потеза (Раичковић, 2001, 133).

Промишљањем између поезије и неизрецивог можда се у својим есејима понајвише бавио Борислав Радовић. Управо у тексту са тим насловом аутор маркира проблем неизрецивог, истичући да су осећања предјезичке појаве, али песничке замисли то свакако нису, јер су сагледиве само као језичке чињенице (Радовић, 2001, 234). Овде ћемо се на час зауставити и потражити песнички корелатив у завршном фрагменту Радовићеве прозаиде *Наше реченице*: „Прогутане, наше реченице имају своје празнике ћутања, варничаве пресеке где се изненада, кроз доба, нађемо на трагу њихових општих значења; и изненада, далеко од нас, видимо их у неком другом, непомирљивом свету" (Радовић, 1994, 12).

Шта могу да значе те прогутане реченице које имају своје празнике ћутања? И ко их је прогутао? Да ли управо због природе и квалитета „неизрецивог" које јесте мистично и ирационално — читалац, али и песник остају блокирани, затечени пред било каквом могућношћу дискур-

зивног тумачења онога што тај текст може призвати? Траг општих значења можемо довести у везу са епифанијском, непредвидљивом поетском сугестијом идеје. Шта она заправо артикулише? Ако су дословна и пренесена значења похрањена и у садашњости и у прошлости и на неки начин испровоцирана, стављена у погон неком интуитивном конструкцијом приступа у самом писању и читању, онда се то неизрециво мора нужно исказати *неким речима*, макар и у том другом, непомирљивом свету. Али којим речима? И ко ће именовати те речи? Јер подсетимо се Валеријевог (Valery) поимања неизрецивог, на трагу Малармеових и Уисмансових размишљања. То не подразумева одсуство већ недовољност, постмодернистичким речником речено — инсуфицијенцију речи. Код правих песника тај асоцијативни лук из којег се бирају и проналазе речи које недостају најпосле, како су веровали француски симболисти и неосимболисти, али и многи српски аутори, појављују се значењске белине и слепе мрље. А њихово рашчитавање неизоставно припада нужном и каткада одиста плодоносном сусрету између текста и читаоца, између специфичне текстуалне и читалачке праксе. На тај начин модерна и постмодерна песма у прози губи своје прецизно жанровско обележје и постаје флуидно, прозирно поље укрштаја различитих песничко-приповедних и читалачких поступака.

СПИСАК ЦИТИРАНЕ ЛИТЕРАТУРЕ

1. Шарл Бодлер, *Цвеће зла — Париски сплин*, превели Б. Живојиновић и Б. Радовић, коло LXVIII, књ. 453, Српска књижевна задруга, Београд 1975.
2. Станислав Винавер, *Српске прозаиде — антологија песама у прози*, приредила и предговор написала Бојана Стојановић-Пантовић, Нолит, Београд 2001.
3. Сава Дамјанов, *Жанр песме у прози као изазов превредновању српске песничке и прозне традиције* (округли сто), Кораци, књ. XXXII, бр. 7—8, Крагујевац 2002.
4. Јован Јовановић Змај, *Српске прозаиде*, Нолит, Београд 2001.
5. Diter Ingenschau, *Poesie des Deskriptiven, Figuren der Beschreibungen in Poeme en prose Fruehen 20. Jahrhunderts*, Lyrik und Malerei der Avantgarde, UTB, Muenchen 1982.
6. Александар Јовановић, *Жанр песме у прози као изазов превредновању српске песничке и прозне традиције* (округли сто), Кораци, књ. XXXII, бр. 7—8, Крагујевац 2002.
7. Janko Kos, *Očrt literarne teorije*, Državna založba Slovenije, Ljubljana 1986.
8. Никола Милошевић, *Жанр песме у прози као изазов превредновању српске песничке и прозне традиције*, Кораци, књ. XXXII, бр. 7—8, Крагујевац 2002.
9. Миодраг Павловић, *Српске прозаиде*, Нолит, Београд 2001.
10. Слободанка Пековић, *Жанр песме у прози као изазов превредновању српске песничке и прозне традиције*, Кораци, књ. XXXII, бр. 7—8, Крагујевац 2002.
11. Васко Попа, *Српске прозаиде*, Нолит, Београд 2001.
12. Борислав Радовић, *Песме*, предговор А. Јовановић, коло LXXXVII, књ. 583, Српска књижевна задруга, Београд 1994.
13. Борислав Радовић, *Поезија и неизрециво*, О песницима и о поезији, Глас српски, Бања Лука 2001.
14. Стеван Раичковић, *Српске прозаиде*, Нолит, Београд 2001.

15. Артур Рембо, *Боравак у паклу*, избор, превод и предговор Н. Бертолино, Култура, Београд 1968.
16. Georg Trakl, *San i pomračenje*, izbor, prevod i pogovor B. Živojinović, Prosveta, Beograd 1973.
17. Clive Scott, *The Prose Poem and Free Verse*, Modernism, Harmondsworth 1976.
18. Добривоје Станојевић, *Лирска реторичност Змајевих Прозаида*, Ново читање традиције (историја и поетика српске књижевности), прир. Б. Стојановић Пантовић, Књижевна критика, XXVIII, пролеће/лето, Београд 1998.
19. Бојана Стојановић-Пантовић, предговор антологији *Српске прозаиде*, Нолит, Београд 2001.
20. Бојана Стојановић Пантовић, *Раскорак између стваралачке праксе жанра песме у прози и њене критичко-теоријске рецепције у СКГ (1904—1914)*. Сто година Српског књижевног гласника (зборник радова), прир. С. Тутњевић и М. Недић, Матица српска и Институт за књижевност и уметност, Београд 2003.
21. Bojana Stojanović Pantović, *Morfologija ekspresionističke proze*, Artist, Beograd 2003.
22. Walter Helmut Fritz, *Moeglichkeiten des Prosagedichte*, Klasse der Literatur, br. 2, 1970.
23. S. P. Jones, *The Background of Modern French Poetry*, Oxford University Press, London 1951.

Bojana Stojanović-Pantović

PROSE POEM AS THE DOUBLE GENDER FIGURE
(towards the Origin and Poetics of Genre)

Summary

In this paper the author deals with theoretical and historical definition of hybride genre such as Prose Poem which contains the fundamental ambiguity between poetry and prose. Its genetic origin can be found since the Bible and Medevial Literature until the formations of Preromanticism and Romanticism which were being marked by desintegration of traditional normative poetics and Gender system in the European and American literatures as well. Thanks to the fragmentary process of poetry, prose and drama, Prose Poem constitute itself as an autonomous, selfreflektive genre in French Symbolism mostly by Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Hyuismans and the others authors. Prose Poem has been seen as and ideal possibility for creative synthesis between conventions of poetry and prose, that meant rejecting of description and naration at the same time and developing the speciall praxis of writting with the privileged role of the reader too.

As for Serbian literature, the simillar intentions can be followed from 1836, through Romanticism, Realism, Symbolism, Expressionism, Nadrealism until the Contemporary literature. It is interesting that the famous Serbian romantic poet J. Jovanović Zmaj was supposed to be the thrully founder of the genre. He began to write Prose Poem between 1896 and 1905 naming them *prozaide* which refers to the authors selfconsciosness about the deflection of the traditional prose text. One of the most important aspects of the Prose Poem lies, no doubt, in its possibility to express the authors authopoetical and metapoetical attitudes. That was being analysed in the various Prose Poems by Baudelaire, Rimbaud, Mallarme, Hyuismans, Georg Trakl, Max Jacob and the Serbian poets Zmaj, S. Vinaver, V. Popa, S. Raičković, M. Pavlović and B. Radović.

UDC 821.163.41-3.09„19”

ДА ЛИ ПОСТОЈИ „ГЕНОЛОШКИ ПАКТ”?

О интимистичким жанровима у прози српских списатељица почетком 20. века

Магдалена Кох

САЖЕТАК: У овом раду се анализира жанровска ситуација у женском писму почетком 20. века у српској књижевности. Показује се да су се српске списатељице, које су ушле у канон српске литературе, користиле у „златном добу” интимистичким жанровима попут лирике, писма, дневника, исповести, аутобиографије. За неке то је била традиционална форма која је служила само презентирању субверзивних садржаја за српску културу (Ј. Димитријевић), за неке је била константна особина скоро целог стваралаштва (М. Јанковић), за неке почетничка фаза у писању, од које касније одлазе у приповедање у трећем лицу и тиме се интимистички простор смањује (И. Секулић).

КЉУЧНЕ РЕЧИ: генолошки пакт, интимистички жанрови, писмо, дневник, аутобиографија, исповест, модернизам, женско писмо.

„Жанр је на неки начин препуштен на милост и немилост читалаца јер постоји дотле докле је препознатљив. Али и обрнуто: жанр пројектује читаоца, дакле виртуелног примаоца. У сваком делу се крије прималачки програм који обухвата пакет „задатака” које треба да оствари. *Сйоразум између аушора, који се одлучује за жанр и — чишаоца, који је оūредељеним жанром изабран* [подвукла — М. К.], један је од основних елемената књижевне комуникације. Штавише, присуство неких жанрова и одсуство других повезано је са еволуцијом социјалних структура и уписује се у такозвани хоризонт очекивања. Осим тога, сам избор жанра у неким моделима културе постаје понекад аксиолошки гест који манифестује хијерархију вредности или поглед на свет.” (Kaniewska/Кањевска, Legiężyńska/Легјежинска, 2002, 62, подвукла — М. К.).

Књижевни жанр може се, дакле, посматрати у контексту својеврсног комуникацијског „пакта” који се склапа између аутора и читаоца. *Genre* као елеменат дубоко усидрен у књижевној свести епохе треба да се разуме и оцени у оквиру традиције чији део представља. Неадекватно препознавање жанра читаоцу (реалном или потенцијалном) онемогућава

споразум и тада дело пада у читалачку празнину. И чини се да је препознатљивост жанра услов његове функционалности.

Говорећи о жанру као елементу књижевноисторијске свести, с једне стране, треба узети у обзир свест стваралаца, а с друге — убеђења такозване књижевне средине, тј. оних који непосредно формирају књижевну културу свог поднебља и — као саучесници својеврсне промоције жанрова — одговорни су за дистрибуцију погледа (критичари, историчари књижевности или издавачи).

Реконструкција изабране „ситуације" књижевног жанра и његово пласирање у конкретној књижевној стварности пре свега јесте задатак историјске поетике. Ова ситуација може да буде разматрана у категоријама односа одређене епохе према конкретном жанру и његовој традицији. Многа истраживања ипак потврђују да се — рецимо — жанровска свест епохе може из временске перспективе учинити лажном или непотпуном у том смислу да она није у стању у целини да извуче из жанра његове могућности и смисао (Głowiński/Гловињски, 1969, 28). Жанровски систем може се, дакле, третирати као мапа која одређује књижевни простор или као картографска мрежа на коју можемо нанети одређена дела (Culler/Калер, 1998, 236). Штавише, то је динамична структура која се налази под непрестаним притиском књижевних конјунктура.

Схватање суштине и функције жанрова мењало се у појединим епохама, али у последња два столећа радикално се променило. Доба романтизма је велика прекретница у том смислу и 20. век је само потврдио ново разумевање жанровских норми. У развоју књижевности одређене епохе граде мрежу жанрова који се у том тренутку третирају као модерни. Они према јавном мнењу у целини изражавају естетска убеђења и културолошке и социјалне потребе. У том контексту треба нагласити да жанрови немају универзални карактер, него функционишу у конкретној социокултурној стварности.

Овде ме интересују књижевни жанрови пре свега као плод културне ситуације српске модерне.

*
* *

Почетком 20. века у српској књижевности, као и у другим европским књижевностима, појавила се повољна конјунктура за развој жанрова које се могу назвати интимистичким. У ту интимистичку литературу могу се убројити дела која имају аутобиографски (путописи, успомене, мемоари), приватни (дневник) или тајни/поверљив (писма) карактер. То су често личне исповести приповедача кога обично поистовећујемо с главним јунаком, понекад и с аутором (Bernacki, Pawlus/Павлус, 1999, 659). У првим годинама формирања модернизма, под утицајем других европских књижевности и филозофије Шопенхауера, велику улогу у Србији одиграо је исповедни ток и контемплативно схватање литературе. Наступила је тада интензификација „писања собом" и текстуализација сопственог искуства. Раније се од писаца очекивало да се налазе изван описиваних догађаја. Новији ствараоци, модернизујући своју стваралач-

ку технику, почињу да траже за себе место унутар саопштаване историје. Појављује се дакле изразита промена релације између аутора, приповедача, изображеног света и текста. То је повезано са темељним превредновањем традиционалних образаца идентитета.

> „Веома је симптоматично да независно од темпа технолошко-цивилизацијских промена и брзине њихове уметничке проблематизације, у одређеним националним књижевностима мање више у исто доба — око 1910. године — примећујемо слично препознавање нове ситуације човека у свету" (Nycz/Нич, 2001, 69).

У Србији се то видело пре свега у развоју лирике и — мада слабије — у прози. Додуше, код мањег броја писаца видимо заокрет ка приповедању у првом лицу, али симптоми нове прозе изразито се примећују и то је битан знак који сведочи о променама на прелазу из 19. у 20. век. Ту вреди поменути *Плаве легенде* Јована Дучића, неке приповетке (*Бадње вече, Сентименталне белешке*) Вељка Милићевића, *Приче које су изгубиле равнотежу* Станислава Винавера, *Ex Ponto* Ива Андрића или *Сапутнике* и *Писма из Норвешке* Исидоре Секулић, *Исповести* Милице Јанковић, *Писма из Ниша о харемима* и делимично роман *Нове* Јелене Димитријевић. Ова дела сведоче о томе да се мењао однос према најближој традицији, зато што у прози у доба реализма није било текстова који би се служили приповедањем у првом лицу (а ако су се и десили, били су нуспојава). Може се срести мишљење да почетком 20. века „млади писци нису озбиљније радили на прози као да су били задовољни тиме што су им гипке песничке форме песме у прози и лирског записа, путописног есеја и личног дневника олакшале да искажу чак најдубља унутрашња расположења и душевне немире" (Палавестра, 1995, 422).

С друге стране, исти историчар књижевности ипак наглашава да је у прози постојао импресионистички ток повезан са „култом исповедања" и природно је било „подржавање књижевности која је хтела да изрази вишу пројекцију живота и имала потребну спиритуалност доживљаја и чисту контемплацију душе" (Палавестра, 1995, 423).

Нема сумње да су српске списатељице баш у том току нашле за себе „жанровску нишу", нарочито после 1910. године. Може се чак и рескирати тврдња да је захваљујући њима обновљен својеврстан „генолошки пакт" са читаоцем у односу на интимистичке жанрове. Жене су се почеле користити традиционалним књижевним жанровима који су били чврсто смештени у европској књижевној традицији и, захваљујући томе, прихватљиви и лако препознатљиви читаоцима. С друге стране, то су били жанрови који су до тог момента били једва толерисани као сентиментално-романтични: писмо, дневник, путопис, аутобиографија, исповест и лирика, значи појавном мњењу „типични" за жене списатељице. Све те форме експонирају свет смештен у границама „ја" и наслањају се на говор о „себи у центру". Позивајући се на интровертност и субјективизам, они су се утемељили у српској култури управо у доба модернизма. Тада је општа културна и књижевна ситуација давала могућност

развоја жанровима те врсте. У 19. веку списатељице су биле искључене као *другĭи* српске културе. Као пример може послужити Милица Стојадиновић Српкиња, ауторка не само патриотске поезије него пре свега дневника *У Фрушкој ḡори 1854*, који сведочи о драмском конфликту и напетости између два супротстављена дискурса: колективном (патриотском) и индивидуалном (интимном). Код ње ипак доминира овај први дискурс, а други се сакрива иза првог (Росић, 1994, с. 89—106).[1] Али на почетку 20. века баш је модернизам почео све јаче да наглашава елементе личне исповести у књижевности. Полако је почела да се појављује категорија дискурса у духу *gender* и можемо приметити све смелије и отвореније покушаје одређивања посебне тачке гледишта и посебне презентације стварности (алманах *Срḯкиња*, 1913). Све чешће се даје реч жени ауторки која презентује своје проблеме помоћу свог личног идиома и с тим у вези дешава се званична нобилитација интимистичких књижевних жанрова. Оно што је до тада било маргинализовано као „типично женско", зато што је — сагласно стандардном мишљењу — женско књижевно ткиво по правилу субјективистичко, било је у доба модернизма на природан начин превредновано. Жена књижевница лакше добија место у књижевном животу и брже улази у улогу „женске" осећајности. Термин *тḯпична женска емотивност* односи се на чињеницу да се жена уписује у владајуће стереотипе и постаје оно што је и у ствари била у мушкој машти као објекат а не субјекат репрезентације (Owens/Овенс, 1998, 425). Књижевни феномен жене у српској литератури захваљујући модернизму — треба то подвући — бива препознат и — шта више, прихваћен. Нажалост, треба одмах констатовати да је овакав пут жене у књижевност био разлог што је већина њих остала „затворена" у форми писма, дневника, исповести, а неке од њих касније и у форми есеја. Чак су и у приповедној прози употребљени жанрови који се налазе на граници личног документа и књижевне интимистике. Императив вођења дневника или популарност епистолографије међу женама може се делимично објаснити чињеницом да је такво писање њима компензовало недостатак могућности јавног изражавања. Вероватно због тога међу женама су били популарни жанрови који су на ивици личног документа и примењене књижевности, жанрови пореклом из живота, а који су затим на књижевни начин претварани и моделирани. Тај смер књижевног развоја списатељица изгледа да је био типичан: од функционалне и документарне интимистике, све до интимистике као књижевне конвенције и стратегије. Треба такође подвући да је приказивање света из перспективе жена списатељица у тим размерима на почетку 20. века било *novum* у српској књижевности. Зато вреди пажљивије сагледати тај проблем у односу: *жанр — gender*.

Ако се посматрају жанрови којима су се служиле српске списатељице модерне, на први поглед се види да готово без изузетка доминирају жанрови интимистичке провенијенције. Овде ћемо подробније анализи-

---

[1] На ту појаву обратила је пажњу Татјана Росић у књизи *Произвољност дневника. Романтичарски дневник у срḯској књижевности* (Београд 1994, 89—106).

рати генолошки књижевни профил Данице Марковић, Милице Јанковић, Јелене Димитријевић и Исидоре Секулић — списатељица које су се у „златном добу" српске књижевности нашле у престижној у то доба *Историји нове српске књижевности* Јована Скерлића из 1914. године и тада ушле у канон српске књижевности.

У тренутку када је Скерлић посветио Даници Марковић (1879—1932) кратко поглавље у својој историји књижевности, она је била ауторка само једне збирке песама — *Тренуци* (1904) штампаној под псеудонимом Звезданка.[2] Збирка је одмах била примећена и добро примљена. Јован Скерлић, један од књижевних арбитара књижевне позорнице овог раздобља, приметио је да „искреност, ретка и смела искреност, коју и људи увек немају, главна је одлика ових песама" (Скерлић, 1921, 142). Скерлић је одобрио у песништву Данице Марковић оно шта га је доста непријатно изненадило у прози Исидоре Секулић, а што уопште није одобрио ни код Владислава Петковића Диса (којег је потпуно игнорисао у својој *Историји*), ни код Симе Пандуровића: „*Тренуци* су књига врло *субјективна* и врло *индивидуална, готово аутобиографска, своја књига*, какве се ретко срећу у књижевности, где конвенције, подражавања, шаблони много значе (...) Та поезија је узнемирена, нервозна, болна, али својим *личним акцентом* чини утисак. Том малом и несавршеном, али оригиналном и импресивном књигом, Даница Марковић је досада најбоља песникиња у српској књижевности" (Скерлић, 1953, 443, подвукла — М. К.).

Ја бих ипак желела, као што сам већ на почетку рекла, да се сконцентришем на прозу; поезија није овде главни објекат мојих разматрања. Осим тога, лирика најчешће бива лична и интимна по својој природи зато што експонира лирско „ја". Уосталом, на словенским језицима поезија увек има додатну димензију *gender* зато што се одмах види граматички род уписан у форму глагола; другачије је, на пример, у германским језицима, где се пол лирског субјекта не манифестује тако отворено.

Милица Јанковић (1881—1939) — која се као и Даница Марковић служила псеудонимом (Л. Михајловић) — појавила се у књижевности збирком приповедака *Исповести* 1913. Особина готово целе збирке оно је што видимо већ у наслову: примењивање исповедних и личних форми попут писма (*Једно непослато писмо, Љубомора, Никад*), дневника (*Отргнути листови из дневника једне девојке*), исповести (*Мало срце. Из бележака несретна човека, Песма о животу*), аутобиографије (*Болничарка*). Касније је М. Јанковић развијала своју приповедачку технику и написала епистоларни роман *Калуђер из Русије* (1919) и *Пре среће* (1919),

---

[2] Псеудоним потиче од назива часописа *Звезда* Јанка Веселиновића, где је 1900. штампала своје прве песме. Д. Марковић је много касније објавила још једну збирку песама *Тренуци и расположења* (1928), за коју је добила годишњу награду Српске академије — за најбоље књижевно дело 1928. Четрдесет година после смрти ове ауторке, 1973, Милосав Мирковић је приредио њене изабране песме под насловом *Елегије*. Тек 2002. године поводом седамдесете годишњице смрти ове списатељице у њеном родном Чачку издата је прва збирка њених приповедака *Купачица и змија*, које су излазиле 1928—1932. у бројевима београдске *Политике* у рубрици *Прича Политике*.

роман у облику дневника (који се при крају служи и формом писма). Плава госпођа је ипак роман са приповедањем у трећем лицу, али и он се користи у првом делу писмом као једним од елемената конструкције текста. И збирка прозе *Међу зидовима* (1932) циклус је који се састоји од тридесет текстова аутобиографског карактера, који показују тринаестомесечну болест јунакиње/приповедачице из перспективе кревета — добили смо опис расположења свести јунакиње, њена размишљања, успомене, унутрашња стања. Последње њено дело је *Људи из скамије* (1937), збирка класичних прича са приповедањем у трећем лицу, али и овде можемо срести изузетке: у приповеткама *Скандинавско Полуострво, Цвећарница, У природи* имамо ипак приповедање у првом лицу. Из овог кратког прегледа види се да интимистички жанрови са приповедањем у првом лицу нису само прва, уводна фаза у стваралаштву Милице Јанковић, него су присутни све до краја и они су константна особина готово читавог њеног стваралаштва.

Јован Скерлић је као један од првих оценио *Исповести* — књижевни деби Милице Јанковић; нажалост, због своје прерране смрти није стигао да прочита њене остале књиге. Он је књигу М. Јанковић прихватио веома позитивно, обраћајући пажњу на интимни, исповедни карактер њеног дела које „нема претензија на велике проблеме, оригиналне идеје и ретка осећања. У њима нема ничега необичног. То је један обичан живот са својим тихим трагедијама и недраматичним драмама; то су тихе и ведре 'истине срца'. Читалац се не задивљује, не скандализује, не буни, не одушевљава, али чита, и писац хвата његову душу. Осећа се срцем да је све то заитано из извора живота, да је све то избило из једне душе која се преливала" (Скерлић, 1964, 289).

Књигу је примио као „добру девојачку исповест" (289), која се сигурно не обраћа „снобовима, онима који су сада пронашли Оскара Вајлда" (288). Пре свега види у њему текст који „ће читати сироте младе девојке које милионарски живе у својим чистим сновима и племенитим илузијама. [...] То су оне младе девојке [...] под чијим старомодним шеширима лепе мисли роје се као звезде у летњој ноћи" (Скерлић, 1964, 288).

Прве оцене књиге Милице Јанковић одмах су њу уписале у „типичну" струју женске прозе „за госпођице". Жанрови којима се ауторка служила у свом циклусу били су јасни, „читљиви", одмах препознатљиви и усмерени на специфичног читаоца. И то је доказ постојања и пуне реализације „генолошког пакта" код ове списатељице. Али Скерлићев постулат према њеном стваралаштву је ишао даље: „Живот није само мало ограничено човеково „Ја", и нико на свету није толико важан или бар занимљив да годинама и на стотинама страна пише о себи. Субјективизам је добар као полазна тачка једнога писца, али искључив субјективизам може да значи и скучен видик и немоћ књижевног развијања" (Скерлић, 1964, 291).

Драгутин Прохаска, аутор *Прегледа савремене хрватско-српске књижевности* из 1921. године, већ је познавао више књига М. Јанковић.

Тим одважније је укључио њено стваралаштво у инвентар женске књижевности која се карактерише „интелигенцијом осећања":

„*Као већина женских писаца* и она *воли облик 'исповести' и 'дневника'*, јер је оно *'ја' најглавније*. Али Јанковићева уме своје 'ја' да генерализира, да га налази у женама око себе, оно је произашло из интимних разговора са њима, оно нема тајну свог лица и живот своје особе, него *тајне своје врсте* и живот свога друштва" (Prohaska 1921, 324, подвукла — М. К.)

М. Јанковић се до краја служи истим репертоаром интимистичке књижевности, а као резултат тога је било њено уписивање у круг популарне/тривијалне литературе у стилу „девојачких прича", као што је већ раније предвидео Јован Скерлић на основу само њене једне књиге. Дакле, у случају Милице Јанковић имамо посла са списатељицом која је не само ушла у књижевност помоћу интимистичких жанрова него је ту до краја и остала. Не би било лоше изнова погледати укупно њено стваралаштво, ослободивши се „генолошког пакта" који је настао у доба модернизма у односу на женско писмо. Можда бисмо тада имали могућност да видимо неке нове одлике њеног писања. Формулишем то ипак овде као истраживачки постулат за будућност.

Од свих српских списатељица доба модерне Јелена Димитријевић (1862—1945) била је не само најстарија него је имала и најбогатији књижевни опус у време кад ју је Скерлић сместио у своју *Историју*. На почетку (од 1892) и она се на неки начин служила псеудонимом, јер се потписивала само именом Јелена (није ставила своје презиме и то је изазивало спекулације ко је она) у књижевним часописима *Босанска вила* и *Отаџбина*, где је штампала своје песме. Свој књижевни деби имала је 1894, када јој је у Нишу штампана збирка *Песме* с поднасловом *Књига I*. Али *Књиге II* није било зато што је ауторка прешла на прозу. Три године касније, 1897, појавила се у Београду њена књига *Писма из Ниша о харемима*. Видимо да је — удаљивши се од песничког субјективизма и променивши чак и књижевну врсту (из лирике прешла је у епику) — ипак остала у формама интимистичког израза. Књига се састоји од шеснаест писама упућених пријатељици коју ословљава „Мила моја Н." Већ у првом писму налази се објашњење и нека врста оправдања. Сазнајемо да су првобитно писма била писана за прерано преминулу, покојну „сироту М., моју пријатељицу из детињства". За њу је описивала живот „була", муслиманских жена, њихове обичаје, нарочито оне везане за свадбу. Пошто није успела да преда писма пријатељици за њена живота, сада извршава своју обавезу према покојници и ова писма шаље другој пријатељици која се крије иза иницијала „Н." Оваква префињена и вешто измишљена експликација јесте фин начин тражења књижевног алибија. Ауторка објашњава читаоцима и самој себи ситуацију и тражи оправдање за свој генолошки избор. Хоће да одговори на питање зашто јавности показује тај недоступни свет харема, који је затворен за оне из других култура, зашто описује интимне обичаје муслиманки из Ниша, које су јој у великом поверењу причале о тајнама свог живота. Покушава такође да се оправда и зашто је усвојила фрагменте њихове интимне

културе, „колонизујући" је на један интелектуално вешт и истовремено симболичан начин.

Епистоларна форма ипак више има функцију информативно-етнографске и географско-социјалне презентације и постаје, пре свега, непроцењив извор антрополошких информација, а не интимног споразумевања. С друге стране, помоћу писма у књизи добијамо секундарни комуникацијски простор са читаоцем. Форма писма упућеног пријатељици (чији је читалац само сведок и споредни, случајан прималац) изгледа аутентично као веродостојан документ који доноси српском читаоцу сасвим нову тему (описивање харемског живота). Овом природном и примењеном књижевном жанру Јелена Димитријевић ће се још неколико пута враћати након Првог светског рата у Сарајеву објављујући *Писма из Солуна* (1918), *Писма из Индије* (Београд, 1928) и *Писма из Мисира* (1929), у којима се користила — осим форме писма и аутобиографских елемената — и формом путописа. Сличне је форме применила и касније, у књигама *Нови свет или у Америци годину дана* (1934) и *Седам мора и три океана. Путем око света* (1940). Осим тога, она је ауторка романа *Нове* из 1912. године, који је данас, нажалост, сасвим неправедно заборављен,[3] а који је својевремено у години изласла чак добио награду Матице српске. И у том роману — мада је приповедање углавном у трећем лицу — списатељица се у многим фрагментима служи формом писма и дневника. Ти жанрови служе овде као конструкцијски елементи: увели су делимично приповедање у првом лицу и дали су могућност својевршног продора у интерни свет јунакиња и презентације њихових мисли и емоција. Форма дневника је додатно постала и носилац унутрашњег монолога ликова, а писма су показала интимни начин комуникације јунакиња. Писма и дневник имају, дакле, посебан статус: „функционишу изван нарације и 'веродостојнији' су од ње" (Слапшак, 1998, 137). Оне играју улогу квазидокумента и зато однос документ — књижевна фикција добија у роману нову уметничку димензију. Светлана Слапшак скреће пажњу и на чињеницу да „није реч о једноставном коришћењу писма у путопису, већ о пажљиво разрађеној структури исказа" (Слапшак, 1998, 138). Јелена Димитријевић — осим писма и дневника — додатно уводи у свој роман и песму коју импровизује једна од јунакиња (Ариф), узбуђена после књижевне вечери којој је присуствовала. Та песма је упућена, пре свега, критичарима и писцима и има јаку снагу и тежину израза:

„Дивљаци! Жена још је вама жена,
Ствар од дрвета, хаљина од ткива,
Од сто вам лета малолетна бива.
Дивљаци! Жена још је вама жена."

---

[3] Без обзира на то што од 1912. (*sic!*) роман није поново штампан, Светлана Слапшак је у часопису *ПроФемина* (јесен-зима 1998) на одличан начин писала о Јелени Димитријевић, дајући њеном стваралаштву веома интересантне покушаје новог и модерног читања те ауторке. Критичарка убедљиво објашњава разлоге досадашњег игнорисања ове ауторке у родној култури. Пише да су категорије „жена" и „оријентално" конфликтне и обе цензурисане у српској књижевној историји, а други разлог је напуштање система вредности сопственог друштва. Такође постоји друго, фототипско издање само књиге *Писма из Ниша о харемима* из 1986. са занимљивим поговором Слободанке Пековић.

Још јој кажете: „То није за жене”.
С физичке снаге у поносу своме
К'о са својином поступате с њоме.
Још јој кажете: „То није за жене”.

Пуна вам уста: „Култура, култура”
Култура свуда својим крил'ма вије,
Ал' До вас пута прокрчила није
Пуна вам уста: „Култура, култура”.

(Димитријевић, 1912, 254).

Оно што је још уочљиво код ове ауторке јесте употреба конвенционалних и традицијом проверених форми израза, које — без обзира на лаку препознатљивост — не сметају, зато што су носиоци, за српску културу нових, субверзивних, „превратничких” садржаја. Ауторка се придржавала „ограде забрана” која се тиче форме и жанрова (интимистичких) и генолошки се прилагодила (Пековић, 1986, B). Она се потпуно уписала у тај „генолошки пакт”, дајући читаоцу осећање препознатљивости жанрова којима се служила, па вероватно и неко осећање читалачке сигурности. Њен циљ није било формално експериментисање по сваку цену, него увод нових и субверзивних порука и садржаја. Списатељица ставља у центар проблем културе Балкана и Оријента и показује патријархални кућни оквир жене. Анализирајући ипак веома скромну рецепцију ове књиге (и других осталих књига ове ауторке), видимо да је Јелена Димитријевић била скоро заборављена и „тихо искључена из националне културе и њених вредносних кругова” (Слапшак, 1998, 149).

Гледајући из временске перспективе, Исидора Секулић (1877—1958) имала је највише среће (а можда и талента) из целе ове групе списатељица. Њено стваралаштво не само да није било занемарено него су и сва њена дела прештампавана.[4] Зато је — за разлику од осталих ауторки — процес рецепције њеног стваралаштва и интересовање за нове интерпретације њених књига био резултат доступности њених књига, па и њене позиције „интелектуалке” српске књижевности. С друге стране, у тренутку дебија и након оштре Скерлићеве критике такав развојни пут у оно доба није био предвидљив. Исидора је своју прву књигу објавила доста касно, у тридесет шестој години живота, и — као Милица Јанковић — 1913. Тада се појавила Исидорина збирка прозних текстова *Сапутници*, а годину касније *Писма из Норвешке*. И она се у своја прва два дела служила интимистичком формом прозе, али осим емоционалне, дала је и интелектуалну димензију својим књигама у стилу — по Скерлићевом мишљењу — „оних снобова који су пронашли Оскара Вајлда” (Скерлић, 1964, 288).[5] Она је такође применила форму интимног днев-

---

[4] Изузетак је роман *Ђакон Богородичине цркве* објављен 1919. у Загребу, који до 1997. није ушао ни уједно издање сабраних дела ове ауторке. Друго издање ове књиге појавило се тек 1997. у едицији „Библиотека Плаве чарапе” београдске издавачке куће „Плави јахач”.

[5] Треба добро разумети ту Скерлићеву алузију: 1910. године Исидора Секулић је превела на српски *De Profundis* Оскара Вајлда.

ника у својој првој и форму писма и путописа у другој књизи. У оба дела доминира нарација у првом лицу, мада је вођена на два различита начина.[6] У првом имамо врсту интимног *итинерарију́ма* концентрисаног, пре свега, на реконструкцији мисли и показивању анатомије доживљаја. Други је моделиран као збирка писама, пре свега за импресионистичко-интелектуално-културолошко-информативне сврхе. Улога фиктивног адресата овде је ограничена и редукована — видимо скоро програмско кидање веза са примаоцем: нема заглавља, наратор се не обраћа конкретној особи. Најважнија је овде приповедачица у првом лицу и њен глас. Видимо да Исидорино стваралаштво почиње интимном формом — дневником, где примећујемо одсуство другог, а касније се служи формом писма — такође интимног жанра, који ипак има, по правилу, барем једног адресата и претпоставља присуство барем једног „другог". Касније, након Првог светског рата, Исидора је променила форму писања: у фабуларној прози почиње да се служи нарацијом у трећем лицу: тако је у роману *Ђакон Богородичине цркве* (1919) или у циклусу прича *Кроника ӣаланачког̄ г̄робља* (из 1940). Не ослобађа се, ипак, форме првог лица: служи се њом и даље, али у есеју — форми која је тек касније постала њен омиљени жанр интелектуалног израза.

*
* *

На овом месту можда не би било лоше погледати стереотипе који су функционисали почетком 20. века у рецепцији женског писма уопште. Род *gender* је постојао тада као категорија књижевности. Треба ту рећи да је подела на „мушко" и „женско" стваралаштво проналазак не жена већ мушкараца, јер су пре свега они употребљавали ту поделу у процесу књижевног вредновања. Скерлић је 1913 писао: „Жена-писац говори искључиво о себи, *испо́веда се*, показује своје унутрашње тајне, *разг̄олићује своју ду́шу*" (Скерлић, 1964, 279). „Жене искључиво говоре о себи и не могу да изађу из себе. По своме злом социјалном положају жене су одгурнуте из живота или одбачене на ивицу живота, затворене у себе, приморане да живе само својим *сенти́менталним живо́том*, и тако *зазидане у себе* не могу да виде друге предмете и интересе. И зато када пишу, причају само повести својих душа, дају своје интимне исповести" (Скерлић, 1964, 291, подвукла — М. К.).

Скерлић је видео ту појаву чак и у ширем, европском контексту: „Данас, бар у развијеним западним књижевностима отвореност је постала права врлина жена које пишу, и један историчар најновије француске књижевности могао је у наше дане запазити и истаћи „*експло́зију женске искрености*" (Скерлић, 1920, 132, подвукла — М. К.).

---

[6] Писала сам о томе детаљније у чланку *Аутобиог̄рафски елементи у ӣрози Исидоре Секулић* (Научни састанак слависта у Вукове дане, зборник радова, 27, Београд 1998, 279—290) и у својој књизи *Podróże w czasie i przestrzeni. Proza Isidory Sekulić* (*Путовања у времену и ӣростору. Проза Исидоре Секулић*) (Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2000).

А да то није био осамљен глас, сведочи и мишљење Јована Дучића, који је писао у духу Скерлића: „Жена у књижевности увек је показивала већма *особине свог пола* него особине свог личног талента, и то чини да њихове књиге неминовно личе једна на другу. Изузетака има тако мало као да их и нема. Зато, или читали стихове које су жене написале, или гледали слике које су оне насликале, све те уметничке ствари имају једну општу заједницу: *немају мере у емоцијама*, ни реда у импресијама; *посматрање* више *минуциозно* него дубоко; *много декоративности, барока, слаткоће, сентименталности* која иде у плачевност (...) честе замишљености над бесмислицама и удубљивања у плитке ствари (Дучић, 1969, 99, подвукла — М. К.).

Овде се поставља питање до које је мере употреба ових интимистичких жанрова, који су били третирани као „природни" код списатељица, било изнуђено традицијом зато што је било услов *sine qua non* њиховог безбедног постојања у књижевности, а до које мере је ово био потпуно индивидуалан избор сваке од поменутих ауторки, независно једне од друге. Јасно је да, бирајући интимистичке жанрове, српске ауторке нису конкурисале у жанровима (попут романа са приповедачем у трећем лицу или драме) у којима су до тада доминирали мушкарци. А можда је такав приступ проблему лажан? Можда ипак генолошке одлуке српских списатељица нису биле повезане са реакцијом на књижевни канон и његове детерминанте, него су биле, пре свега, повезане са потребом изражавања себе као *субјекта* а не објекта књижевности? Чини се ипак да су интимистички жанрови изражавали пре свега искуство *трагања за сопственим идиомом* и идентитетом, а такође за *сопственом репрезентацијом* у књижевности.

У вези с овим, интимистички жанрови су имали много особина које су помогле ауторкама да остваре такве намере. Пре свега, ово стваралаштво свесно *није ни експериментално* ни новаторско: служи се традиционалним, лако препознатљивим жанровима. То је у принципу *generic fiction*, што значи 'жанровска проза', која лако примењује чврста генолошка правила (Kraskowska/Красковска, 2000, 209). Али у костиму „лаког", традиционалног жанра списатељице понекад „шверцују" садржај који оштро удара на најдубље стереотипе патријархата (као на пример Јелена Димитријевић у роману *Нове* или у *Писмима из Ниша о харемима, Писмима из Солуна*) или говоре слободно и без комплекса о интелектуалним проблемима (попут Исидоре Секулић у *Сапутницима*).

Још једна веома битна особина многих интимистичких текстова јесте њихова *цикличност*. Принцип писања у доба модернизма био је циклус који се распада на фрагменте и мале, тј. атомизиране нарације. Интимистичке форме олакшавају баш такву презентацију стварности: атомизирану, личну, мозаичну, нередовну, каприциозну, која се ослања на различите тачке гледишта; то је начин показивања стварности који нема амбиције да потпуно влада и доминира. Особина скоро свих женских текстова јесте сличан конструкциони принцип текстова. Наслов је надредна јединица која спаја текстове у целину: *Сапутници* — 16 делова, *Писма из Норвешке* — 10 писама, *Писма из Ниша о харемима* — 16 писа-

ма, *Писма из Солуна* — 10 писама, *Исйовести* — 7 прича, *Међу зидовима* — 30 кратких исповести. Сви ови текстови могу функционисати независно од целине, као одломак, иако тек као формална целина имају потпуну димензију. У тим жанровима доминира *йоейика фраїмена*, која се ослања на слободну, некохерентну композициону структуру.

*
* *

Резимирајући ова размишљања, хоћу на крају да нагласим да је тешко једнозначно оценити тај својеврстан „генолошки пакт", који се заснива на примењивању пре свега различитих интимистичких жанрова у доба модернизма. С једне стране, употреба читаоцима добро препознатљивих традиционалних жанрова омогућила је српским списатељицама слободнији улаз не само на књижевну позорницу свог доба него и у званични књижевни канон. Захваљујући смештању њихових презимена у историје српске књижевности академског типа (Ј. Скерлића, Ј. Грчића, Д. Прохаске, Ј. Деретића, П. Палавестре), у којима су репрезентовале модернистичку струју, оне су „преживеле" до данас, мада понекад на маргини интересовања историчара књижевности. Служећи се сопственим аутентичним гласом, списатељице су се из ћутања извукле на светлост дана и почеле добијати читаоце, па и своје место у традицији и полако су почеле добијати све већи простор у књижевној историји, а књижевна критика је почела све чешће размишљати о проблему колико пол аутора детерминира писање и позицију „ја" у тексту (упореди горенаведене Скерлићеве, Дучићеве и Прохаскине опаске или Исидорин есеј из 1911. *Има ли йраво Конс*т*антин Брунер?*). И већ више не неко други (писци) говори у име жена у књижевности, него су оне саме почеле полако репрезентовати проблеме свог пола и рода, уместо објекта су постале субјекат књижевног дискурса.

С друге стране, тај „генолошки пакт" вукао је за собом и извесне опасности. Највећа — и са највше консеквенци — јесте опасност механичке класификације скоро свих дела већине списатељица (и то не само у модернизму него и касније) као „типично женских" и искушење лаке стереотипизације њихових стваралачких напора. Гледање на списатељице кроз призму тог својеврсног „генолошког пакта" довело је многе критичаре и историчаре српске књижевности до претераних и упрошћених оцена. Уопште, стваралаштво многих ауторки је разматрано колективно, ретко се њихова дела реинтерпретирају, поново читају и поново контекстуализују. А ипак, чак и када су се списатељице почетком 20. века служиле жанром писма, дневника или аутобиографским и исповедним формама, то је свака од њих имала своје индивидуалне уметничке визије, сопствене стваралачке сврхе и на различите начине су искоришћавале „генотип" интимистичких жанрова, дајући пре свега свој индивидуални књижевни „фенотип". Због тога су спајајући различите жанрове, саздавале текстуалне хибриде, и то је разлог што су њихови текстови често нека врста савремене *silvae rerum*. Али тај проблем заслужује посебну пажњу и анализу.

БИБЛИОГРАФИЈА

1. Marek Bernacki — Marta Pawlus, *Słownik gatunków literackich*, PPU „PARK", Bielsko Biała 1999.
2. Jonathan Culler, *Nowoczesna liryka: ciągłość gatunkowa a praktyka krytyczna*, przełożył Tomasz Kunz (y:) *Odkrywanie modernizmu*, pod red. Ryszarda Nycza, Universitas, Kraków 1998.
3. Јелена Димитријевић, *Нове*, Српска књижевна задруга, Београд 1912.
4. Јован Дучић, *Моји сапутници*, Сарајево 1969.
5. Michał Głowiński, *Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1969.
6. Bogumiła Kaniewska, Anna Legeżyńska, *Teoria literatury*, Wydawnictwo „Pozańskich Studiów Polonistycznych", Poznań 2002.
7. Ewa Kraskowska, *O tak zwanej „kobiecości" jako konwencji literachiej* (u:) *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, pod red. G. Borkowskiej i L. Sikorskiej, Instytut Badań Literackich, Warszawa 2000.
8. Ryszard, Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Universitas, Kraków 2001.
9. Craig Owens, *Dyskurs Innych: feministki i postmodernizm*, przełożyła M. Sugiera (u:) *Postmodernizm. Antologia przekładów*, pod red. R. Nycza, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1998.
10. Предраг Палавестра, *Историја модерне српске књижевности. Златно доба 1892—1918*, Српска књижевна задруга, Београд 1995.
11. Слободанка Пековић, *Јеленина писма* (у:) Димитријевић, Јелена, *Писма из Ниша о харемима*, фототипско издање, Библиотека „Жива прошлост", Београд 1986.
12. Dragutin Prohaska, *Pregled savremene hrvatsko-srpske književnosti*, Izvanredno izdanje Matice hrvatske, Zagreb 1921.
13. Татјана Росић, *Произвољност дневника. Романтичарски дневник у српској књижевности*, Институт за књижевност и уметност, Београд 1994.
14. Јован Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, РАД, Београд 1953.
15. Јован Скерлић, *Писци и књиге I*, Геца Кон, Београд 1921.
16. Јован Скерлић, *Писци и књиге III*, Геца Кон, Београд 1920.
17. Јован Скерлић, *Писци и књиге V*, Београд 1964.
18. Светлана Слапшак, *Хареми, номади: Јелена Димитријевић*, Pro Femina. Часопис за женску књижевност и културу, јесен-зима, Београд 1998.
19. *Srpkinja. Njezin život i rad, njezin kulturni razvitak i njezina narodna umjetnost do danas*, Štamparija Pijuković i Drug, Sarajevo 1913.

Magdalena Koh

DOES IT EXIST A „GENERIC PACT"? ABOUT INTIMISTIC GENRES IN PROSE WORKS OF SERBIAN FEMALE WRITERS AT THE BEGINNING OF 20th CENTURY

Summary

This paper tries to analise the generic situation of Serbian female writing at the beginning of 20th century. It shows that female writers who were intorduced to the literary canon of Serbian literature first of all used intimistic genres such as letter, diary, confession, autobiography. The main thesis here is that a specific „generic pact" exsisted at the beginning of 20th century and intimistic genres were recognized as „typi-

caly" female and female writers were accepted in the frame of that „pact". Paper shows that for some of them (as Jelena Dimitrijević) those traditional genres were only the safe form of giving subversive themes; for some of them (as Milica Janković) it was almost constant literary strategy for the whole literary production and — last but not least — for some of them (as Isidora Sekulić) it was only the first, introductive phase of the prose works and they later used the narration in the third person and reduced the intimate space in their writing.

UDC 821.163.41-32.09 Kiš D.

ПРИПОВЕТКА КАО ПОГЛАВЉЕ ЗАЈЕДНИЧКЕ ПОВЕСТИ

(*Гробница за Бориса Давидовича* Данила Киша)

Ала Татаренко

САЖЕТАК: У раду се поставља питање жанровске специфичности *Гробнице за Бориса Давидовича* Д. Киша која се разматра као „поглавља заједничке повести". Проблем се истражује у контексту аутопоетичких исказа писца, његових размишљања о прозним жанровима у светлу његове тежње да формом извојује право на „диференцијално осећање". Посебно место заузима анализа особености структуре прича, теме уметности као једне од средишњих тема књиге и начина повезивања приповедака у целину — повест.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Данило Киш, *Гробница за Бориса Давидовича*, жанр, прозне врсте, повест, приповетка, роман, теме.

Уношење модерног књижевног сензибилитета у традиционалне наративне матрице праћено деканонизовањем устаљених књижевних облика представља, несумњиво, једну од главних одлика својеврсне жанровске револуције коју је доживела српска књижевност у другој половини XX века. Највеће преображаје претрпеле су најпопуларније прозне врсте: приповетка и роман. Долази заправо до поништавања граница између појединих жанрова, до узајамног прожимања прозних врста: модерна читалачка свест, незадовољна парцијалношћу приче, тражи од ње романескну целовитост, док роман, са своје стране, мора да се прилагоди новој, фрагментаристичкој слици света, рођеној сумњом у могућност свеобухватне интеграције. Суочени са овим контрадикторним захтевима, писци последњих деценија XX века све чешће се обраћају хибридним жанровима. Гранична подручја између приповетке и романа заузимају циклизиране приповетке, збирке прича које поседују жанровске особине романа, повести, „романи на длану", често уланчани у „венац приповедака". С једне стране, присутна је тенденција ка приповедачком раслојавању, карактеристичном за модерни роман, с друге — ка превладавању парцијалности, која се манифестује у стварању збирки прича са жанровским одликама романа. Све то доводи у питање традиционално строго теоријско разграничавање, отварајући нове путеве развоју приповедне прозе. Сажимање романескног материјала на обим приче и уланчавање

таквих „романа на длану" пружа књижевнику могућност стварања универзалне приче којој теже писци романа.

Гробница за Бориса Давидовича Данила Киша представља изузетно захвалан материјал за проучавање поступка деканонизације устаљених прозних врста и жанрова, стварајући простор за нова истраживања могућности модерног приповедања. У књижевној критици још увек није постигнут консензус ако се ради о жанровској дефиницији тог дела, што представља својеврстан изазов за истраживача и сведочи о несумњивој актуелности овог питања. Аутора овог чланка занимаће пре свега његов интерпретативни ниво: откривање начина изградње књижевног текста као поступака „спајања књижевне грађе у уметничку целину" (Томашевски, 1972, 7) представља услов за потпуније разумевање књижевног дела. И обрнуто: његово целовитија интерпретација ствара услове за теоријско уопштавање.

За Д. Киша питање форме увек је било од посебног значаја, што потврђују како аутопоетички искази писца тако и пажња коју он поклања поднасловима дела. Књижевник гаји при том посебну наклоност према необичним, често хибридним жанровима; *Мансарду* Д. Киш именује „сатиричном поемом", а у поднаслову *Гробнице за Бориса Давидовича* означује ово дело као „седам поглавља заједничке повести". Међутим, у аутопоетичким текстовима и пишчевим интервјуима често наилазимо на одступање од првобитно одабране дефиниције, што рађа код критичара сасвим разумљиву жељу да дају свој допринос интерпретацији питања жанровске припадности ових дела. Највише простора за такву дискусију оставља управо *Гробница за Бориса Давидовича*, коју сматрају „новелистичким ланцем", „књигом приповедака", „новелистичким делом", „збирком новела" (М. Пантић), „романом" (и „историјским романом") (позивајући се на Кишове интервјуе и *Час анатомије*), „прозном целином" (која се састоји од седам целина, али може да се чита и као роман) (Ч. Мирковић), „новелистичким циклусом", „венцем новела" (Ј. Делић), „повешћу" (као збирком новела) (Копривица) итд. Најчешће јој се додељује место поред *Енциклопедије мртвих* и *Лауте и ожиљака* као (циклизираној) збирци приповедака. Шта је, дакле, *Гробница за Бориса Давидовича*: збирка приповедака, роман, повест или тек седам поглавља повести?

Покушаћемо да се приближимо одговору, ослонивши се најпре на аутопоетичке исказе писца. Д. Киш оставио је више сведочанстава свог односа према устаљеном жанровском систему и његовој кризи. Посебно место при том заузима тема компликованих односа између романа и приповетке: констатујући чињеницу да су збирке „приповедака из оба џепа" све ређе, писац говори о Бабељевој *Црвеној коњици* као о „својеврсној романескној творевини", о разбијеном роману „из којег су избачене старинске спојнице засноване на једном лажном временском низу, везе и клишеи толико чести код слабих романсијера" (Киш, 2000, 125). „У дезинтегрисаном свету интеграција је немогућа и на нивоу стваралачког поступка, — сматра Киш — а писац покушава само да слику тог света испољи у свом делу средствима која неће деловати лажно" (Киш,

2000, 126). По његовом мишљењу, модерни стваралац покушава да у приповеци „открије тоталитет света и искуства", а прича „постаје све више кратак роман, а *short novel*" (Киш, 2000, 128). Говорећи о збиркама егзистенцијалиста, Д. Киш наглашава намеру аутора да сачува онтолошку поруку као заједнички именитељ „једне дезинтегрисане животне приче, која није роман, која *још* није роман (на књижевном плану) или, тачније, која *више* није роман (на онтолошком плану)" (Киш, 2000, 129). Свестан проблема дистинкције између прозних жанрова, Киш посеже за дефиницијом Ејхенбаума: „Новела је задатак за постављање једначине с једном непознатом; роман је задатак за разна правила, који се решава помоћу целог система једначина са много непознатих, где је важнија интервална грађа него последњи одговор" (Киш, 2000, 136). Тражећи у том систему место за *Гробницу*, која представља задатак за разна правила, где је последњи одговор важнији од интервалне грађе, ваља обратити пажњу на *Post scriptum* додат цитираном есеју („Романи на длану: уз један хипотетични избор кратке француске приче"). У њему се наводи мишљење Солжењицина које се односи на дефиницију повести: „Повест је (оно што код нас, довијајући се, називају најчешће романом) кад постоји укрштање тема и, к томе, скоро неопходно, распростирање у времену" (Киш, 2000, 137).

Гробница за Бориса Давидовича, грађена на вертикали од шест векова, чије су приповетке повезане јединством укрштаваних тема, у потпуности испуњава ове захтеве. Поглавља заједничке повести чине седам приповедака, свака од којих, будући делом прозне целине, тежи истовремено ка идеалу обухватности, карактеристичном за роман. Дубински повезане мотивима, симболима, тезама које се стално преиспитују, а највише сталним присуством нараторове свести, ова „поглавља" се битно разликују већ на плану структуре. Писац дела које често зову „збирком приповедака" лишава своје новеле једне од доминантних (ако је веровати самом писцу, који се солидаризује са Жидовим мишљењем) карактеристика жанра: приче из *Гробнице за Бориса Давидовича* не могу се прочитати „у једном даху". Већина од њих има мозаичку структуру, то су заправо приповетке „испрекиданог даха". Само једна од прича — она која би по обиму и другим поетичким особинама могла да буде именована повешћу — *Гробница за Бориса Давидовича* — има целовиту, монолитну структуру. Остала „поглавља" (у мањој или већој мери) рашчлањена су на фрагменте различите поетичке намене. *Нож са дршком од ружиног дрвета* почиње нараторовим „уводом", који није насловљен, што обележава његову посебну позицију (Микшина прича почиње у следећем „одсечку", док је ово прича о објективном духу приповедања). Особеност структуре *Крмаче која ђрождире свој окоū* огледа се у постојању фрагмената *Финале* и *Post scriptum*: док се у првом од њих приводи крају прича о животу Верскојлса, у другој се завршава прича о његовој легенди. Дајући претпоследњем фрагменту *Механичких лавова* наслов саме приповетке, писац сугерира њен завршетак (и објашњава тајну њеног имена), а фрагмент *Post festum* обавештава читаоце о томе шта се збило „после празника" (одласка Ерија и успешно обављеног задатка). Осим

тога, он садржи и једно закаснело признање (*post festum* као *post factum*), коме управо та накнадност даје ироничан тон: патетичан запис у књизи утисака који оставља Чељустников. Структура *Магијског кружења каратa* подређена је реализацији замисли „инверзне криминалистичке приче" (Пантић, 2000, 66): ненасловљени фрагмент, којим почиње приповетка садржи одгонетку тајне убиства које ће бити почињено тек на крају „поглавља" и појављује се у функцији својеврсног пролога трагедије. *Повест о Новском*, мада писац упозорава читаоце на њену „фрагментарност", поседује изузетну целовитост — као и биографија њеног јунака. Разлог одустајања писца од мозаичног принципа може се тражити како у намери да *Гробница за Бориса Давидовича*, што више личи на „револуционарно житије", тако и у гореспоменутом критичком преиспитивању дефиниција прозних врста. *Пси и књиге* — приповетка у којој се наратор појављује тек као „translator" — садржи „напомену" која поред коментара представља „удео писца" у причи. И, најзад, *Кратка биографија А. А. Дармолатова (1892—1968)* укључује *Post scriptum* који се односи на целу „повест" а не само на живот једног песника. На такву помисао упућује курзив, којим писац иначе обележава наглашене, битне за разумевање његове поруке, речи. Осим тога, курзивом се обично штампају „наравоучења" у баснама — а „историја несрећног Дармолатова је басна и као таква она је моралитет, наравоучење целе књиге" (Киш, 1998, 56).

Гробницу за Бориса Давидовича традиционално сматрају књигом о тоталитаризму XX века, о револуцији која прождире своју децу, о сукобу човека са слепом идејом. Писац је више пута констатовао да су критичари у већини случајева понављали његове аутопоетичке исказе, не покушавајући да пронађу свој пут до књиге. Ваља обратити пажњу и на његово упозорење које се односи, изгледа, не само на Сартрову или Камијеву књигу: „Но писац се, наравно, побојава да његова порука неће бити схваћена, да његов поступак неће бити јасно и до краја откривен као интенционалан, па он стога понавља сличне ефемериде, умножава детаље, продужава до произвољности развојну нит танке сижејне грађе, ствара варијације на исту тему, како би различите животне ситуације ставио под неки заједнички именитељ и у систем неких онтолошких вредности" (Киш, 2000, 128). Шта служи као заједнички именитељ „поглављима заједничке повести"? Осим сталних мотива и заједничких јунака (који неће бити предмет разматрања у овом раду с обзиром на високи степен истражености), то су, наравно, теме које уједињују приповетке *Гробнице*. Поред тема смрти и жртава тоталитарне свести које се налазе у првом плану (и које су као такве биле више пута у центру пажње критичара), у свакој од прича поглавља понавља се тема уметности: кроз споменуто умножавање детаља и стварање варијација на исту тему. Мада само један од јунака (Дармолатов) има званичан статус песника, у Кишовој књизи представљена је права галерија уметника и (или) мајстора. Микша, „позитиван јунак" прве приче, могао је постати мајстор кројач: нико није могао зашити дугме брже од њега. Нико боље од њега није могао да преврне астраханску кожу, остао је упамћен по томе да је одерао живог твора. Све што јунак ради, он ради најбоље могуће: дво-

струки ударник у кланици, савршени извршилац партијске пресуде... Али Микша није постао мајстор: с њим се, успркос свему поиграо привид. Занесен идејом будућег револуционарног пожара, сигуран у исправност мишљења о борби за правду земаљским средствима, јунак постаје убица. Сентиментална, уметничка страна његове личности сугерира се кроз његове успомене на детињство, на клопке — права ремек-дела, које је знао склепати његов деда. Али право надахнуће посећује Микшу у иследниковој канцеларији, када он „у наглом заносу вере" надахнуто износи мишља признање које ће одвести у смрт и на робију дванаесторо невиних људи и њега самог. Прича о човеку који би могао бити мајстор да није био у души уметник...

Гоулд Верскојлс испочетка је смештен у уметнички систем координата: приповетка почиње лирским описима Ирске, први од којих припада *Дедалусовом двојнику* — аутору *Портрета уметника у младости*. Упознаћемо га као једног од „ирских ексцентрика", песнички незадовољног животом — што потврђује и патетична реченица коју он уписује у своју бележницу. И за команданта којем прича о својим сумњама Верскојлс је, пре свега, занесењак: тапше га по рамену „као што се тапшу регрути и занесењаци" (38)* (*овде и у даљем тексту цитате из *Гробнице за Бориса Давидовича* наводиће се према издању: Данило Киш *Гробница за Бориса Давидовича*, Књига-комерц, Београд 1998; у загради ће бити дата само страница). С друге стране, и овај је јунак познат као добар мајстор свог заната: Верскојлс упада у клопку, јер нимало не сумња да је на броду потребна његова стручна помоћ. Међутим, у први план стављена је уметничка компонента његове личности: његов занос за идеју дозвољава му да пет дана води са својим сапутницима „хазардну игру налик на покер" — „страшну игру аргумента, страсти, уверења и фанатизма" (40), а његова смрт треба да представља опомену онима „који су сањали немогуће" — духовној браћи несрећног Ирца.

Протагонисти *Механичких лавова* (историјски и неисторијски) поред веома развијеног *ratio* (писац наглашава на мишљењу Даладјеа о Ерију: „једна блистава интелигенција") поседују уметнички сензибилитет. Политичар од високог угледа, вођа француских радикала, писац и музиколог (на неколико места наратор говори о његовом интересовању за музику и музичке инструменте на фрескама Свете Софије), склон је уметничкој рецепцији света. О томе говори и његова визија Русије: Ерио види иза прозора вагона „меланхолију руског пејзажа". У опису „људине" доминира перспектива из које би се пре посматрао глумац него политичар: портрет прелази у опис необичног гласа јунака, којим он зна да влада мајсторски као и изразом лица. А опис његовог карактера почиње речима: „Био је прави спектакл видети га за говорницом..." (46). Други важни учесник приче, бивши уредник листа *Нова зора*, политички комесар у шпанском рату А. Л. Чељустников према поузданим сведочанствима „играо је одлично покер и ајнц и знао да свира на хармоници полке и частушке" (46). Наратор наглашава на непоузданости чињенице да је у школској аматерској дружини у Воронježу играо Аркадија у комаду Островског *Шума* и на тај начин скреће на њу читаочеву пажњу. Че-

љустников улази у причу у тренутку кад сања „како треба да изађе на сцену и да одигра неку улогу, по свој прилици Аркадија из '*Шуме*', али како нигде не може да нађе своју одећу" (48). Детаљан опис ноћне море јунака свакако није безначајан за портрет његове личности и изгледа као индикативан. У даљем току догађаја Чељустников ће се показати више пута као добар глумац и у ситним детаљима (одглумио је да је изненађен касним телефонским позивом), и у свом „великом наступу" у Софији Кијевској. Чељустников усхићено сведочи о мајсторству позоришног шминкера Аврама Романича, са задовољством прича о „генералној проби" са учешћем возача Аљоше, а такође о самом средишњем догађају који он види као својеврсно позориште где су „сви без изузетка играли своју улогу дисциплиновано и предано" (61). Јунака хапсе у биоскопу, који је, изгледа, често посећивао (знали су где могу да га нађу, а и разводница га је познавала). И на крају Чељустников глуми одушевљење спомен-библиотеком Ерија, сасвим у духу својих склоности.

Стручњак за касе, „мечкар" број један, краљ обијача Костик Коршунидзе из *Магијског кружења каратa* представљен је на самом почетку као Артист. „Био је рођени 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 у логорима где је био члан културбригаде, режисер, глумац и доушник" (68). Његова филозофија, каже писац, није у раскораку са његовим живљењем: „Између две *роле* (то је његова реч) постоји логична празнина коју треба испунити како знаш и умеш" (68). О његовом духовном путу сведочи на занимљив начин један од његових надимака Дантес, који је Коршунидзе разлагао на Данте и Дантес: „он је својеручно просвирао метак кроз своју песничку лобању и из тог се хица родио не мање славни мечкар" (68). Дакле, у случају Костика читалац има посла са две улоге (две роле) јунака: талентованог глумца и ништа мање надареног обијача, уметника „Дантеа" и убице „Дантеса". Инспирација, пријатељица уметности, окреће леђа Коршунидзеу, посећујући истражитеља капетана Морозова: „понесен пре неким чудним надахнућем", он упоређује Костикине отиске са отисцима на „свињској нози".

Карл Таубе, чији се путеви на тајанствени начин преплићу са путевима Коршунидзеа, није само професионални револуционар. И он наступа у различитим улогама, под многобројним псеудонимима, пише ватрене чланке, а за његову реченицу кажу да у њу „као да бејаше уграђен детонатор" (71) — несумњиви знак уметничког темперамента. Међутим, он није талентован само за то: Таубе је рођени лекар („они што су хтели да убију у Таубеу револуционара, они у Дахауу као и ови у Колими, нису хтели или нису могли да убију у њему лекара, *врача*" (75). У време своје револуционарне младости јунак прави збирку „фетуса револуције" — спајање занесености медицином са једном другом, идејном занесеношћу.

„Чудесна и противуречна личност" Новског постаје још подстицајнија за анализу упустимо ли се у потрагу за његовим правим именом.

Легендарни револуционар зачудо нема правог презимена, али има више псеудонима, правих и лажних. Јунак се појављује на сцени под разним именима, у различитим улогама. На почетку приче сазнајемо да из романтичног сусрета Давида Абрамовича (чије се презиме не зна, а може да буде уосталом и Абрамович) „родиће се Борис Давидович који ће ући у историју под називом Новски. Б. Д. Новски" (87). На другом месту читамо да име Новски протагонист „позајмљује" од ноћног чувара градског купатила да би касније, међу чињеницама „које није било тешко утврдити", нашли и следећу: „да му право име бејаше Борис Давидович Меламуд илити Б. Д. Новски" (92). Сетимо ли се да је Соломон Меламуд био отац мајке Бориса Давидовича, презиме Меламуд звучи исто толико „аутентично" као и оно „позајмљено" — Новски (које, уосталом, остаје најверодостојним међу његовим именима: као уметничко име под којим глумац улази у историју). Сусрећемо се и с другим његовим именима, која пак одишу већом непоузданошћу: Долски се у неким сведочанствима претвара у Подолски, што уосталому може да се протумачи као још један знак који указује на стварање уопштеног портрета револуционара Бориса Давидовича. Б. Д. Новски није само верник револуције, жестоки интернационалиста. Он је вишетруко надарени уметник. Међу његовим талентима налазимо глумачки (његове честе промене идентитета кад путује преобучен час у путујућег трговца час у гимназијалца, кад успешно глуми Земљаникова, симулира лудило), књижевни (зову га „виртуозом бољшевичког журнализма", за време боравка на Западу занима се за „књижевне тричарије", његови су уводници „пуни експлозива", а у његовом писму Зинаиди Мајснер није тешко наћи изразите лирске трагове), којима се може додати и необични таленат за прављење експлозива (страховите експлозије носе печат Новског „као што рукопис носи печат мајстора" /95/, а бомба величине ораха и огромне разорне моћи изгледа да је опседала Новског до краја живота). Занимљива је и следећа карактеристика Бориса Давидовича: „Био је [...] нека чудна мешавина аморалности, цинизма и спонтаног ентузијазма за идеје, књиге, музику и људска бића" (93) — карактеристика која упућује пре свега на уметнички профил личности Новског.

Ни његов антагонист иследник Федјукин није лишен уметничког дара и амбиција. Његови мемоари, по мишљењу наратора, говоре о „његовом несумњивом књижевном дару" (101). И у свом послу он је својеврсни уметник великих амбиција: сломити Новског било је за њега искушење највећег степена. У сценама исцрпљујуће борбе иследника и затвореника присутна је како позоришна тако и књижевна терминологија. Писац на више места говори о Федјукиновој „режији", спомиње „пробе" у канцеларији, бележи како један од оптуженика, захваљујући „стваралачком генију" Федјукина, прихвата условности као живу реалност, стварнију од магле факата — што опет упућује на тему позоришта. У том контексту још занимљивија изгледа чињеница да су Новског (још пре његовог хапшења) звали „бољшевичким Хамлетом". Борис Давидович има покриће за то само у томе што се јавља као борац против зла — не универзалног као Хамлету већ класног — и што, попут принца, ступа

у борбу са помахниталим веком. На томе се углавном завршава сличност између ова два Хамлета. „Бити или не бити" Новског јавља се касније, у двобоју са Федјукиним. И док колебљиви Шекспиров јунак решава за себе питање да ли да се упусти у борбу и да се упрља у додиру са животом, Кишов јунак (који никад није био познат по колебљивости) покушава да сачува своју биографију, признајући непостојећу кривицу — своју и туђу. Јавља се још једна асоцијација: тема позоришта која повезује ове јунаке. Хамлет организује представу Хекубе са надом да ће му уметност помоћи да дође до истине и победи зло. Новски надахнуто наступа на суђењу, жртвујући свој и туђе животе у име очувања свог главног дела, своје неупрљане биографије. Због тог дела он заједно са Федјукином неуморно ради, редигујући изјаве и сведочења. И то своје дело, до којег му је стало више од самог живота, он брани до последњег даха.

Повезаност са уметношћу речи демонстрирају и јунаци приче о Баруху Нојману. Мишљење да многе књиге нису опасне, а опасна је само једна, води њеног јунака у собу за мучење. Али и неуморни борац против Талмуда Жан Гиј „од Гвожђа", који је спалио многе књиге и људе, умире окружен књигама и псима...

И само песник Дармолатов налази се ван предела уметности. Иронично обојена прича саопштава о његовом раном интересовању за вивисекције глодара, о младости која садржи елементе неких других биографија из књиге, и презиру који он гаји према савременом животу. Туђе надахнуће изазива код њега чуђење, дивљење и страх (са таквим осећањима Дармолатов слуша говор Новског). Музика, присутна у причи, има злокобан призвук и увек се налази изван граница личности јунака. Зошченко (а не он) покушава да разабере музику логорског оркестра. А од „страшне гитаре песника Кирсанова", „која је завијала с оне стране паравана" (141), штитила га је вата са танким премазом ушне масти. Звуци гитаре, који су допирали из стана Кирсанова за време претреса код Мандељштама, нечујни су за ушушкану савест Дармолатова који олако издаје своје пријатеље.

Симболика позоришта као метафоре људског живота јавља се у већини прича *Гробнице*. Ајмике упозорава Микшу да лице издајника може попримити изглед највеће праведности и тај покушава да навуче смртоносну маску издајника на лица сабораца. Живот Гоулда Верскојлса представљен је као „први чин трагедије или *комедије* (у сколастичком значењу те речи), а његова младост — као први чин драме (33). Позориште заузима битно место у *Механичким лавовима, Магијском кружењу каратa, Гробници за Бориса Давидовича*. Откриће текста о Баруху Нојману писац упоређује са мираклом.

Занимљива је и чињеница да чак две приповетке имају фрагмент насловљен „међучин". У оба случају ради се о веома значајним за јунаке моментима: о рапорту који је Верскојлс поднео команданту (и који га је коштао слободе) и о наговештају трагедије која ће задесити Таубеа. У *Гробници за Бориса Давидовича*, за разлику од позоришта, најважније се ствари дешавају за време међучина.

У корист претпоставке да се ради о књижевној целини (повести) која се састоји од приповедака говори и еволуција приповедача: претварање „Духа Приповедања" који се јавља у првој причи (тачније речено, у Прологу) у „наглашено Ја наратора" (Киш, 1998, 56). Својеврсну еволуцију доживљавају и јунаци: од слепог оружја идеје (Микша) преко занесењака Верскојлса, вештог извршиоца наредби Чељустникова, ватреног али недовољно проницљивог револуционарног новинара Таубеа пут приче води до Бориса Давидовича — легенде револуције, њеног стваралаца и жртве. После ове кулминације следи „мењање регистра" — прича о једном другом Б. Д.-у и расплет са „наравоученијем" писцима. Оваква архитектоника књиге Д. Киша не допушта произвољност у редоследу читања, која би била могућа у случају збирке приповедака. Уосталом, писац сматра за потребно да објасни зашто прича о Баруху Нојману стоји иза приче о Новском, а не испред ње — што опет указује на исту чињеницу.

Принцип на којем се гради прича, укрштање неколико тема, присуство истих ликова, циркулисање истих мотива, варирање параболичних исказа — све то даје довољно доказа за тезу о узајамној повезаности саставних делова *Гробнице за Бориса Давидовича*. Остаје отвореним само питање именовања ове целине. Поднаслов књиге, мада привидно упућује на жанр, пружа и више и мање од обичног поднаслова. У њему не стоји „повест" већ „седам поглавља једне заједничке повести". Шта је дакле та „заједничка повест", повест чији су аутори, поред писца, они „часни људи и поуздани сведоци", чијим се многобројним сведочанствима користи? Могуће. Међутим, „у сумњи и недоумици" рађа се још једна претпоставка, везана за Кишову жељу да *Гробница за Бориса Давидовича* буде *противкњига* делима Борхеса, писца *Свеопште историје бешчашћа*, противкњига, у чијем се поднаслову место „свеопште историје" помиње „заједничка повест". „Европски круг кредом" и „вертикала од шест векова" пружају довољно грађе да се створи заједничка историја (илити повест) бешчашћа. Она при том није свеопшта: Киш је наглашавао да се борхесовски поступак код њега примењује на историјском плану, а не на плану метафизичком, да су „борхесовски солипсизам и метафизичка ванвременост (као програм) замењени [...] историчношћу и политичношћу" (Киш, 1998, 120).

Међутим, да ли ова претпоставка искључује могућност да дефинишемо *Гробницу* у жанровском смислу као повест? Подсетимо се да се повешћу сматра посебан жанр на граници приповетке и романа или једноставно прича. У најширем тумачењу, то је оно што се прича, „доста широка прича о догађају или особи". Нема тачног аналога у западноевропским језицима и може се превести као нем. *Erzahlung, Geschichte*, енгл. *tail, story, short novel, long short story*, односно може да буде и „прича", и „бајка", и „кратак роман", и „дугачка приповетка"... Ако овоме додамо чињеницу да се повест разликује од романа жељом да се нешто „исприча" а не „прикаже" (односно објективно представи), да је за њу карактеристична незавршеност која је чини блиском циклусима романа, а на крају прихватимо мишљење да се дефиниција повести често не по-

клапа са књижевном праксом, онда добијемо још један разлог да сматрамо приповетке из *Гробнице за Бориса Давидовича* поглављима заједничке повести. Можда баш повест са својом отвореном структуром, лишена ограничења „устоличених жанрова", провокативном вишезначношћу саме речи најпотпуније одговара сталном Кишовом трагању за формом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Јован Делић, *Књижевни погледи Данила Киша*, Просвета, Београд 1995.
2. Јован Делић, *Кроз прозу Данила Киша*, БИГЗ, Београд 1997.
3. Данило Киш, *Горки талог искуства*, БИГЗ, Београд 1991.
4. Данило Киш, *Гробница за Бориса Давидовича*, Књига-комерц, Београд 1998.
5. Данило Киш, *Есеји: аутопоетике*, Светови, Нови Сад 2000.
6. Данило Киш, *Живот, литература*, БИГЗ, Београд 1995.
7. Данило Киш, *Час анатомије*, БИГЗ, Београд 1998.
8. Божо Копривица, *Волеј и слух: да и не: есеји и критике*, БИГЗ, Београд 1992.
9. Чедомир Мирковић, *Кругови тајанствене светлости: тридесет три савремена српска приповедача*, Дерета, Београд 1997.
10. Михајло Пантић, *Александријски синдром 2: огледи и критике о савременој српској прози*, СКЗ, Београд 1994.
11. Михајло Пантић, *Александријски синдром 3: огледи и критике о савременој српској прози*, Матица српска, Нови Сад 1999.
12. Михајло Пантић, *Киш*, Филип Вишњић, Београд 2000.
13. Борис Томашевски, *Теорија књижевности*, СКЗ, Београд 1972.

Ала Татаренко

РАССКАЗ КАК РАЗДЕЛ ОБЩЕЙ ИСТОРИИ

Резюме

В статье исследуется вопрос жанровой специфики *Гробницы для Бориса Давидовича* Д. Киша, которая рассматривается как „главы общей повести". Проблема деканонизации традиционных жанров, как и проблема поиска Формы, соответствующей духу времени, занимает важное место в творчестве писателя, поэ тому изучение вопроса о его жанровых экспериментах заслуживает специального изучения. Автор работы опирается на автопоэтические высказывания Д. Киша, на его размышления о прозаических жанрах в свете стремления завоевать с помощью Формы право на „дифференциальное чувство". Особое место отведено анализу особенностей структуры рассказов, теме искусства как одной из центральных тем книги, а также рассмотрению принципов и способов объединения отдельных рассказов („глав") в целое — повесть.

UDC 821.163.41-4.09 Simović Lj.

ЕСЕЈИСТИКА ЉУБОМИРА СИМОВИЋА

(Контекст, теме, увиди)

Славко Гордић

САЖЕТАК: Овај рад настоји на вишеструкој контекстуализацији есејистике коју пишу водећи песници трећег таласа српског модернизма — Миодраг Павловић, Јован Христић, Иван В. Лалић и Љубомир Симовић. Тежиште је на темама и увидима *Дуīлоī дна* (2001) Љубомира Симовића, првенствено заокупљеног песничким наслеђем.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: есеј, „стваралачка критика", традиција, Симовић, реинтерпретација наслеђа.

1.

Размах српског есеја у другој половини двадесетог века у понечем напомиње ситуацију с његовог почетка. Наиме, опет као да се обликују — каткад отвореније, каткад прикривеније — две супротстављене формације књижевне критике, а тиме и литерарне есејистике. На једној страни је, као у освит столећа, тзв. официјелна критика — која баштини позицију и претензије некад безмало харизматичне професионалне, професорске, стручне, академске и универзитетске критике, како је све називана платформа и делатност Љубомира Недића, Богдана Поповића и Јована Скерлића. На другој пак стоје посленици чије бисмо побуде и аспирације могли упоредити с негдашњом формацијом „стваралачке критике", изричитије или пригушеније супротстављене ауторитету и упливу поменутих челника, кључних протагониста негдашњег прегнућа на европеизацији српске књижевности и књижевног живота. Као некад Светислав Стефановић, Јован Дучић, Вељко Петровић и Сима Пандуровић, песници по превасходној вокацији, сад Миодраг Павловић, Јован Христић, Иван В. Лалић и Љубомир Симовић утемељују критичко-есејистичку противтежу „званичном" и „службеном" положају и дискурсу књижевне мисли и књижевне критике, традиционално повлашћене окриљем и престижом који обезбеђују универзитет, институције, школски програми и водећа гласила.

Аналогија, наравно, храмље већ и стога што дело и утицај (нек имена буду схваћена као метафоре) једног Глигорића, или Вученова, или Финција, или Бандића, нису ни издалека равни Недићевом, Поповићевом и Скерлићевом значају и учинку. С друге стране, „уплитање" савремених песника у послове књижевне мисли, критике и есејистике нема интензитет и боју „побуне" њихове сабраће из раздобља првог таласа српског модернизма. (Као што нема ни самодопадност, па ни патетику с којом *творци* — не потрже ту реч само Стефановић, већ и Дучић — оглашавају премоћ своје надлежности у питањима стварања.) Реч је о мирнијем и, по правилу, студиознијем (пре)испитивању нашег књижевног наслеђа и новије, махом песничке продукције, у чијем светлу и баштина неретко мења свој значењски лик и вредносни предзнак.

Нашу паралелу, најпосле, релативизује и чињеница да је од еснафско-формалне стратификације у знаку опозиције *официјелно-стваралачко* релевантнија дистинкција која делатнике критичко-есејистичког мишљења разлучује по теоријско-методолошким, естетичким и поетичким полазиштима. С нашом, унеколико „сталешком" поделом ова друга, битнија, не мора стајати у пунијем сагласју: како на почетку двадесетог столећа тако и у његовим последњим деценијама врста и квалитета аргумената могу каткад подсетити на добро измешане карте — песници се могу слагати узајамно мање неголи с професорима, као што и ставови и увиди понеког међ овим другим могу присније кореспондирати с песничким неголи са научничким налазима.

Да ли је онда смислено издвајати „стваралачку" критику и есејистику из интегралног корпуса књижевне мисли новијег времена? И да ли би то издвајање нужно оверавало ону колико стару толико и виталну тезу да је „песник одиста једини који може да неко дело проникне до у саму његову срж" (Дучић, 1996, 284)?

Одговор на прво питање морао би уважити чињеницу да су, од Бодлера наовамо, границе између креације и рефлексије увелико релативизоване, али и да се они који их релативизују — „песници као критичари", како их најчешће виде и групишу озбиљне едиције — ипак указују као једна особена и маркантна скупина, препознатљива по самосвојном и, ако не увек алтернативном, а оно макар бочном виђењу (и обделавању) књижевне историје, теорије и критике. Издвојеност је, дакле, факат. А да ли она — ево нас на трагу одговора на друго питање — сама по себи подразумева и надмоћ песниковог *проницања у саму срж* књижевног феномена? Безрезервно потврдан одговор био би неодржив већ и стога што је вредност увек сингуларна категорија. Аутентичан песник није нужно и ваљан критичар, а ни песнику неспорних критичко-есејистичких диспозиција није сваки критичко-есејистички увид неспоран. Уопштавање које би имало начелну основу не би смело даље од начелне претпоставке да је учени песник од ученог непесника надмоћнији у промишљању примарно унутарњих релација песничког дела и, рецимо тако, стваралачког процеса. Било би доиста чудно да — уз једнаке друге услове — непесник од песника буде квалификованији и делотворнији кад своју мисао о делу прегне да продуби интуитивно-рефлексивним „описом из-

нутра" или је, да будемо смелији, окрене „унутрашњој страни речи". Нимало случајно, прву поетску синтагму дугујемо Бориславу Радовићу, а другу Тањи Крагујевић, песницима који, уз поменуте савременике, такође изразито обележавају данашњи тренутак српске критике и есејистике.

2.

Официјелна (универзитетска) књижевна наука и професионална књижевна критика није, међутим, једини битан контекст литерарној есејистици и критици коју пишу значајни српски песници током друге половине двадесетог века. Од исте важности је суседство других и друкчијих песника, посебно оних који су двадесетих и тридесетих година припадали модернистичким покретима, те и неких млађих, који су наставили да верују како је међуратни модернизам био кључна и последња реч у стварању модерне књижевности. Они ó којима је овде поглавито реч — Павловић, Христић, Лалић и Симовић — чине треће крило трећег таласа нашег модернизма, групу која је, по Христићевим речима, схватила да мора учинити „нешто битно различито од својих књижевних претходника, чије се идеје и идеали после двадесет година могу претворити у веома опасне илузије. И прво што су они учинили било је да почну да трагају за својом традицијом, за разлику од својих претходника који су — са прилично херостратском храброшћу — одбијали сваку везу, па чак и сваку помисао но традицију" (Христић, 1994, 88).

Потрага за једном *другом традицијом*, друкчијом од канонизоване, била је током читавог полувека не само једно од главних поетичких упоришта и извориштa стварању водећих наших песника већ и једна од основних преокупација њихових критичко-есејистичких промишљања српског књижевног наслеђа и савременог, махом песничког стваралаштва. Уз подразумевани уплив и садејство Зорана Мишића и Васка Попе — од којих први није у видику наше теме стога што није песник, а други отуд што (изузму ли се шкрти записи) није есејист — поменута четворица, све су прилике, представљају средишњу и најпродуктивнију формацију укупног критичко-есејистичког корпуса српске књижевности друге половине минулог столећа. Отуд није чудно што се овај домен њиховог стварања — и независно од оног примарног, песничког — понекад нађе у фокусу истраживача наше новије мисли о књижевности. Тако је и аутор овог текста у у више наврата писао о литерарној есејистици ових српских песника — изузев о Симовићевој, која стога бива проблемски привилегована у овом раду.

3.

Упоређен с Павловићевим, Христићевим и Лалићевим, тематски распон Симовићеве есејистике показује изразиту омеђеност. У њему нема засебно тематизованих одзива на стране теме и светске писце, ни

огледа чији су поводи и проблеми нађени у областима изван књижевности или на њеном рубу — у филозофији, антропологији, етнологији. Кад и залази у сферу посебних знања, то Симовић чини са стриктно функционалним — интерпретативном и поредбеном — мером и намером. Својеврсном врлином омеђености и усредсређености Симовићеви текстови неретко више нагињу строгости расправе неголи слободи есеја. Зато, опет, моментом свагда актуализујуће рецепције и понекад зажарене ангажованости Симовићеви записи држе раздаљину према неутрално академском духу и методу еснафско-стручних истраживања. Као што, дакако, и беседничком срчаношћу и ефектношћу одударају од програмски имперсоналног и преовлађујуће хладњикавог дискурса којим су управо поменута тројица обележили тон и језик новијег српског есеја.

Упоредив с њима пре предметом неголи начином свог говора, Симовић с првим дели радозналост за значајне коте наслеђа, на раздаљини од Јефимије до Настасијевића, с другим пре свега заокупљеност драмским и позоришним сегментима наше баштине (Стерија, Нушић), с трећим афинитет за песнички свет, став и израз Војислава Илића, Станислава Винавера, Десимира Благојевића, Десанке Максимовић и Миодрага Павловића. Кад је о узајамним портретима реч, четворица не удовољавају — а и зашто би — ритуалним налозима пропорције и реципротитета. Павловић не узвраћа на монографски опсежан есеј Симовићев о своме песништву, али стиховима Лалићевим и Христићевим закључује прво издање своје, сад већ култне антологије. Лалић у *Критици и делу* (Лалић, 1971) посвећује један запис Симовићевим *Шлемовима*, један Павловићевој *Великој Скитији*, један *Облицима модерне књижевности* Јована Христића. Овај последњи бива јунак и једне Симовићеве беседе о *Сабраним песмама*, док сâм има оглед *Иван В. Лалић*, луцидан и драгоцен, мада и недоречен, јер је настао (1969) пре појаве најбољих Лалићевих песничких књига. Једној од њих (*Смеће на везама*, 1975) исписаће поговор Љубомир Симовић, али га неће унети у *Дупло дно*.

Дупло дно, књигу есеја о српским песницима, чинило је у првом издању (1983) десет текстова, у другом (1991) двадесет један, а у трећем (2001) тридесет један. Изван примарно *песничког* хоризонта ове књиге остају само Доситеј, Нушић и, унеколико, Стерија, о којима, међутим, Симовић размишља са истом мером трагалачке усредсређености какву показују његови есеји о поезији у стиху. Тако бисмо нашу овлашну контекстуализацију Симовићеве есејистике могли допунити још једном, не баш небитном „изоглосом": аутор *Дуплог дна* припада кругу тумача и посвећеника поезије, какви у прошлом веку још беху Винавер, Мишић, Радомир Константиновић и Новица Петковић, кругу оних, дакле, којима је поезија не само престоно место књижевности него и више од тога: со и хлеб културе, сума кључних питања и одговора на чудо, муку и загонетку људског постојања.

Сва у призивима и одзивима, аналогијама и паралелама, сећањима на претке и најавама следбеника, ова књига — са индексом од преко две стотине имена — налаже (или бар допушта) још које поређење по сродности. Међу сроднике нашег песника, наиме, морамо убројати и оне пе-

снике који су се у ранијим деценијама и годинама истог столећа надносили над исте теме и загонетке наше песничке прошлости. И кад су били окренути више свету него дому, као Светислав Стефановић и Милан Ћурчин, песници су проучавали и усмену књижевност матерњег језика — први народне приповетке, други одјеке наше народне поезије у немачкој књижевности. И кад су сами били лиричари, заокупљали су их епски рељефи и замаси десетерачке епике — посебно оне Вишњићеве, о којој пишу Винавер и Вељко Петровић. И кад би, као заточници симболистички и „декадентно" затамњене поетике морали да виде у рационалистичком осамнаестом веку столеће без поезије и, штавише, просвећену пустињу, страсно се баве Доситејем — како прозаисти Вељко Милићевић и доцније Владан Десница, тако (расправом, стихом, пригодном драмском сценом) и песници Милош Перовић, Сима Пандуровић, Мирко Королија и Велимир Рајић. Да и не говоримо о Змају, о Лази Костићу, или о Војиславу, о коме су пре Симовића или у његово време рекли своју упечатљиву реч толики значајни песници — Дучић, Стефановић, Вељко Петровић, Павловић и Лалић, а посебно Милорад Павић, песник пре и после толиких видова свог књижевног и научног стварања. Дучић и други, међуратни талас нашег модернизма — с Винавером, Црњанским, Настасијевићем и Благојевићем — поготово је својом поетичком актуелношћу и временском близином морао тангирати наше песнике, између осталих Бошка Петровића, Стевана Раичковића, Милована Данојлића, Слободана Ракитића, Рајка Петрова Нога и Ивана Негришорца.

Преокупације песничким наслеђем које песник Симовић дели с неким другим песницима потврђују и три овде непоменуте теме — Кодер, „једна грана српског симболизма" и песнички удес Душана Васиљева. Ако су се Васиљевим песници бавили ређе од антологичара и критичара (на временској и методолошкој раздаљини од Милана Богдановића до Михајла Пантића), Кодер и звучни симболизам, као искушење и пустоловина изрицања неизрецивог, стваралачки и те како интригирају управо песнике. То показује и књига Саве Дамјанова *Кодер, историја једне рецепције*, у којој је оцртана дуга путања дослуха и недослуха с најзагонетнијим српским песником, према коме су се (и независно од текстолога и иних специјалиста књижевне науке) одредили и толики песници, од Змаја, Љубе Ненадовића, Лазе Костића и Ђорђа Рајковића, Винавера, Вељка Петровића и Божидара Кнежевића, до Попе, Павловића, Ракитића, Небојше Васовића и самог Симовића (Дамјанов, 1997).

Оцртавши овако своје поље истраживања и традицију као ужи, дејственији део укупне баштине, песник и есејист Љубомир Симовић сврстао се уз оне — не увек премоћне — песнике и критичаре који су у српској модерни, међуратном и трећем, послератном модернизму истрајавали у отпору онима чији се пристанак на прошлост сводио искључиво на *традицију негирања традиције*. Рекло би се да је Симовић својим стваралачким и изучавалачким искуством сагласан с поруком цитираног Христићевог есеја: „Без везаности за традицију — на овај или онај начин одабрану — ниједан књижевни покрет није у стању да опстане" (Христић, 1994, 89). Или пак с једном новијом тезом књижевног исто-

ричара и критичара Милана Радуловића: „У својим најбољим и стваралачки најплоднијим видовима, српски модернизам 20. века представља ренесансу традиције, а не антитрадиционализам" (Радуловић, 2002, 184).

4.

Двадесет есеја Љубомира Симовића говоре о живој књижевној прошлости, двадесет први (*О једној грани срйског симболизма*) о породици песникâ чији је предак Кодер а најмлађи изданак Алек Вукадиновић. У осталих десет штива аутор је окренут својој песничкој сабраћи, савременицима, од којих су, нажалост, у међувремену двојица (Јован Христић и Бранислав Петровић) променила светом.

Ниједна тема, име и дело у Симовићевом ковчезићу нису нови и непознати. Неретко су то, штавише, и школске теме. Међутим — и у томе је, можда, кључни белег ове књиге — знано је виђено у новом светлу. Под рухом познатог, а понекад и посивелог од рутинских читања, нађено је незнано, друкчије. И ту је, ваљда, смисао наслова: легат ваља распаковати пажљиво и мудро.

Неретко одсечан и бритак, па и реторски жустар кад нужда спорења или уверавања то налаже, Симовић уме да буде и тих и претањен у одгонетању дубљих порука и дочаравању егзистенцијалних и духовних ситуација које су их изнедриле. Само таквој осетљивости бива доступна истина о великој вери, великој култури и великом мајсторству утканом у два концизна записа Јефимијина, и само таквој усредсређености могу да се посреће открића скровитијих значења у говору „песника који понекад можда и не зна шта све зна" (Симовић, 2001, 13), каква је слепа Јеца у својој поморавској балади о смрти војводе Приједе, или, напротив, откриће ликујуће стваралачке самосвести у четири неочекивана стиха на самом крају, или дну, једне стандардне песме (*Зидање Манасије*). Таквим садејством суптилне пријемчивости и откривалачке луцидности извезен је у свега шездесетак редака минијатурни есеј о балади *Мусић Сйеван* који предочава нешто што је свима промакло — да је накнадна борба и погибија косовског јунака „више обред, него бој" и да овом песмом „косовска легенда добија дубљи садржај и шири значај, али и извесну ведрину" (Симовић, 2001, 15—16).

После ова четири филигранска записа претезаће у *Дуйлом дну*, и бројем и значајем, монографски раскриљени есеји, међу којима они о Вишњићу, Доситеју, Кодеру, Змају, Костићу, Илићу, Дучићу, Настасијевићу, Павловићу и Данојлићу досежу пуноћу и целовитост колико надахнутих, толико и студиозних огледа, без којих — и кад су у понечем спорни или се споре са друкчијим, подједнако убедљивим виђењима — наша књижевна мисао у неким важним доменима и регистрима неће напросто моћи даље! Мада *Дуйло дно* обиљем покренутих питања, успостављених релација и домашених налаза, описних и вредносних, парцијалних и општих, заслужује подробан и диференциран одговор у размерама својеврсне књиге о књизи, овде је могућан само шкрт опис и ко-

ментар кључних Симовићевих увида у природу — редовно сложену а неретко и загонетну — света и говора поменутих стваралаца. Такав приказ бива неминовно кус, поред осталог и стога што углавном мора да пређути ситуацију и акустику полилога у који се, као реплика, утук, сагласје или надградња, укључује Симовићев интерпретативно-критички глас. Шта све, на пример, није досад речено о Вишњићу? Симовић ће изричито поменути Геземана и Кољевића, али нема сумње да има на уму и шири рецепцијски фон, дакле и читање поменутог Винавера и Вељка Петровића, као и непоменутих научника, од Слободана Јовановића до Владана Недића. На сличан начин и у сличној мери премрежен је овај Симовићев есеј темама и контроверзама различитих дисциплина — тоталне и књижевне историје, поетике усмене и уметничке књижевности, стилистике и версологије.

Телеграфски, макар, речено, шта је ново у Симовићевом читању традиције?

Нов је Вишњић у својој песничкој атипичној и епохално нерегуларној ситуацији кад *прошлости* и *полаганости*, генолошким постулатима књижевног рода чијим се конвенцијама само унеколико приволео, претпоставља *садашњост* и *хитрину*. Нови су и Симовићеви налази о измењеним мотивацијским упориштима Вишњићевих јунака и њихових поступака, као и о димензији индивидуализма којим су ти јунаци и њихови поступци пре окренути долазећем времену и роману као његовој репрезентативној форми неголи прошлости и њеним епско-етичким заветима.

Нов је Доситеј, у Симовићевој визури, по ширим контекстима свога „велтаншаунга", који укључује и афинитет за понеку лепоту и слободу изван конвенционалног рационалистичког канона, за „нешто скитничко, циганско, боемско", „нешто изворно и несумњиво песничко" (Симовић, 2001, 56—57), што нашег есејисту охрабрује на смеле паралеле — ако не у изразу, онда у ставу — са Сандраром, Ларбоом и Растком Петровићем.

Нов је Ђорђе Марковић Кодер не само низом чудесних „севотина" које Симовић изналази у његовим спевовима и прилаже стално растућој збирци опчињујућих фрагмената, која ипак не васпоставља смисао и ранг целине, већ и осведочењем да није заумни звук него заумна слика најјача и најпривлачнија страна ове поезије. Поезије којој, по Симовићу, можда прилазимо са поставкама и мерилима која јој нису инхерентна и на која она не рачуна или којој — што је друга, не мање проблематична крајност — олако приписујемо утемељење нове и особене митологије, заборављајући да она, сама по себи, не обавезује на стварање новог језика.

Нов је и те како нов Змај, толико читан а недочитан, и велик не само по налазима стогодишње анкете или упркос њима, већ и по зачућујућим, безмало невероватним антиципацијама потоњих, модерних песничких токова, махом сакривеним под варљивом једноставношћу песме за децу или привидном ефемерношћу по себи већ контроверзне политичке поезије, чији видокруг, у његовом случају, „није описиван нацио-

налним шестаром малог, нити страначким шестаром још мањег пречника" (Симовић, 2001, 143). Занимљиво је да управо Симовић, вазда скептичан према екстремним и деникеновски сензационалним реинтерпретацијама наслеђа, овај пут — опет откривајући непознато у привидно познатом — стоји на самом прагу чуда, налазећи у Змајевим стиховима „једно велико ослобођење тамних садржаја и хоризоната" (Симовић, 2001, 122) и наговест кафкијанског света, ибијевске гротеске, фарсе и апсурда, и зачетке визуелне и сигналистичке поезије, чак и заметак модерне (фукоовске) сумње у језик и питања о његовој отуђености и кризи.

Нов је и Лаза Костић, у склопу својих стварних и привидних противречности, својих сагласја и несагласја са стварношћу, судбином и Богом, својих укрштаја, заокрета и синтеза, рвања и мирења са тамним сферама и дејствима политичког, психолошког, сновног и трансценденталног, нов (и друкчији но у виђењима Винавера и Војина Матића) у свом приклањању Богородици и окренутости невидљивој стварности, као и открићу телесности као једног од путева према небу. И није само нова већ и дубоко утемељена Симовићева теза о чувеној Костићевој песми као великом прелудијуму једне ненаписане поезије, „која би се заснивала на смелијем препознавању знакова трансценденције у земним стварима" (Симовић, 2001, 168). Као што је, опет, колико утемељена толико и надахнута његова претпоставка из четвртог, закључног сегмента ових непретенциозно насловљених *Бележака о Лази Костићу* о идеји која је песника водила у језичке експерименте и промене: песници хоће језик као пут изласка из језика, песму као превазилажење језика и његово ишчезнуће у оном ћутању које производи песничка реч, при чему тај напор превазилажења језика самим језиком води сталном умножавању језичких средстава. „Тако се догађа да језик производи управо она тежња која би хтела да га укине" (Симовић, 2001, 170) — што је, по Симовићу, најоштрија и, ваљда, најплодоноснија противречност Костићевог песништва, које не престаје да нас засењује.

Нов је умногоме и Војислав Илић, и то управо у наоко најпрозирнијем де́лу свога слојевитог опуса, који је многе критичаре преварио хоризонтом реалистичке дескрипције. Многе, али не све, јер су понеки иза описа наслућивали *нешто друго*, субјективно, нематеријално, на домаку симбола. Идући храбро смером њихове слутње, Симовић склапа ризично тумачење — сагласан, можда, с теоретичарима који држе да је интерпретација креативан посао, који указује на смисао дела који није очигледан (Петровић, 1972, 136—145). „Кад песник каже 'петао', 'коњ' и 'гавран', то очигледно и јесу петао, коњ и гавран, али су и шифре којима се означава нешто невидљиво и неочигледно. (...) Сликајући оно што види, песник изражава оно што не види, опевајући оно што зна, он говори о ономе што не зна" (Симовић, 2001, 181). Оваквим одгонетањем (у архајском, митолошком кључу) хладне објективности пејзажа као пројекције песниковог субјективног и унутрашњег света, Симовић се, изгледа, обрео у једном часу на месту и послу управо оних критичара које, у есеју о Павловићевом песништву, прекорева што, плашећи се да остану

насамо с песмом, свако њено значење надзиру листајући симболошке и митолошке речнике. Зато је, међутим, наш есејист врло убедљив у завршници своје интерпретације, где показује како ће временом „та слика која делује из сенке видљиве и очигледне слике избити у први план" и како ће се реалистички детаљи Војислављеве поезије „повући пред жестоким налетом надреалних, сновних, нејасних, фантастичних слика и звукова" (Симовић, 2001, 182). Док прецизно оцртава Војислављево дело као велико раскршће старих и нових путева нашег песништва, Симовићу се овај песник чини најаутентичнијим кад успоставља везу између тамније сфере Змајеве поезије и Дисових *Утопљених душа*.

Нове су, и прилазом и налазима, и Симовићеве интерпретације појединих Дучићевих песама и његовог опуса као јединствене животне и стваралачке драме, у чијем последњем призору пред нама стоји „један усамљеник, чија су се сва знања сажела у сазнање ефемерности свега, и чије су се све жеље окончале у молитви да нас више никад ништа не позове и не пробуди из ништавила у коме ћемо нестати" (Симовић, 2001, 209). Писан 1993, кад се могло чинити да је Дучић испричана прича, Симовићев есеј *Лирски јунаци Јована Дучића или пут у ништавило* одише дахом откривалачке првине. Дучићево дело је виђено као сцена на којој се смењују сјај и мрак, врева и тишина, помпа и убогост, блесак царске круне и безљудни мир шуме. „Дучић је на високо циљао певајући о царевима и крунама. А високе циљеве је досегао певајући о буквама и мравима" (Симовић, 2001, 204). Откриће Бога затамњује слутња непоправног одласка у ништавило. Двосмислену, антологијску, песму *Натпис* Симовић је доживео као најбезнадежнију молитву у српској поезији.

Новином и трагалачком свежином плени и Симовићева интерпретација и контекстуализација *Ратних другова* Станислава Винавера, безмало невероватних и необјашњивих у своме апсолутном несагласју с његовом ранијом поетиком, и *Ламента над Београдом* Милоша Црњанског, мрачне тужбалице и зрачне химне, у којој се „тачно изнад најниже тачке песниковог песимизма налази и сјајна највиша тачка његове вере" (Симовић, 2001, 224). Ове надахнуте записе, пуне драгоцених обасјања не само двају опуса већ и њиховог епохалног окружја, ипак надмашују *Лирски кругови Момчила Настасијевића*, разуђенији и понорнији есеј, у коме Бојана Стојановић-Пантовић (уз оглед *О поезији Миодрага Павловића*) види највреднији текст *Дуплог дна*. (Стојановић-Пантовић, 2001). Његових четрнаест сегмената посведочују вишеструку парадоксалност Настасијевићевог песничког дела, дезактуализованог у историјском, а многоструко актуелног у психолошком смислу, у почетку ведрог а потом „тмолог", обузетог слутњом о неразлучивости еротике од смрти и нестајања од спасења, а потом (тренутак кад Настасијевић бива први пут велики песник!) страшном стрепњом од оба света, те страхом од живота схваћеног као „гроза од искони" и осећањем греха које се може поништити само поништењем целог живота. Силазећи у ове песме као у катакомбе, где одрицање од живота има најпре будистички и прометејски белег, а затим смисао свеопштег сродства по постојању и страдању, који Настасијевића укључује у повелико коло српских и хрватских песника

инспирисаних Фрањом Асишким, Симовић допире и до циклуса *Речи у камену*, у којем Настасијевићева поезија добија социјалну и етичку компоненту — чувајући, ипак, дистанцу према историји. Зашто? Стога што је, по нашем тумачу, независно од сваког социјалног, историјског или психолошког неспоразума, *осама* песников задатак и судбина, цена и услов његове видовитости. А сада, пошто је оцртао идејно-мотивски лук ове поезије, Симовић се окреће њеном загонетном језику, који је у невеликом броју песама такође прешао велик развојни пут. Не слажући се с неким ауторитативним налазима о уделу и природи језичке редукције у безмало непробојном херметизму Настасијевићевог израза, наш есејист у тананим микроаналитичким (стилистичким и версолошким) прозрењима показује висину песникове језичке инвенције и поетског мајсторства, оцртавајући читаву лепезу Настасијевићевих изума у грађењу песничке слике. Али и понеки тренутак (*Глухоће*) кад читалац нема начина да премости белину загонетног скраћења и кад га више од смисла сакривеног херметизмом заокупи смисао самог херметизма. Одговор Симовићев бива и поступан и слојевит: песник је врач и молчалник који не верује у вредност и сврховитост говора, него верује да је говор грех, а ћутање прави пут из греха, пут до светлости и ведрине. Ћутање тако разазнајемо као циљ и садржај *Глухоћа*, а херметизам као начин да се тај циљ оствари. Али Симовић трага даље, померајући тежиште пажње са смисла загонетних исказа на њихову структуру. И ту, у дванаестом сегменту овог есеја стојимо на једном од највиших интерпретативних висова *Дуго дна*: уочена формула карактеристичне симетричности у најтамнијим исказима Настасијевићеве поезије и прозе указује на „двосмисленост и парадоксалност бића и његове егзистенције", у којој недоумица с којом живимо бива само „природна последица природног устројства света. Јер све те супротности између којих се човек немоћно распиње, толико су зависне једна од друге, толико су једна другом прожете, једна другом осмишљене и изражене, да ништа није оно што јесте ако уза њ нема онога што му је супротно" (Симовић, 2001, 251—252). Напетост структуре Настасијевићевог стила и реченице, хомологна његовој визији света, толико је драматизована (парадоксима, елипсама, инверзијама) да постаје неприродна. Нема песника који мање хаје за читаоца и за говорни језик. „Говорни језик за њега не постоји чак ни онда кад пише приповетке и драме. Загледан у тамно дно језика, у ћутање које у том дну слути, занет неизречјима, занесен тамним и дубоким звуцима, и повремено озарен блесковима што каткад севну из понора у који је загледан, Настасијевић је читаоцу окренут леђима" (Симовић, 2001, 253). Следи, међутим, на самом крају есеја блиставо парадоксална поента. Не хотећи да буду литература, Настасијевићеве песме — посебно у неколико својих великих затамњења — бивају и литерарно савршенство, и нешто више од литературе. „Зато његову песничку књигу не видим на полици или на писаћем столу историчара, теоретичара или неког другог професионалног љубитеља књижевности", каже Симовић, „него у коферу прогнаника, крај јастука тешког болесника, или на столу крај робијашке порције, — где и јесте право место за књигу песама" (Симовић, 2001, 255).

Редак спој енергије и тананости, Симовићев подухват поновног есејистичког промишљања битних сегмената и релација српског књижевног наслеђа вишеструко је вредан и подстицајан. Надмашивши Христића и Лалића, Симовић се ширином и дубином овог рукавца свога стваралаштва приближио учинку и рангу Миодрага Павловића. Трагајући, махом, за новим у знаном и скривеним у познатом, за неуоченим вредностима, релацијама и контекстима већ увелико изучених писаца и дела, овај есејист финог нерва, живе радозналости и изузетне речитости открива толике досад непримећене или слабо осветљење животне и уметничке интензитете, кореспонденције давнашњег и данашњег, нашег и страног, толике ме́не, дилеме и драме у свагда новом и друкчијем песничком рвању са тајнама постојања и отпором језика. Та открића се, углавном, догађају на нивоу једног опуса, једног дела, неретко и једне песме, па и једног стиха. Понекад, међутим, преовлађујући модел *есеја портрета* бива продубљен својствима и прегнућима облика који би Клаус Гинтер Јуст назвао *есеј проблем*. Такав је, понајпре, случај с огледом *Стерија међу маскама*, с којим успостављају суптилну везу неки одељци есеја о Костићу, Илићу, Дучићу и Црњанском, где такође — као понорница — искрсава феномен *маске*, мишљен у метафизичком, психолошком, етичком и поетичком кључу.

Тако се савремени српски есеј који пишу данашњи о негдашњим песницима указује у Симовићевом *Дупло дну* као двоструко прегнуће: искушавање властите жанровске могућности, недоступне ниједној другој форми, и преиспитивање слике књижевне прошлости, кодификоване друкчијим видовима мишљења. Тиме се и на самом крају столећа потврђује теза Јована Деретића да „у српској књижевности XX века есеј заузима врло значајно место, да спада у њене велике домете" (Деретић, 1997, 271).

ЛИТЕРАТУРА

Сава Дамјанов, *Кодер: Историја једне рецепције*, Просвета, Београд 1997.
Јован Деретић, *Поетика српске књижевности*, Филип Вишњић, Београд 1997.
Јован Дучић, *Благо цара Радована*, Прозаик, Београд 1996.
Иван В. Лалић, *Критика и дело*, Нолит, Београд 1971.
Светозар Петровић, *Природа критике*, Либер, Загреб 1972.
Милан Радуловић, *Модернитет и традиција*, Хришћанска мисао — Институт за књижевност и уметност, Београд 2002.
Љубомир Симовић, *Дупло дно*, Стубови културе, Београд 2001.
Јован Христић, *Есеји*, Матица српска, Нови Сад 1994.

Slavko Gordić

LJUBOMIR SIMOVIĆ'S ESSAY-WRITING (CONTEXT, TOPICS, INSIGHTS)

Summary

This paper deals with essays written by leading poets of the third phase of Serbian modernism: Miodrag Pavlović, Jovan Hristić, Ivan V. Lalić and Ljubomir Simović. Written in the second half of the twentieth century, their essays represent a certain counterpart to the so called creative criticism which Serbian poets practiced in the first half of the century.

The new essay — writing poets are characteristic for their relationship towards tradition and evaluation of poetical heritage. In contrast to the modernists between two world wars, they tend not to renounce Serbian poetic heritage, but rather to inspect it. According to the conclusions reached by Ljubomir Simović, with whose book „Duplo dno" (third, revised edition 2001) this paper mostly deals, contemporary Serbian poetry and Serbian poetic heritage are closely connected in many a way. Simović's reception of renewed interest casts new light on some segments of Serbian oral poetry, the lyrical poetry of Jovan Jovanović Zmaj, Laza Kostić, Vojislav Ilić, Jovan Dučić and, last but not least, obscure poetry by Momčilo Nastasijević (who wrote between two world wars).

This paper also deals with classification of diferent types of contemporary Serbian essays. Being a prominent poet and playwright, Simović writes his essays with a considerable rhetorical skill and zest. Still, his essays possess a methodological rigor which makes them closer to the genre of treatise. When the patterns of essay writing are concerned, they are closer to the model of *portrait essay* than to *problem essay*.

UDC 821.163.41.09 Damjanov S.

ЖАНР КАО ИГРА, ИГРА ЖАНРОВА

(на примеру постмодерног писма Саве Дамјанова)

Елизабета Шелева

САЖЕТАК: Да ли бисмо могли замислити жанр као неку врсту демона и како се може описати *демон жанра* или жанровски демон? Демон је биће чије присуство невидљиво (а, поред тога, још и полемично) трепери иза непосредне чулне појавности, при том делотворно доводећи у питање устаљене (увређене) правце размишљања.

С обзиром на то да су у постмодерном писању (ecriture) канонски примери жанра далеко ређи (или мање изазовни) од децентрираних жанровских облика — преостаје нам — радикално (рубно) преиспитивање постојеће генолошке таксономије и провокативни сусрет с алтернативним жанровским демоном.

Имајући у виду стање у савременој генологији, доминантно обележено успоном антиесенцијализма, данас је примереније говорити о *генеричности*, о жанру као потенцијалном својству текста. У том случају жанровски прототипи (уместо своје некадашње улоге нормативних и обавезујућих парадигми) уживају статус флуидних (и пре свега, изборних) генеричних референци. У времену интертекстуално редефинисаног жанровског идентитета сам жанр постаје неодвојив од вишеструке интеракције са (другим) жанровима.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: менипеја, генеричност, постмодерна, антиесенцијализам, аутолудизам, хибридизација, аутопоетика, метапроза.

У својој књизи *Границе интерпретације* (1999) италијански писац и теоретичар књижевности Умберто Еко прегнантно означава два основна модалитета рецепције и интерпретације: први (и најчешћи) јесте семантичка интерпретација текста у оквиру његовог значењског дешифрирања, а други — семиотичка интепретација текста, којом управља стручна амбиција, ка сазнавању дубљих структуралних разлога и саме архитектонске грађе текста, која уопште омогућава његове, већ поменуте значењске конотације.

Идентификација жанра, као и проучавање саме жанровске структуре, несумњиво спада у други тип интерпретације, тзв. семиотичку ин-

терпретацију, која, с обзиром на вишеструке деконструкције саме категорије жанра, данас подразумева не само неопходну стручну компетенцију него и — дубоку „инфицираност" новог читаоца. Сасвим у духу рашчлањавања речи: читалац у суштини све више постаје „талац" нечијег неспутаног (текстуалног) задовољства.

Али кренимо редом. Да ли бисмо, у складу са терминологијом француског теоретичара Антоана Компањона, о жанру могли говорити као о некој врсти демона? Говорити о демону жанра или о жанровском демону у оном смислу у ком се демон описује као биће, чије присуство невидљиво (а поред тога још и полемично) трепери иза непосредне чулне појавности, при том делотворно доводећи у питање устаљене (уврежене) правце размишљања. Или је, можда, још боље о самој књижевној теорији заиста мислити у оквирима демонологије, која заводљиво кружи фикционалним пољем уметничке али и досадашње теоријске литературе?

С једне стране, Компањон наводи да је жанр „легитимна категорија рецепције" и „најочигледнији принцип генерализације" — и овакво је тумачење жанра сасвим оправдано, онда када је реч о класичним и канонизованим жанровима. Међутим, с обзиром на то да су у постмодерном писању (ecriture) овакви канонски примери жанра, ипак, далеко ређи (или мање изазовни) од актуелних, децентрираних облика — преостаје нам још друга могућност — радикалног пропитивања постојеће генолошке таксономије. Остаје нам, дакле, сусрет са малопре поменутим алтернативним жанровским демоном и неким од његових теоријски већ легитимираних предака.

Имајући у виду стање у савременој генологији, доминантно обележено успоном антиесенцијализма,[1] данас би можда било примереније, уместо о некаквим устаљеним жанровским парадигмама, радије говорити о генеричности, о жанру као потенцијалном својству текста, како нам то, на траговима терминологије Жан Мари Шефера (1989), предлаже и словеначки теоретичар Марко Јуван. У том случају, за разлику од своје некадашње улоге нормативних и обавезујућих узорака, жанровски прототипи стичу статус флудниих (пре свега изборних) генеричних референци. У временима интертекстуално редефинисаног жанровског идентитета, сам жанр постаје неодвојив од вишеструке интеракције (других) жанрова.

Један од тих максимално интерактивних жанрова јесте управо менипеја, чије номинално васкрсење на модерној књижевно-теоријској сцени дугујемо највећем теоретичару књижевности и културе словенског порекла Михаилу Бахтину. У свом делу *Проблеми поетике Достојевског* Бахтин на сасвим запањујући начин открива корене модерне прозе у обредној култури античких карневала, са напоменом да се том приликом одвија и далеко дубља, космолошка прекретница и обнова културе света. Менипеја је прво књижевно оваплоћење поменуте карневалске културе

---

[1] Како нас Јуван подсећа, есенцијализам у оквиру поетике датира од Аристотела наовамо, а његов је извор сама теорија жанрова (2002: 10).

и по свом етимолошком значењу реч *сатира* (посуда пуна различитог воћа), као и сложена жанровска одредница (под пуним именом, менипска сатира), прецизно упућује на само изобиље и преплитање већег броја жанровских прерогатива и модела, унутар исте (текстуалне) „посуде". Према томе, менипеја, та жанровска прамајка модерне прозе, заправо означава једну, по својој прилици, „трансжанровску" категорију. Управо стога поменута (иако можда данас неправедно гурнута у страну) „трансжанровска" категорија менипеје, по мом мишљењу, заиста јесте адекватна сложеним поетичким истраживањима и захватима унутар савремене књижевности и суштинска (незаобилазна) у деликатном процесу жанровског дијагностицирања управо оне врсте писања, које се тренутно највише практикује у новој текстуалности и њеном храбром, инвентивном, понекад још и нехајном преплитању жанровских граница и до скоро неприкосновених кодова.

У својој најновијој и веома подстицајној књизи немачка слависткиња Ренате Лахман поново актуализује провокативно културолошко наслеђе свог великог руског узора, пишући управо о менипеји — као о „провокацији жанра" (2002: 374) и Бахтиновој парадоксалној „апотеози телесности" (2002: 375). На траговима Бахтинове „карневалске утопије" (како је она сама назива) Лахман у току свог рада детаљно развија далекосежне културолошке импликације, тзв. културе смеха, каква је примарно заступљена у менипејској структури текста. Тим поводом она поново подвлачи дубљи и суштински значај поклапања конректно дате жанровске парадигме са одређеном, при том дубоко субверзивном сликом света и артикулисаном антрополошком пројекцијом да би установила да се у смеху остварује „друго откровење" и „друга истина света" (2002: 381), у оквиру кога се свет открива као место одвијања неизбежне „телесне драме", а сама истина искључиво као релативност, што се такође односи чак и на смрт, односно исмевање сваког свршетка као таквог. Циљ културе смеха подједнако је узвишен као и циљ трагичке културе — у својој суштини заговарајући „смену моћи и истина".

На почетку овог прилога изнела сам неколико теоријских смерница, неопходних за рад на даљем апликативном истраживању жанровског модела Саве Дамјанова и његовог, у оквирима савремене српске књижевности, по свим одликама апартног писма. Рад Саве Дамјанова пратим од самих његових почетака пре 20 година — услед чега је еволутивни развој његовог стваралаштва текао синхроно мом сопственом, животном и књижевно-теоријском сазревању и надградњи првог (или инстант) рецепцијског увида. Од првог тренутка књижевни профил овог савременог (и несумњиво контроверзног) аутора обележен је суштинским прожимањем једном свеобухватном онтологијом (дакле не само апологијом) игре, у (код нас) још увек раритетним оквирима културе смеха, телесности и провокације.

Како циљ мог текста није истоветан циљевима монографског ауторског приказа, своју бих пажњу даље усмеравала ка специфичним, жанровским и интертекстуалним референцама, као и преиспитивању дубљих антиесенцијалистичких аспеката овог заиста ретког инвентивног и лу-

цидног аутора. Осим у улози књижевног историчара и приређивача неколико антологија, Сава Дамјанов остаће запажен (и запамћен) првенствено као потписник неколико превратничких књига прозе и критичке прозе: *Колачи, обмане, нонсенси* (1989); *Шта то беше млада српска проза* (1990); *Причке* (1994), *Повести различне: лирске, епске, но највише неизрециве* (1997) и *Глосолалија* — изабране и нове приче (2001). Непобитна је чињеница да су неке од ових књига битно помериле установљени рецепцијски контекст српске књижевности, при том укључујући и увреженo поимање о статусу и циљу књижевне критике. Промене су (биле) суштинске, вишеструке и доследно изведене у прилог једне аутентичне, препознатљиво артикулисане, комплексно разрађене, не само поетичке већ и контракултурне позиције. Без обзира на своју привидну лежерност и тобожњи немар, ова је литература примарно саздана од дебелог, ерудитивног „штофа", на „калему" провокативног животног искуства, коме се у даљој текстуализацији вешто пришивају неопходни интертекстуални „штепови" лектире и хумора. Управо тако, на први поглед, противречна и неспојива синтагма „лектире и хумора", у овој врсти снажно обележеног идиосинкразијског писма функционише на свој особен, редак и задивљујући кохерентан начин. Али управо та, на први поглед незамислива *coincidentia oppositorum* сачињава базични „шмек" саме менипејске (анти)традиције, која је одувек подразумевала уметност справљања (и дијалогичног спајања) што необичнијег и неочекиванијег, жанровско-реторичког (међутим, исто тако, и животно-искуственог) коктела.

Вратимо се сада конкретним запажањима и неким основним типолошким уопштавањима у вези с ауторским моделом Саве Дамјанова и њему својствене менипејске субверзивности у знаку игре, хумора, телесности и — не мање значајне — ерудиције.

„Асемантички, када се лишиш 'приче', кад знаковљу даш слободу, куда ћеш тада поћи? Асемантички, циклично pizzicato: самосврховита Игра, која је дете Дубине; наступа њено царство... час када Језик почиње говор о сопственом бићу, тада доминира означавајућа Празнина" (2001: 61).

Прво запажање ове прозе открива њену провокативност, спремност за понирање у најрискантније захвате и поступке, који задиру у саму онтолошку раван текстуалне егзистенције и смисла. Сви су текстови редом настали и трепере на рубу празнине, бесмисла, ругања и поруге, то су и буквално текстови — самоубице! Они пропитују своје најдубље разлоге постојања и функционисања, тако да више нема нечег што је остало загарантовано и неупитно, напротив: све је у знаку кризе, односно неизвесности, клизања значења, статуса, облика. Сваки је знак само каписла за отварање (експлозију) бескрајног означитељског ланца асоцијација и референта. Знаковље клизи и упада у сопственом бунару без (означитељског) дна: налазећи свој *raison d'etre* у самој игри неограничене семиозе.

Природно, прва раван менипејске игре са текстом јесте језичка раван или лудизам језичких игара. Каламбур је најопштија ознака неспута-

них језичких игара, по којима је проза Саве Дамјанова и постала позната (и читана).

Превладава хедонистичка поетика језичког уживања и текстуалног ужитка, као и неоспорна воља за ужитком (*will to ewoy*).[2] Телесност текста и апотеоза телесности, која, осим уживања, подстиче слободу истраживања (изражавања), као и растући удео дионизијског. Ови су процеси унутар текста резултат успона либидинозне (либидиналне) концепције савременог човека као бића есенцијализоване жеље. Жеља је примарна и императивна у односу на остале пориве. Стога у књижевности пратимо успон сексуализованог дискурса, тако да је и сама критика (теорија) постала телесна, односно *body-criticism*.

На лексичкој равни исказа ови су текстови значењски набрекнути и зраче својом звуковном амбиваленцијом. Духовито изабран наслов треће прозне књиге *Причке* у том погледу представља најиндикативнији пример експлицитног укрштања двају кодова: текстуалности и сексуалности, телесности. А не смемо заборавити ни то да латинска реч *corpus* у исто време конотира оба референта: 'тело', као и (уметничко) 'дело'. Често је заступљен и анаграм, захваљујући својим дубоко субверзивним учинцима („роман може бити и намор"), и акростих (речит пример: АНУС — Академија Научно-Уметничких Срања; онда УДБА — Удружене Дамјановљеве Будалаштине и Алогичности; или АВНОЈ — Априорни Вулгарни Невиђени Облици Јебачине).

Ово су само неки сумарно набројени примери духовитог освештавања, (према Бахтину) већ „уграђене" језичке виртуозности; то је мангупско брушење речи, маниристички углачане вербалне етиде; писмо (писање) у оквирима изазовног, вишеструког, лексички заснованог перформанса.

Поменимо да су аутопоетички интонирани и сами наслови књига: *Колачи, обмане, нонсенси* (експлицитно подвлачи гастрономско-лудички карактер књижевног текста), односно *Глосолалија* (чија семантика отворено опуномоћује вербалну халуцинантност/халуциногеност књижевних слика и представа).

У овој књизи по први пут је оригинално објављена и прича *Бауба*, која у себи садржи овакав сегмент: „Ово је (а то је најузвишенији Врхунац!) химна Недоступности, коју дарује скривеност од света и која се зове Љубав, Смрти коју та Недоступност — Љубав носи (Смрти која не одузима Живот, него те чини живљим од привидног 'стварног' живота) Души која је сједињена и која тако сама себи мрси своје прелепе, прозрачне, благородне власи" (2001: 71).

Наизглед контрадикторна, ова је проза обележена узајамним преплитањем два доминантна идеолошка тока: малопре поменути одломак типичан је пример почетног утопијског и још дубоко интровертног, херметичног тока, који се, међутим, увек поново враћа (њиме је, уосталом,

---

[2] За разлику од уобичајене (епски интониране) „воље за моћ". Што се тиче данас актуелне спреге сексуалности и текстуалности, њу детаљније анализира Ив Косовски Сеџвик (Eve Kosoffsky Sedgwick), налазећи непосредно заслугу за њен успон у делу Мишела Фукоа, а пре тога у исповедној еротографији из доба просветитељства.

обележен и сâм ауторов почетак и његов улазак у свет прозног стваралаштва). Други је идеолошки ток далеко екстровертнији и транспарентнији — он наступа као самоуверена (у неким тренуцима немилосрдна) деконструкција и спрдња са (квази)вредностима у животу, језику, култури, историји. Речит пример за то представља прича *Последња седница йолишбироа династије Дамјанов*, где заразни набој аутолудизма достиже пароксистичку тачку. Смрт прадеде Гаврила Дамјанова непосредни је мотив наративне спрдње и бласфемије целог породичног ауторитета (укључујући самог аутора) — чланови породице су, поред осталог, представљени Мапет и стрип-портретима. Паралено с тим тече пародија конспиративне топике овешталог, комунистичког дискурса (који се позива на тајанствене седнице владајуће елите). Истовремено је из наративног дискурса храбро елиминисана свака патетика личне (чак и интимне) идентификације, као и уобичајена малограђанска апотеоза породичног порекла.

Овде видимо и пример (доказ) допунске, овог пута идеолошки важне игре, на равни колективних веровања и вредности; пример незаустављиве постмодерне детронизације и свеопшти слом тзв. великих нарација. Ради се о глобалном и веома озбиљном слому просветитељске и марксистичке нарације, односно епског патоса дубоко прижељкиване, друштвене обнове и утопије, унутар сада већ непостојећег идеолошког система. Ради се такође о искуствено провереној и непосредно сазнатој недостатности свих до сада постојећих и сазнатих оквира идентитета.

„Почивао сам мирно и спокојно, био сам изван времена форми и идентитета, изван обе Стварности" — тако нам прво Дамјановљево дело *Истраживање савршенства* сасвим отворено предочава својеврсни замор идентитета, жељу за ескапизмом, своју непресушну потребу за свеколиким истраживањем „с оне стране" познатих граница, апокрифну жеђ за преступом, скретањем, обртањем облика и хијерархија.

А како нас упозорава Бахтин, управо је то о чему нас менипеја жанровски подучава — „нарушавање епског и трагичког континуитета", а онда и „непоклапање са самим собом" — и то су можда најзначајније консеквенце њеног опсежног културолошког преврата на коме се заснива и који се увек подразумева. Постојећи је поредак за менипеју — увек и дежурни непријатељ (кривац), кога треба савладати смехом, игром, телом, али и — знањем (могли бисмо овде додати то да се ради о „ведром" знању, о „веселој", а никако — о морбидној или надобудној науци). То је једна рекреирана (из књижевне и друге предаје) исто колико и рекреативна проза (у најбољем смислу те речи, изведена као окрепљујућа, духовна рекреација).

„Састојао сам се од Мрака, био сам првобитни Хаос, био сам Небиће, које ће у космолошкој еротској Игри Стварања зачети бескрајне светове и безбројна бића тих светова, а ова ће — опет — у одразу моје првобитне Игре понављати истоветне облике еротске игре и истоветног стварања" (2001: 50).

Чак и када не би било оваквог космолошки (гностички) инотнираног сегмента из приче *Преображаји*, аналитичко (семиотичко) читање

Дамјановљеве прозе опет би се требало позабавити њеним експлицитно израженим, андрогиним квалитетом. Подвлачење андрогиности, као суштинске категорије ове прозе, не обухвата искључиво жанровски карактер текста, већ се односи и на само полно одређење наратора. Не треба при том заборавити (нимало случајну) етимолошку коинциденцију унутар термина — род (*genus*): која истовремено означава сексуални као и књижевни род (жанр). Тако добијамо за Дамјанова сасвим закономерно (и „природно") сугласје између сексуалног, с једне, и књижевног рода, односно жанра, с друге стране. Или, по речима Ненада Шапоње, „травестирање књижевних жанрова" или „коитирање текстуалног".

Менипејски позициониран, сам текст наступа као жанровски хермафродит. Он спаја енциклопедијско са булеварским, високо са ниским, научни логос са уметничким еросом. Једна од прича *Suma Villologiae Ante Portas* у ствари представља минус надовезивање на наслов чувеног дела Томе Аквинског, али тако да се унутар новог текста пародијски истражују семантичка укрштања двају феномена: „филологије" као науке и „вилологије" као паранаучног дискурса. Детаљисање најбаналнијих натуралистичких мотива (да ли виле умеју да каке) пропраћено је парадоксалним извртањем миметизма (учешће вила у Хитлерјугенду или супруг Кете Хамбургер унд Кока-Кола). Сами модалитети читалачке рецепције, екстреми књижевне комуникације инвентивно су описани у тексту *Четрдесет четири дореднице из Приручника фантастичне рецепције*. То је поново апокриф познатог Борхесовог дела, с тим да је овде максимално заступљена духовита демистификација књижевно-теоријског знања, као и наглашена еротска конотација текста: „Метасексуалност представља такву сексуалност чија је мета сама књижевност, односно Текст у најширем смислу тог појма (зато се ово обољење у извесним круговима и назива метатексуалност" (2001: 238).

Овде ваља поменути и аутентични ангажман Дамјанова на подручју књижевне критике, с обзиром на то да се својим необичним обликом и својом инвентивном реторичком изведбом она природно надовезује на његов претходно разрађени прозни модел. У контексту расправе о жанровима посебно занимљив податак за нас јесте то да су за Дамјанова као критичара такође били занимљиви жанровски аспекти и жанровски профил нове српске прозе. При том аутор књиге иронично интонираног наслова *Шта то беше млада српска проза* констатује како се она не уклапа у постојећи теоријски дефинисан жанровски систем и да то после ствара многобројне неспоразуме. За разлику од традиционалних генолошких одредница, он сматра да „треба уочити и међужанровски, изванжанровски или изванжанровски статус ове прозе" (1990: 26). У тексту *Опет то, али другчије* написано је врло инвентивно херменеутичко упутство за разумевање ове прозе: Младу српску прозу с почетка осамдесетих најбоље бисмо могли представити, служећи се њеним властитим рецептом и објективношћу азбучног реда, на следећи начин: у благо загрејану посуду улити 1/4 лит. хладног басаре и 1/4 лит. процеђеног дамјанова; затим додати 250 гр. марковића (претходно држаног у пацу), 250 гр. митровића (сувог, у комаду) и 250 гр. пасираног пајића, у ову смесу

додати 250 гр. миришљавог пантића и 250 гр. кртијег петковића, све то добро измешати, а онда долити 1/4 лит. разређеног петриновића — писарева, 1/4 лит. дискретно посољеног пиштала и 1/4 лит. маринираног тохоља...” (1990: 122).

Реч је о креативној паракритици, односно критици — досетки. Она је често обликована у виду кулинарског рецепта за справљање текстуалних јела, чиме се процес читања (рецепције) недвосмислено повезује са својеврсном конзумацијом, односно кушањем текстова (писма). Тиме је подвучен олфакторни (укусни) карактер критике, при чему се она доживљава као сродна — гастрономији. Књижевна критика тако постаје (гастрономска) конзумација текстова.[3] С друге стране, задржана је и могућност тантричког одлагања задовољства и обилажења (облизивања) око уметничког текста, као актуелног предмета задовољства. Критика је (само) предигра или, како то праотац хедонистичке критике Ролан Барт формулише: сваки текст о задовољству „ће бити само увод у оно, што се никада неће исписати”. Можда је то уистину критика која подразумева извесни егзибиционизам критичара (или мастурбаторско настројење читатеља), али је, на рачун тога, непријатељски настројена насупрот књижевне фригидности.

Текст (прича) код Дамјанова функционише као својеврсни симпозијум (етимилошки: духовна гозба): духовити сплет асоцијација, вешта игра значења и знакова (хомонимије, парономазије, анаграма), изазов канонизованом теоријском наслеђу. Поред вербалног, пратимо још и допунски, интермедијални контекст: то се, пре свега, односи на стрип, цртеж, али и на уметнуте, аутентичне фотографије аутора, често и његове веште фотомонтаже. Текст прераста у царство чула: текст подстиче и изазива то царство, као још једну привилегију узбуђеног читаоца. Текст сасвим јасно излази из својих уских књижевних граница. Текст би да плеше по страници, да се прожима и стапа са другим, пре свега визуелним уметничким искуствима.

Овим поводом важно је додати још неке констатације о аутопоетичком ангажману ове прозе, које се посебно тичу њеног аутора. У духу поетике метафикционалности, аутор самог себе (своје лично име и сопствени идентитет) често умеће унутар текста, као (анти)јунака сопствене приче и разноврсних врцавих досетака. То се лепо може илустровати завршним делом епске песме *Био једном један цар*, која се (пре)исписује као богохулна, ласцивна пародизација епске традиције и (њеног фундаменталног узорка) јуначке прошлости. „А Дамјанов, к’о Дамјанов / то јест кано ли будала / — свака му је ПРИЧКА мала!” (2001: 251). Укрштање семантичких контекста више је него очито (и веома ефектно): аутор

---

[3] Звучи невероватно коинциденција овако исказаног става Саве Дамјанова према књижевној критици, са мишљењем македонског режисера Слободана Унковског, који у свом интервјуу, датом за новосадски позоришни часопис *Сцена* (бр. 1/2, 2003: 30), каже да је свој поступак (припремног) читања драмског текста самоиницијативно назвао „стратегијом медузе”’, с обзиром на то да је читање текста аналогно (медузином) кувању чорбе (планктона) у сопственом стомаку. Тако је читање упоређено с кувањем (тачније: ширењем) текста у различитим правцима, у својој утроби.

себе оцртава у улози карневалске луде (подсетимо се да је луда „персоналнi" индикатор менипеје), док, с друге стране, у великим словима подвученој речи *ūричке* асоцијативно повезује стапање прозне жанровске одреднице (приче) и еротског кода (женских гениталија у плуралу). Осим сопственим аутопоетичким, жанровским опредељењем, аутор се поиграва и самим собом — он изводи детронизацију — шаљиво свргавање себе и свог рада са позорнице епски етаблираних књижевних ауторитета. Према мишљењу Дубравке Ораић-Толић, управо поступак аутолудизма може бити један од показатеља екстремног развоја (интертекстуалне) игре унутар поетике постмодернизма. Или прецизније, тенденција ка субверзивној игри означавања, која води уништавању значења, према речима Андреаса Хајсена, типолошки описује тзв. афирмативни постмодернизам.

Међутим, овај тип жанровског опредељења у делима Саве Дамјанова, по мом мишљењу, подстиче и неке дубље импликације: наиме, превредновање једне колективне (епске) предаје, епске културе и епске структуре, утемељене на апологији (и миметизму) јунаштва и самог јуначког поретка, пуног подвига, насиља и трауматичног бола. Својим пародичним извртањем сопственог имена и аутопортета (често се аутор представља и себе именује као „Пост-Дамјанов"), овај вишеструко скептичан и аналитичан наратор, у ствари, поставља и таква питања која далеко премашују непосредни контекст књижевне културе.

Наиме, убеђена сам да је, без обзира на свој, привидно необавезујући наступ, Сава Дамјанов својој култури поставио врло озбиљна питања и врло важне релативизације, које се тичу превредновања њених устаљених, епских (и трагичких) искустава и још увек функционалних, грађанских образаца понашања (и вредновања). По мом мишљењу, управо менипејски преврат, који суштаствено прожима, по обиму невелико али естетски значајно дело Саве Дамјанова, сведочи о једном дубљем (мада чешће пренебрегнутом) сазвучју жанровских модалитета и епохалних образаца мишљења (и вредновања). Наиме, менипејски жанр стоји у дубоком дослуху са једном епохом децентрирања, детронизације, демистификације и рецитације ауторитета, вредности, обликотворних модела — која је сасвим супротна епској култури строге хијерахије, поштовања норми и конвенционалног реда. Према мишљењу Ихаба Хасана, превласт игре наступа онда када у одсуству битних принципа долази до онтолошког релативизма епохе. У сличном маниру културолошког тумачења пародије Фредрик Џејмисон заступа свој став да је пародија „промоција једне политике очаја". Можда је заиста, како неки кажу, тело последње уточиште моћи једино нама још увек доступно поље манипулације и интервенције. У случају прозе, којом се у оквиру овог рада и конкретније бавимо, текст изједначен са телом, а (жанровско) писмо са игром — заиста предочава задњу станицу — радикалног, аутопоетичког, као и животног искуства. Експеримент са самим собом и поводом самог себе — онако као што то исказују и стихови хрватског песника Славка Михалића, луцидно подвлачећи онтолошки карактер игре, или још бо-

ље, сам живот као врсту игре: „своја си играчка / и нико ти не може рећи докле".

Поред инвентивне (и данас већ препознатљиве) поетике жанра, текста и уопште ауторства, проза Саве Дамјанова успоставља алтернативну, уживалачко-игриву „логику" и „етику" погледа на свет, чији се обриси, данас у животној пракси, можда, само још наслућују, али зато су већ увелико заслужили пуну истраживачку пажњу на основу свог бескомпромисног поетичког опредељења и радикално превратничког значаја.

ЛИТЕРАТУРА

1. Михаил Бахтин, *Проблеми поетике Достојевског*, Нолит, Београд 1967.
2. Ролан Барт, *Задовољство у тексту*, Градина, Ниш 1978.
3. Judoth Butler, *Gender Trouble*, Rouledge, New York/London 1990.
4. Умберто Еко, *Границе интерпретације*, ин: Република, бр. 1, Загреб 2003.
5. Marko Juvan, *Žanrska identiteta in medbesedilnost*, in: Primerjalna književnost, br. 1, Ljubljana 2002.
6. Антоан Компањон, *Демон теорије*, Светови, Нови Сад 2001.
7. Renate Lachmann, *Retorika, dijaloški princip i fantastika u Bahtinovoj misli*, in: *Phantasia, Memoria, Rhetorica*, Matica Hrvatska, Zagreb 2002.
8. Dubravka Oraić-Tolić, *Autoludizam*; in: *Ludizam*, zbornik, Zagreb 2002.
9. Eve Sedgwick-Kossofsky, What Isn't Gender, Internet 1190.
10. Ненад Шапоња, *Истина језика или путовање у бескрај текста*, предговор, ин: Сава Дамјанов: *Глосолалија*, Орфеус, Нови Сад 2002.
11. Елизабета Шелева, *Толковни модалитети на иронијата во книжевната теорија*, ин: *Книжевно-теориски студии*, Матица Македонска, Скопје 1997.
12. Елизабета Шелева, *Телото на дискурсот, дискурсот на телото*, ин: *Феминистички стратегии*, зборник, Сигмапрес, Скопје 1998.
13. Alenka Zupančič, *On Love as Comedy*, in: Identities, n. 4, Skopje 2003.

Elizabeta Šeleva

GENRE AS A GAME, A GAME OF GENRES

Summary

The essay describes and interprets literary work of the eminent Serbian author Sava Damjanov. Concerning numerous intertextual references and genre crossings in the frame of the model, the most adequate term for his genre code is Menippean satire (which contemporary authors present as a provocation of genre in general). The study of deeper antiessentialist aspects of Damjanov's discourse shows with no doubt his deeply revolutionary significance, as well as crucial shift of established genre-reception context of Serbian literature and criticism. Changes are essential, complex and consequently realized on behalf of an authentic, articulated, complexly developed not only auto poetic, but contra-cultural position. Regardless of his apparent nonchalance and pretended casual manner, this literature is primary composed of a „thick", erudite material on its restless spool that provokes life experience, and in addition skillfully interweaves necessary intertextual threads of joke and humor.

UDC 821.163.41.035=112.2

СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ У НЕМАЧКИМ ПРЕВОДИМА

(Жанр као фактор рецепције)

Весна Цидилко

САЖЕТАК: Од средине осамдесетих година 20. века може се констатовати пораст превода књижевних дела са српског на немачки језик, условљен (посебно у последњој деценији прошлог столећа) ванкњижевним факторима, пре свега политичко-историјским променама и ратним догађајима. У односу на књижевни жанр и рецепцију долази до повећаног интересовања за текстове и књиге из области социологије, антропологије, историје или тако интониране есејистике. Очигледан је, осим тога, примат романа који се највише и у већој мери него раније преводи, поред новонасталог интереса за драмске текстове.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: фактор рецепције, књижевно тржиште, културни посредници, маркетинг у култури, роман, приповетка, есеј, драма, поезија, превођење.

I *Преводи из српске књижевности и утицај неестетског*

Разматрајући рецепцију јужнословенских, а у овом оквиру и српских аутора на немачком говорном подручју, како у односу на последњих десетак година тако и на раније периоде,[1] могу се и без темељнијег увида у проблематику констатовати две основне чињенице. На књижевном тржишту књижевности југоисточне Европе, па тако и српска књижевност, недовољно су заступљене. Осим тога, њихова рецепција примарно зависи од нелитерарних и неестетских фактора, при чему је економски аспект књижевног тржишта у појединим случајевима чак један од мање важних.

Последња тврдња може звучати парадоксално, па ћемо управо изнето покушати да у кратким цртама образложимо и појаснимо.

Кад се говори о такозваним некњижевним факторима рецепције, мисли се на услове и чињенице који нису у директној вези са естетским или литерарним квалитетом књижевног дела, али који у одлучујућој ме-

---

[1] О рецепцији и преводима српске књижевности и српских аутора в. Cidilko, 1994/1, Cidilko 1994/2, Cidilko 1999, Cidilko 2000, као и Lauer 1995.

ри утичу на рецепцију једног аутора, једне одређене епохе или пак књижевности. Овде је, пре свега, реч о посредницима између језика и култура, по правилу о добрим познаваоцима и често и изврсним преводиоцима једне стране књижевности, коју преко њихових превода и захваљујући њиховом залагању упознаје и матична читалачка публика.[2] Оваквих људи је, нажалост, све мање. Такође су реткост издавачи који би се интересовали за неку од „малих", па и за српску књижевност, који би на њу усмеравали своју издавачку политику.

Неки велики издавачи, попут „Curkamp" „Karl Hencer" из Минхена, ипак издају и српске писце,[3] не негујући, међутим, интересовање за српску литературу као целину. Поједине издавачке куће у Аустрији традиционално показују интерес за ауторе и публикације из југоисточне Европе, као „Rezidencferlag" или „Zoltajferlag", који су ту своју постојећу традицију наставили и у последњих десетак година. А и две релативно мале издавачке куће „Vizerferlag" и „Dravaferlag", основане крајем осамдесетих и почетком деведесетих година прошлог века, обе из аустријског града Клагенфурта, имају за циљ промовисање јужнословенских књижевности, мада се оне, и поред доброг избора аутора и књига и високих државних признања,[4] тешко извлаче из тржишне и медијске маргиналности.[5] Нема већи утицај ни пре извесног времена у Минхену покренута библиотека за српску књижевност, код издавача „Slavikaferlag", издавача др А. Ковача, која је до сада издала у немачком преводу два српска романа: Басарино *Напукло огледало* и *Крај столећа Касиопеје* Мирослава Савићевића.

Међу најбитније некњижевне факторе рецепције спадају крупни политички и историјски догађаји који обавезно буде и интерес за културу, па тиме и књижевност одређене земље или језика. Тако су и трагични ратови, вођени пред крај прошлог века на тлу бивше југословенске државе, по српску културу имали и једну позитивну последицу: на немачком језику у последњих неколико година преведено је и издато више књижевних дела бивших југословенских, а тиме и српских аутора, него десетлећима пре тога.[6] Овај феномен није нов: познате су сличне реакције на прелазу из 19. у 20. век, у доба балканских ратова, који су такође побудили интересовање тадашњих немачких читалаца и преводилаца за српску књижевност и за српске ауторе. На крају 20. века, дакле, поново

---

[2] Један од примера за такво деловање у Немачкој представља Karl Dedecijus и његова „Poljska biblioteka" у којој су на немачком објављени скоро сви класици пољске књижевности. Важна, данас помало заборављена посредница између немачке и српске књижевности била је у 19. веку Тереза Албертина Луйза фон Јакоб-Робинзон, познатија као Talfj, конгенијална преводитељка српских народних песама. О њеном деловању в. недавно изашлу књигу Schubert, Krause, 2000.

[3] „Ханцер" конкретно Милорада Павића и Александра Тишму, поред Данила Киша.

[4] „Визер" је носилац аустријске државне награде за 1990. годину.

[5] Драган Великић, чији романи су у немачком преводу прво објављени код „Визера", променио је издавачку кућу и 2002. прешао код великог и реномираног издавача „Ултштајнферлаг".

[6] У овом контексту видети о рецепцији српске књижевности: Lauer, 1995.

долази до појачаног интересовања за српску књижевност и упознавања немачке културне и других јавности са њеним делима и ауторима.[7]

Али и поред примарне улоге рата и ратних збивања, пораст рецепције српске књижевности, који се опажа у последњих десетак година, никако се не може свести само на утицај политичког момента, јер постоје и друге групе рецепцијских фактора и различити облици рецепције, који важе за немачко говорно подручје још од средине осамдесетих година 20. века. У једном случају ради се о рецепцији аутора етаблираног како у домаћој тако и у другим, страним књижевностима. У другом случају рецепција бива заснована на истакнутој позицији аутора у домаћој књижевности или у оквиру неког тренутно актуелног књижевног правца. Трећи облик рецепције условљен је политичким факторима до 1990, а од 1990. рецепција српске књижевности потпада под рубрику „прича о рату и литератури".

Карактеристичан пример за први облик рецепције јесте књижевно дело Данила Киша, које је још од осамдесетих година доступно немачком читаоцу и у међувремену готово у потпуности преведено на немачки. Киш, „један од великих савремених европских писаца" (како га означава немачки недељник Der Spiegel), чији текстови о заслепљујућем и убитачном национализму „треба да постану обавезном лектиром",[8] на немачки се преводи и реципира у првом реду због његовог књижевног дела самог, а тек у другој линији због политичких конотација његових текстова и његове личности. Кроз догађаје деведесетих година овај аутор је, међутим, по други пут поново откривен немачком читаоцу, који код Киша тражи одговоре на многа питања о томе због чега је дошло до ратног сукоба. Слично је и са делом Ива Андрића.

Милорад Павић и Александар Тишма примери су писаца са истакнутом позицијом у домаћој књижевности, који се управо због те своје позиције преводе на немачки. Код Павића, уз то, стоји и чињеница да су његови романи из средине осамдесетих година били писани у тада у Немачкој врло актуелном постмодернистичком кључу.

Када је пак реч о Владимиру Арсенијевићу и Биљани Србљановић, они своју популарност у Немачкој и Аустрији дугују ратном времену.

II *О жанру и о преводима, покушај класификације*

Презентација преведених књижевних дела има разнолику форму, од књижевних вечери и читања, које организују књижари и издавачи и који

---

[7] До ког степена међутим то новостечено знање, а тиме и рецепција, досежу показују неке отрежњавајуће чињенице. Данас се вероватно у Немачкој не би могло догодити оно о чему у свом дневнику говори Александар Тишма: негде осамдесетих година прошлог века упућено му је из Амстердама писмо адресирано са „Alexander Tisma, Beograd, Romania" уз навод неке непознате улице (писмо је, успут речено, ипак примио, в. о томе Tišma 2001, 949. Али на еуфоричност врло отрежњавајуће делује да се управо неким од књижара и издавача који слове као какви-такви „зналци" дешава да у Немачкој иначе врло превођену Славенку Дракулић сматрају за пољску књижевницу (в. Енгел-Брауншмит, Tipner 2000, 55). О сличним егзилантским искуствима и незнању у Америци деведесетих година говори у својим књигама и Дубравка Угрешић.

[8] Тако Има Раку, а Die Zeit од 3. децембра 1998.

су релативно чести у већим културним центрима, попут Минхена, Хамбурга или Берлина, до рецензија преведених књига и то како у часописима захтевнијег интелектуалног профила, попут недељника *Die Zeit*, тако и у обичној дневној штампи,[9] све до признања, попут оних познате Берлинске академије уметности, која је, настављајући своју добру традицију заинтересованости за словенске ауторе,[10] у мају 2002. године изабрала за свог члана Александра Тишму, пре тога више пута представљајући у оквиру својих манифестација Тишмино књижевно дело.[11]

Што се тиче жанрова који се преводе, на први поглед нема посебне систематичности: преводи се и преведено је скоро све, како поезија тако и проза, есејистика различитог тематског профила, дневничка литература и романи. Највећи број преведених дела ипак припада управо последњем наведеном књижевном жанру: од романа Ива Андрића, Данила Киша, Милорада Павића, Драгана Великића, преко Арсенијевићевог *У йошйалубљу* и романа Боре Ћосића из шездесетих и седамдесетих, који су тек недавно преведени на немачки,[12] до Тишминог „петокњижја" и Албахаријевих романа.[13] Зато се поставља питање због чега је дошло до доминације превођења романа.

Разлози за водеће место ове књижевне врсте леже не само у доброј прођи овог књижевног облика на тржишту већ и у чињеници да роман за многе ауторе представља врхунац сопственог стваралаштва, жанр коме стреме и коме се, достигавши један одређен ступањ, у потпуности посвећују. Од наведених аутора пример за ово били би Давид Албахари и Драган Великић. И у случају Милорада Павића преовлађује романескна форма. А код Павића разлози се налазе у његовом постмодерном маниру. Опадањем интересовања за постмодернизам и постмодерни роман гаси се и занимање за преводе нових Павићевих књига које и на домаћој књижевној сцени губе епитет новог. У сваком случају, мора се констатовати да од свих књижевних жанрова романи српске књижевности тренутно имају најповољнију шансу за превод и рецепцију на немачком говорном подручју.

Пандан роману, нажалост негативан, у немачкој рецепцији новије српске књижевности јесте приповетка. Приче и уопште кратке приповедне врсте у принципу се не преводе и не објављују. Тако на немачком

---

[9] Као пример за ово последње наводи се осврт на најновији немачки превод Албахаријевог романа (*Götz und Meyer*, Eichborn Verlag, Frankfurt a. M., 2003) у берлинском дневном листу *Der Tagespiegel* од 27. априла 2003. године.

[10] Шездесетих година двадесетог века гост академије био је између осталих и Чеслав Милош.

[11] Овде не треба изгубити из вида ни повезивачку улогу Ђерђа Конрада, која свакако такође спада под некњижевне аспекте. Сам Тишма занимање за своје књиге у Немачкој деведесетих година видео је у комплексом кривице оптерећеном односу Немаца према Јеврејима и из тога насталом интересовању за јеврејство и јеврејску тематику (в. у овом контексту Tišma 2001, 946—948, 1001).

[12] *Улоїа моје йородице у свеїском револуцији* излази на немачком 1994, *Bel Tetpo* 1998.

[13] Симптоматично је да су и две до сада једине преведене и у поменутој библиотеци српских аутора издавача „Slavikaferlag" штампане књиге такође романи: *Найукло оїледало* Светислава Басаре и *Крај сшолећа Касиоїеје* Мирослава Савићевића.

не постоји ниједан превод Албахаријевих прича, а узалудни су и покушаји да се пласира и проза савремених аутора какав је Михајло Пантић:[14] сва указивања на занимљивост и књижевне вредности ове урбане прозе нису довела до резултата, а обавезно изазивају питање издавача „Пише ли тај аутор и романе?". Тако се може претпоставити да би један роман Михајла Пантића могао имати већу шансу да буде преведен од његових прича. Овде, дакле, по свему судећи, одлучују захтеви тржишта, на коме приче једноставно „не иду". Изузетак, ипак, представља Александар Тишма, чија је *Школа безбожништва* преведена на немачки језик. Разлог, свакако, лежи и у чињеници да је ауторов издавач, након што је у темељно припремљену промоцију Тишминог књижевног дела, уложио и знатна средства у рекламу и маркетинг, читања и гостовања аутора по целој Немачкој и тако довео до продора овог српског аутора на немачку културну и јавну сцену.[15] И сада он жели да извуче из тога што је могуће већу финанцијску корист.[16] „Ханцер", заправо, тако тежи да објави све оно шта је Тишма написао. Ову тврдњу поткрепљује и чињеница да Тишмин преводилац на немачки Барбара Антковјак,[17] тренутно по Ханцеровом налогу, преводи делове Тишминог *Дневника*. Ова, свакако важна Тишмина књига, поготово за разумевање његовог књижевног дела, тешко да ће бити без опширних напомена и додатних информација о личностима и догађајима из политичког и културног живота бивше Југославије, у потпуности разумљива немачком читаоцу. А професионални славистички интерес задовољава (наравно и у немачким славистичким круговима) и српски оригинал. Зато се превођење ове књиге доима као куриозитет. Може се очекивати да ће се слично догодити и са преводима Тишминих драма, при чему се питање интересовања читалачке публике у суштини не поставља — са интересовањем се рачуна, оно се очекује.[18]

На велико интересовање преводилаца и читалаца у последњој деценији двадесетог века у Немачкој и Аустрији наилазе и књиге које не припадају белетристици, пре свега текстови са културно-антрополошком тематиком, на пример *Бордел ратника* Ивана Чоловића.[19] У истом кон-

---

[14] Аутор ових редова говори из властитог искуства.

[15] Степен тога продора одразио се и поводом Тишминог одласка из живота: скоро да није било новина и часописа у којима није објављена вест о ауторовој смрти, уз многе осврте на његово књижевно дело. Медијски одјек у Француској, на пример, био је далеко скромнији.

[16] У марту 1991. Тишми његов књижевни агент Ева Королник у једном од телефонских разговора дискретно ставља до знања да је заиста штета што писац није могао наступити (како је било планирано) на келнској телевизији, наводећи да је главни уредник „Ханцера" Михаел Кригер скоро плакао јер Тишма није могао доћи, јер је очекивао велику продају тог разговора на телевизији (в. Tišma 2001, 1000).

[17] Која је у марту 2003. на лајпцишком сајму књига одликована за животно дело управо на основу њених превода Александра Тишме.

[18] Прво Тишмино дело, пуком случајношћу преведено на немачки, иначе је била његова прва драма *Цена лажи*, премијерно приказана у нишком Народном позоришту 1953. године, а већ следеће, 1954, изведена на немачком у градићу Изерлону, у оквиру фестивала посвећеног те године југословенској култури (в. о томе више у Tišma 2000, 151—154).

[19] I. Čolović, *Bordel der Krieger. Folklore, Politik und Krieg*, Osnabrück 1994.

тексту стоји и појачано интересовање за есеј, који пак као књижевна форма доживљава суштинске промене у српској књижевности, трансформишући се из превасходног израза књижевне критике у комплексан облик политичко-антрополошких садржаја.[20] Тако је немачком читаоцу, поред романа, доступна и есејистика Данила Киша или Драгана Великића,[21] поред делом жанровски хибридних текстова Боре Ћосића. Релативно велики број есеја српских књижевника објављен је последњих година и по новинама и часописима, као *Frankfurter Algemane Zeitung*, преко *Die Zeit*, све до немачког издања часописа *Lettre International*.

До превођења драмских дела са српског на немачки језик није долазило често, а објављивање таквих превода у облику књиге још је ређа појава. Ипак, то се догодило са драмама младе српске ауторке Биљане Србљановић. Своју популарност у Аустрији, Немачкој и Швајцарској Биљана Србљановић дугује интересовању за „ратно време" деведесетих, виђено из једне неуобичајене перспективе урбане младе генерације у Србији, чиме се може објаснити велики број извођења њених драма и значајан одјек у штампи. Нови моменат представља, међутим, чињеница да се прихватају и ауторкини нови комади, који са ратном, српском или београдском тематиком не стоје у вези, већ су написани за страно, „западно" тржиште, по његовој сопственој мери, дотичући се проблема и актуелности данашњег „западног" света.[22] Оваква појава да један српски драмски аутор пише директно за страну, немачку или аустријску позоришну публику била је незамислива до распада Југославије.[23] Овде се, иначе, поред реномираних немачких драматичара претежно штампају драме страних аутора, од класика до савременика, од Расина и Молијера, преко Фасбиндера и Енценсбергера, до аутора као што су Дарио Фо и Владимир Сорокин.

III *О преводима поезије*

Књижевна врста која у Немачкој и Аустрији традиционално нема велику тржишну прођу јесте поезија. Поезија се срећом преводи и штампа без обзира на финансијске и политичке факторе. Док је облик и донекле обим њене рецепције остао константан, без обзира на појачан утицај ванкњижевних фактора рецепције у последњих десетак година, слика степена читаности само се приближно може веродостојно реконструисати. Овом приликом мора се још у већој мери правити разлика између академског интересовања и заинтересованости културне елите,

---

[20] В. о томе више у мом чланку *Есеј у савременој српској и другим јужнословенским књижевностима — ново поимање жанра* (Cidilko 2003, 80—90).

[21] D. Velikić, *Stimme aus der Erdspalte*, Wieser — Verlag Klagenfurt 1992.

[22] Овде се мисли на комад *Супермаркет*. О драмама Биљане Србљановић на немачким сценама видети Nidermajer 2002, 33—36.

[23] У овом контексту мора се видети и појављивање немачких превода позоришних комада Биљане Србљановић у облику књиге, објављене у едицији „Позоришна библиотека" код специјализованог франкфуртског издавача „Ferlag der Autoren". Ради се о *Београдској трилогији* и *Породичним причама* (в. Srbljanović 1999).

на једној, и допирања до широке читалачке публике, на другој страни, и то још више него кад су у питању други књижевни жанрови.

На велики интерес последњих година у Немачкој наишле су песме Стевана Тонтића, које су настале у ратном Сарајеву, али и у песниковом вишегодишњем берлинском егзилу, по изласку из опкољеног града. Врло успели немачки препеви и више издања, пре свега Тонтићевог *Сарајевског рукописа*,[24] књижевне награде и признања,[25] али и интерес читалачке публике, који је показиван на многобројним књижевним вечерима и читањима, сведоче о постојању сензибилитета немачких читалаца за лирику овог савременог српског песника. Заинтересованост за Тонтићеву поезију свакако је узрокована темама о којима овај песник пева: ужасима рата и свакодневнице у опкољеном граду, али она је несумњиво мотивисана и осећањем људскости, људске пролазности и конфликтом с Богом, о којем песник говори, а који много тога допушта и види, као и трагедија бездомника, прогнаника, који још увек са тим и таквим Свевишњим из Старог завета живи свој изгнанички живот.

Други велики песник српске књижевности Васко Попа поново је представљен немачкој публици једним избором Мила Дора из осамдесетих година, који је Дор, заједно са додатним поговором, поново објавио код „Вицера" 1993.[26] А и дела Миодрага Павловића доживела су пре кратког времена више немачких издања.[27] Берлински слависта Манфред Јенихен, иначе пензионисани универзитетски професор, припрема антологију српске поезије на немачком, уз велике проблеме око финансирања ове књиге, за коју се већ сада може претпоставити да ће је читати веома ограничен круг људи. Али то је познато, свима јасно, и то, срећом, не обесхрабрује овакве иницијативе и ентузијазам који уз то обавезно иду.

IV *Уместо закључка*

Од средине осамдесетих година прошлог века може се констатовати осетан пораст броја дела српских аутора, преведених на немачки језик. Овај интерес условљен је на првом месту ванкњижевним, политичко-историјским моментима, чија је улога била и остала пресудна за упознавање Европе и света с ауторима и делима која долазе из такозваних малих језика и малих књижевности. У том ванкњижевном оквиру треба тражити и разлоге за пораст интересовања немачког читаоца за књижевне врсте које не потпадају под белетристику, већ су део социолошке, антрополошке или пак историјске стручне литературе, као и тако интониране есејистике.

---

[24] Издавач је „Landprese" из места Вајлерсвиста.

[25] Награда „Horst Binek" додељена је Тонтићу 2000. године од стране Баварске Академије лепих уметности, а године 2001. песник је постао носилац награде града Хајделберга „Књижевност у егзилу".

[26] Pora 1993.

[27] В. у овом контекст Pavlović 2003a; Pavlović 2003b; Pavlović 2002; Pavlović 1994.

Жанр као фактор рецепције добија такође једну одређену улогу, мада је утицај чисто књижевних чинилаца који се налазе у сенци нелитерарних, неестетских фактора, од мањег значаја. Јасно се у односу на рецепцију запажа примат романа као књижевне врсте, којој у немачкој преводној књижевности чини се припада будућност. У овом контексту обилата романескна продукција савремене српске књижевности може се видети и као својеврстан „златни мајдан", који ће, надајмо се, посредници и читаоци знати да искористе.

Нови су развојни токови рецепције драмских текстова, при чему ће време показати да ли је реч о тренутним феноменима или континуираним правцима рецепцијске и културне политике. За разлику од драме, у рецепцији поезије није дошло до већих промена. Већа померања се овде ни у будућности не могу очекивати.

БИБЛИОГРАФИЈА

David Albahari, *Götz und Meyer*, Eichborn Verlag, Frankfurt a. M. 2003.

Svetislav Basara, *Der zerbrochene Spiegel*, Slavica Verlag, München 1994 (Südslawische Erzähler, Bd. 1).

Vesna Cidilko, *Zu den ersten Übersetzungen aus dem Serbokroatischen ins Deutsche*, Zeitschrift für Slawistik, 1994, 4.

Vesna Cidilko, *Laza Lazarević in deutschen Übersetzungen*, Zeitschrift für Slawistik, 1994, 1.

Vesna Cidilko, *Serbische, kroatische und bosnische Autoren in deutschen Übersetzungen des letzten Jahrzehnts*, Berliner Osteuropa-Info, Osteuropa-Institut der FU Berlin, 1999.

Vesna Cidilko, *Zur serbischen Prosa nach 1980*, Jekutsch, Ulrike, Kroll, Walter (Hrsg.), Slavische Literaturen im Dialog, Harrassowitz — Verlag, Wiesbaden 2000.

Vesna Cidilko, *Talvj Übertragungen und Schlotzers Version von 1996*, Schubert, Gabriella, Krause, Friedhilde (Hrsg), Talvj. Therese Albertine Luise von Jacob-Robinson (1797—1870). Aus Liebe zu Goethe: Mittlerin der Balkanslaven, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, Weimar 2001.

Весна Цидилко, *Есеј у савременој српској и другим јужнословенским књижевностима — ново поимање жанра*, Поља, јануар-фебруар 2003, 423.

Ivan Čolović, *Bordel der Krieger. Folklore, Politik und Krieg*, Osnabrück 1994.

Annelore Engel-Braunschmidt, Awa Tippner (Hrsg.), *Von der Zensur zum Marktdiktat? Osteuropäische Literatur im Systemwandel*, Kiel 2000.

Reinhard Lauer (Hrsg.), *Serbikroatische Autoren in deutscher Übersetzung, Bibliographische Materialien (1776—1993)*, 2 Bd.e, Harrassowitz — Verlag, Wiesbaden 1995a (Opera Slavica, NF, Bd. 27).

Reinhard Lauer, *Zur Übersetzungsrezeption serbischer, kroatischer und bosnischer Autoren im deutschen Sprachraum*, Lauer, Reinhard (Hrsg.), Serbokroatische Autoren in deutscher Übersetzung. Bibliographische Materialien (1776—1993), 2 Bd.e, Harrassowitz — Verlag, Wiesbaden 1995b (Opera Slavica, NF, Bd. 27).

Катрин Нидермајер, *Сшав без кажийрсша. Пријем дела Б. Србљановић на немачком говорном йодручју*, Театрон, лето-јесен 2002, бр. 119/120.

Miodrag Pavlović, *Usurpatoren des Himmels. Präludium. Fuge und 17 Gedichte*, Aus dem Serbischen übertragen und herausgegeben von Peter Urban, Friedenauer Presse, Berlin 2001.

Miodrag Pavlović, *Die Tradition der Finsternis*, 1994.

Miodrag Pavlović, *Einzug in Cremona. Gedichte*. Aus dem Serbischen von Peter Urban. Mit einem Nachwort von Peter Handke, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2002.
Miodrag Pavlović, Peter Urban, *Cosmologia profanata*, Serbisch-Deutsch, GVA & Frieden; Edition Korrespondenzen, 2003.
Miodrag Pavlović, *Die Bucht der Aphrodite*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2003.
Vasko Popa, *Die kleine Schachtel*, Wieser-Verlag, Klagenfurt—Salzburg 1993.
Gabriella Schubert, Friedhilde Krause (Hrsg.), *Talvj. Therese Albertine Luise von Jacob-Robinson (1797—1870). Aus Liebe zu Goethe: Mittlerin der Balkanslaven*, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, Weimar 2001.
Biljana Srbljanović, *Familiengeschichten. Belgrad. Zwei Theaterstücke*, Aus dem Serbischen von Barbara Antkowiak, Mirjana und Klaus Wittmann, Verlag der Autoren, Frankfurt a. M. 1999.
Miroslav Savićević, *Das Ende des Zeitalters der Kassiopeia*, Slavica Verlag, München 2002 (Südslawische Erzähler, Bd. 2).
Aleksandar Tišma, *Sečaj se večkrat na Vali*, Izdav. knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci — Novi Sad 2000.
Александар Тишма, *Дневник 1942—2001*, Идав. књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци — Нови Сад 2001.
Dragan Velikić, *Stimme aus der Erdspalte*, Wieser Verlag, Klagenfurt 1992.
Thomas Wegmann, *An den Ufern des Styx*, Tagesspiegel, 27. April 2003, Nr. 18103.

Vesna Cidilko

DIE SERBISCHE LITERATUR IN DEN DEUTSCHEN ÜBERSETZUNGEN
— Genre als Receptionsfaktor —

Z u s a m m e n f a s s u n g

Seit Mitte der 80er Jahre des letzten Jahrhunderts steigt die Anzahl der Übersetzungen aus dem Serbischen ins Deutsche. Die Gründe hierfür liegen in den Bedingungen und Umständen, die nicht direkt mit den ästhetischen und anderen Werten der Literatur selbst in einem Zusammenhang stehen. Es handelt sich um die sog. „außerliterarischen Faktoren", d.h. um politische und historische Ereignisse, die das Interesse u.a. auch an der serbischen Literatur hervorgerufen haben. In diesem Kontext steht auch ein vermehrtes Interesse an Büchern, die nicht der schöngeistigen Literatur zuzurechnen sind. Die meisten der übersetzten literarischen Werke gehören zu der Gattung des Romans. Erzählungen und andere kurze Prosaformen hingegen wurden kaum rezipiert.

РЕГИСТАР ЛИЧНИХ И ГЕОГРАФСКИХ ИМЕНА*

А. Ћирилица

А

Авганистан 147
Августин, свети 581, 582
Аврамовић, Зоран 575, 682
Ади, Ендре (Ady, Endre) 676
Азија 147, 168, 354, 355, 363, 653
А. И. в. Иванић, Анђела
Ајдачић, Дејан 279
Ајнштајн, Алберт 346, 354, 355
Аквилано, Серафин (Aquilano, Serafino) 36
Албанија 109, 120, 121, 182, 346
Албахари, Давид 744, 745, 748
Алваро, Корадо 173
Александар, цар 625
Александров мач 458
Алексић, Драган 173, 200, 344, 691
Алексић, Драгослав 476, 479, 485
Алерамо, Сибила 172
Алионе, Ђан Ђорђе (Alione Gio. Giorgio) 48, 49, 50, 51
Алонсо, Д. (Alonso, D.) 32, 33
Алпи 659
Алтисимо в. Фјорентино, Кристофоро
Америка 261, 262, 267, 324, 654, 655, 662, 743
Амстердам 743
Анастасова, Екатерина 500, 506, 513
Андрић, Александар 84
Андрић, Иво 110—112, 115, 318, 343, 413, 637, 638, 676, 677, 692, 697, 743, 744
Анђелковић, Радосав 208, 212, 215
Анђелковић, Сава 59, 82
Антковјак, Барбара (Antkowiak, Barbara) 745, 749
Антонијевић, Драгослав 483, 485
Аполинер, Гијом 111, 168, 323, 353
Арагон, Луј (Aragon, Louis) 165, 354, 363, 364
Ариосто, Лодовико 34
Аристотел 126, 425, 458, 466, 467, 470, 566, 685, 732
Аришима, Такео (Arishima, Takeo) 325, 326
Арсеније, архиепископ 556
Арсенијевић, Владимир 743, 744
Арсеновић, Константин 361
Артемидор из Ефеса 359
Архипенко, Александар 336
Асти 49
Астрахан 147
Атанасије Александријски 553
Атанацковић, Богобој 412
Атила 168
Атина 147, 278, 281
Аткинсон, Жофроа (Atkinson) 654
Аугзбург 20, 568
Аустрија 596, 742—746
Африка 355
Ахметагић, Јасмина В. 287

Б

Бабељ, Исак 435, 710
Бабовић, Глиша 481, 485
Бабуна 521
Бадњаревић, Александар 592, 673
Базедов, Јохан Бернард 572

---

* У првом одељку Регистар обухвата лична имена и географске називе штампане ћирилицом. Код имена и назива који се јављају и у фонетском и у изворном, етимолошком облику изворни облик дат је у загради. Имена и називи који се јављају у истом фонетском облику ћирилицом и латиницом дати су ћирилицом. У другом одељку обухваћени су имена и називи штампани искључиво латиницом у фонетском или етимолошком облику.

Бајазетов-Вученов, Александра 592
Бајазит I 518, 524
Бајице 618, 619
Бајрактаревић, Фехим 103
Бакели, Паоло 172
Балзак, Оноре де 633
Балкан 85, 274, 422, 627, 703
Балентајн, Роберт Мајкл 285
Балшић, Јелена 453
Бан, Митрофан, митрополит 369, 371
Банат 260
Банашевић, Никола 95—98, 102, 104, 105, 406, 529, 530, 538, 612, 615—618, 621—623
Бандић, Милош 720
Бандур, Јован 208
Бања, манастир 544, 549
Бања Лука 253, 486, 693
Бар 554
Бараковић, Јурај 499—504, 507, 511, 513
Барац, Антун 9, 96, 105
Барбис, Анри (Barbusse, Henri) 325, 676
Барт, Ролан 738, 740
Бартуловић, Нико 111, 172
Басара, Светислав 742, 744, 748
Баском, Виљем 612, 622
Баснет, Сузан (Bassnet, Susan) 650, 653, 656, 662
Баусоно, Ц. 32
Бахтин, Михаил Михајлович 258, 292, 414, 417, 418, 437, 587, 588, 592, 632, 633, 635, 657, 662, 666, 673, 732, 733, 735, 736, 740
Бачка 359
Беговић, Милан 112
Бекет, Самјуел 305
Бекић, Томислав 12, 13, 17, 148, 514
Бекић, Тома в. Бекић, Томислав
Бекон, Френсис 284
Бели, Андреј 291
Бељајева, Јулија 9
Б. Л. в. Бошковић, Лидија
Бенвенист, Емил 417
Бендеровић, Наталија 210
Бенковска-Сьбкова, Милена 504, 505, 513
Бентли, Ерик (Bently Eric) 313
Београд (Belgrado) 9, 13, 20, 31, 32, 40, 47, 51, 59, 62, 86, 92, 93, 105, 106, 110, 113, 117, 121, 122, 124, 126, 127, 130, 131, 143, 151, 154, 158, 159, 161—164, 166, 168, 170, 173—175, 181—183, 187, 189, 193, 195, 207, 256, 274—279, 282, 284—295, 297, 300, 320, 321, 329, 335, 343, 345, 348, 350, 352, 356, 357, 359, 360, 361—363, 366, 367, 373, 374, 389, 403, 406, 419—421, 423, 435—437, 455, 462, 470, 485—487, 491, 496, 500, 513—515, 525—527, 538, 539, 542—544, 548—550, 563, 575—577, 592, 601, 604, 607, 609, 622—624, 627, 632, 635, 646, 649, 662, 663, 673, 676, 682, 693, 694, 698, 701, 702, 704, 707, 713, 718, 729, 740, 743
Београдски пашалук 627
Бер 518
Беране 435
Бергсон, Анри (Bergson, Henri) 113, 114, 122, 289, 290, 308, 309, 350, 354, 355
Беринг, Морис 90
Берлин (Berlin) 20, 60, 73, 333, 335, 456, 567, 575, 744, 748
Бертолино, Никола 694
Берхтолд, Леополд 654
Бесара, Драгана 299, 316
Беч (Wien) 9, 130, 406, 456, 567—569, 577, 586, 589, 590, 592, 596, 597, 609, 623, 679
Бидо, Мишел (Bideaux, Michel) 653, 654, 662
Бијелић, Јован 344
Бијело Поље 543, 544
Биоград в. Београд
Бирчанин, Илија 626, 631
Бити, Владимир 612, 619, 622
Битољ 680
Бихаћ 261
Бјелице 612, 619
Благојевић, Десимир 426, 722, 723
Благојевић, Наталија 482, 485
Блац 181
Блејк, Вилијем 284, 360, 361
Блок, Александар Александрович 360
Боало, Никола (Boileau-Despréaux, Nicolas) 598, 685
Бобаљевић, Франо 561, 562
Бог 118, 181, 194—196, 244, 268, 269, 271, 272, 431, 581, 582, 592, 617, 726, 727, 747
Богатирјов, Петар Григорјевич 407
Богданов, Б. 489, 496
Богданова, Л. 538
Богдановић, Владимир 120
Богдановић, Димитрије 541—543, 545—550
Богдановић, Милан В. 110, 111, 207, 723
Богишић, Валтазар 500, 503, 513
Богишић, Рафо 47, 48, 49
Богородица 541, 542, 545, 726
Богородичина црква 628
Богосављевић, Срдан 421, 653, 655, 658, 662
Бодлер, Шарл (Baudelaire, Charles) 92, 111, 423, 600, 685—688, 693, 694, 720
Божовић, Григорије 650
Божур, Мишел (Beaujour, Michel) 165
Бојациева, Стојанка (Бояциева, С.) 538
Бојић, Лазар 421, 422
Бојић, Милутин 196
Бојл 654
Бојовић, Злата 35, 561, 562, 563
Бок, Јохан Кристијан (Bock, Johann Christian) 565, 568, 573—575
Бока, Бока Которска 370, 544, 560, 562, 563

Бокачо, Ђовани 50
Болица Кокољић, Живо 560, 561, 562, 563
Болоња 31, 32, 569, 678
Бонтемпели, Масимо 172, 173
Бор, Ване 161, 162, 163, 170
Борхес, Хорхе Луис 717, 737
Боске, Алан в. Боске, Ален
Боске, Ален 426
Босна 259
Босна и Херцеговина 428, 455
Бошков, Живојин 11, 604, 609
Бошков, Мирјана 13
Бошковић, Лидија 123, 127, 138, 148, 160, 425, 426
Бошковић, Радосав 105
Бошковић-Матић, Милица 483, 486
Бошковић-Стули, Маја 611, 612, 619, 620, 622
Браничево 521
Бранковић, Вук в. Вук Бранковић
Братислава 9, 32, 575
Братић, Добрила 501, 502, 513
Браунинг, Роберт 354
Брегово Село 518, 524
Бертран, Анри Грајсен (Bertrand, Henri-Gratien) 687
Бретон, Андре (Breton, André) 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 347, 348, 353, 362, 364
Брјусов, Валериј Јаковљевич 274, 290
Броз, Јованка 436
Бруно, Ђордано 686
Бручи, Рудолф 210, 214
Брчелић, Босиљка 309
Бртањ, Рудо 9
Бубнова, Барбара 335
Бугарска 29, 518
Будва 370
Будимпешта (Budapest) 9, 456
Буенос, Аирес 328
Букурешт 658
Булатовић, Миодраг 287
Буловић, Иринеј 437
Бујас, Милица 10
Бунић, Јозо 47
Бунић, Михо 40
Бунић, Џоре 31, 41—44
Бунић-Вучичевић, Иван в. Бунић, Џоре
Бунић-Вучић, И. в. Бунић, Џоре
Бурешић, Марин 40
Бурљук, Давид 335
Бут, Вејн 415
Бутру, Емил 353
Буци, Паоло 172

В

Вавилон 280
Вагнер, Армин Т. 327
Вагнер, Ричард 124
Вагнер, Ф. В. (Wagner, F. V.) 327
Вајлд, Оскар 111, 700, 703
Вајлерсвист, град 747
Вајмар 21
Вајсгербер, Жан 321
Валден, Херварт (Walden, Herwarth) 323, 335
Валери, Пол (Valéry, Paul) 424, 425, 693
Валона 182
Ваљевац, М. 35
Вардар 518
Варна 612
Варница, Невена 559, 563
Варшава (Warszawa) 9, 48, 707
Васиљев, Душан 723
Васић 680
Васић, Бранислава 420
Васовић, Небојша 723
Ватерло 21
Вауда, Златан 208, 209
Ваше, Жак 168, 359, 360, 361
Вебер, Макс (Weber, Max) 327
Вегел, Ласло 429
Ведекинд, Франк 336
Везилић, Алексије 595—599, 601
Велеки, Атило (Valecchi, Attilio) 174
Велес 521
Велек, Рене 461. 469, 470
Великић, Драган 742, 744, 746, 749
Велимировић, Милутин 650
Велингтон, војвода 21
Велмар Јанковић, Владимир 111
Велмар Јанковић Светлана 635
Велс, Херберт Џорџ 112, 286
Велс, Џорџ 273
Венеција (Venezia) 38, 48, 49, 135—137, 142, 143, 147, 569, 575—577, 670
Венцловић, Гаврил Стефановић 566
Вергилије 37, 596, 598, 599
Верлен, Пол 600
Верн, Жил 286
Верона 679
Веселинов, Иванка 11, 541, 544, 550
Веселиновић, Јанко 412, 418, 625, 628, 630, 635, 643
Веселиновић, Рајко 539
Ветрановић, Мавро 559
Видаковић, Милован 29, 317, 318, 319
Видин 524
Видинска крајина 517, 524
Видрак, Чарл 111
Византија 423, 554
Виланд, Кристоф Мартин 598
Винавер, Станислав 91, 114, 115, 204, 343, 345—347, 650, 685, 691—694, 697, 722, 723, 725—727
Виљи, Алфред Д. 89, 91
Високи Дечани 543, 545
Витковић, Секула 586

Витмен, Волт 111
Вишњић, Филип 723—725
Владислав II Јагелонац 612
Владушић, Слободан 410, 579, 580, 593
Влаховић, Вјера 369
Влашка 518
Вознесенски, Андреј 207
Војводина 7, 8, 256, 432, 566
Војводић, Васо 10
Војислав, српски краљ, прва пол 11. в. 374
Војновић, Иво 680
Војновић, Љујо 691
Војнович, Владимир Николајевич 274
Волк, Петар 86, 93
Волне, Константен-Франсоа Шасбеф де 654
Волпол, Хорас (Walpole, Horace) 628, 632, 635
Волтер (Voltaire) 83, 568, 575
Ворен, Остин 461, 469, 470
Вранеш, Александра 207
Врање 9
Вртунски, Душко 10
Вршац 409
Вујић, Владимир 114
Вујић, Јоаким 574, 650
Вујичић, Стојан 9
Вук Бранковић 615
Вукадиновић, Алек 691, 724
Вукашин Мрњавчевић 518
Вукићевић, Драгана 419
Вукмановић, Саво 9
Вукмировић, Владимир М. 9, 10
Вуковић, Ђорђије 629, 635
Вуковић, Јован Л. 9, 11, 96—99, 101, 105
Вуковић, Љубомир 635
Вукотић, Ђуро 369, 370
Вуксановић, Дивна 691
Вулетић, Витомир 12, 436
Вунт, Вилхелм 660
Вученов, Димитрије 415, 427, 720
Вучетић, Пашко 677
Вучићевић, Бранко 514, 592
Вучковић, Радован 9, 109, 122
Вучковић, Тихомир 470, 662
Вучо, Александар 168, 343, 349, 356, 358, 363
Вушовић, Данило 95, 96, 98, 99, 101, 102, 104, 105

Г

Гавела, Ђуро 320
Гавриловић, Андра 499, 513
Гавриловић, Зоран 207
Гавриловић, Славко 11
Гаврић, Зоран 163
Гаврић, Томислав 526
Галић, Павао 9
Ганг 147
Гасман, Флоријан Леополд 569
Гвозден, Владимир 649, 650, 662, 663
Геземан, Герхард 725
Георг, Стефан 600
Георгијевић, Крешимир 11
Геснер, Саломон 597
Гете, Јохан Волфганг фон 18, 19, 21, 145, 290, 459, 560, 579, 596, 598—601, 650, 655
Гиљен, Клаудио (Guillén) 458, 470, 653, 662
Гинчев, Ц. 493
Главати, село 369
Глигоријевић, Мило 682
Глигорић, Велибор 111, 114, 117, 182, 207, 720
Глишић, Милован 380, 411—414
Гловињски, М. (Głowiński, Michał) 696, 707
Г. М. в. Максимовић, Горан
Глук, Кристоф Вилибалд 569
Говони, Корадо 172, 173
Гоголь, Николај Васиљевич 360
Гојковић, Дринка 592
Гол, надреалиста 364
Голдинг, Вилијам 285, 286
Голдони, Карло (Goldoni, Carlo) 565—575
Големовић, Димитрије 210, 215
Гордић, Славко 13, 719, 730
Горки, Максим 85, 360, 364
Горњи Милановац 284, 525, 635
Гост, Павле в. Тишма, Александар
Гостушки, Драгутин 210
Градић 559
Граић, Радослав 211
Грак, Жилијен (Gracq, Julien) 167
Граф, Оскар Марија (Graf, Oskar Maria) 327
Грбаљ, општина 369, 370, 371
Грбић, Саватије 477, 482, 483, 486
Гргуровик, Вук в. Змај деспот Вук
Грдинић, Никола 32, 457, 662, 665, 668, 674
Грђић Бјелокосић, Лука 483, 486
Гревс, Роберт 130, 131, 132, 133, 134, 147
Грег, Фернан 85
Грим, Јакоб 406, 407
Грисогон, Федерик 500
Грлић, Данко 566, 575
Грмеч 248, 261
Гроздановић-Пајић, Мирослава 549
Грото, Луиђи (Grotto, Luigi) 34
Грубачић, Слободан 421
Груден, Иван 174
Грујић, Никанор 600
Грчић, Јован 706
Грчић, Јован Миленко 412, 416, 417
Грчка 133, 423, 518, 649
Гулаг 294—298
Гундулић, Иван 42, 369, 370
Гундулић, Ц. в. Гундулић, И.
Гучетић, Марин Алојзије 51

Д

Давидовић, Димитрије 603
Далмација 47, 369, 544, 559, 561, 563, 670
Дамјанов, Сава 595, 601, 690, 693, 723, 729, 731, 733—740
Дан, Џон в. Дон Џон
Данило II 556
Данило, архиепископ 556
Данилов ученик 556
Даниловић, Наташа 210
Данић-Станојчић, Јелена 83, 84, 92
Даничић, Ђура 50, 611, 623
Данојлић, Милован 426, 723, 724
Данте, Алигијери 111, 178
Данти, Анђоло 9
Даскалова-Перковска, Добрева 496
Д'Анунцио, Габријеле 171, 175, 176, 178
Дворниковић, Владимир 660, 662
Деборд-Валмор, Марселина 89
Девесе 188
Девински крај 493
Дединац, Милан 343, 347, 349, 356, 363
Дејановић, Константин 521, 524
Декарт, Рене 579
Делић, Јован 7, 159, 284, 297, 433, 649, 662, 710, 718
Дел Лунго, Андреа (Del Lungo, Andrea) 640, 646
Делорко, Олинко 178
Де Ман, Пол 580, 592
Деметар, Димитрије 11
Дем поин, будистички храм 333
Деретић, Јован 13, 14, 453—455, 525, 570, 574, 575, 611, 622, 623, 626, 634, 635, 645, 646, 650, 653, 662, 706, 729
Державин, Гаврил Романович 596, 598, 599, 601
Дери, Тибор 429
Дероко, Александар 344
Деса, град 572
Десењ, Жорж Римбон 353
Десница, Владан 127, 723
Деспић, Дејан 210, 214, 215, 219
Детелић, Мирјана 521, 522, 525
Детони-Дујмић, Дуња 455
Дефо, Данијел 274
Дидро, Дени 573
Ди Кан 428
Дилтај, Вилхелм 660
Димитријевић, Јелена 695, 697, 699, 701—703, 705, 707, 708
Димитријевић, Станојло 676
Димитровић, Никола 50, 51
Дирер, Албрехт 680
Дмитријев, П. А. 9
Добровић, Петар 344
Домановић, Радоје 117, 413, 414
Доментијан 555, 557
Дон, Џон 354
Дор, Мило 747
Дорфлес, Ђило 280, 281
Доситеј в. Обрадовић, Доситеј
Достојевски, Фјодор Михајлович 165, 359, 360, 361
Д. П. в. Перић, Драгољуб
Драгаш, Константин 518
Драинац, Раде 181—205, 650
Дракулић, Славенка 743
Дрезден 568
Дренова Увала 266
Драгић, Милорад 473, 486
Драговић, Живко 615
Држић, Марин 49, 55, 56, 559
Држић, Џоре 31, 34, 35, 44, 560
Дробњаковић, Боривоје 473, 476, 486
Дубрава в. Дубровник
Дубровачка република 559
Дубровник 9, 10, 47, 48, 51, 369, 370, 560—563, 577
Дукљанин из Бара 554
Дунав 432, 521
Дучић, Јован 122, 173, 181, 182, 186—188, 190, 192—200, 205, 649—653, 656—662, 690, 697, 705—707, 719, 720, 723, 724, 727, 729, 730
Душан, цар 187

Ђ

Ђето, Г. 32
Ђокић, Даница 502, 508, 510, 513
Ђорђевић, Бојан 47, 57
Ђорђевић, Владан 634
Ђорђевић, Драгутин М. 475, 476, 480, 482, 484—486, 491, 496
Ђорђевић, Љубица 92, 207
Ђорђевић, Милош 127, 158
Ђорђевић, Слободан 470, 526
Ђорђевић, Тихомир Р. 482, 486, 502, 507, 513, 519, 523, 524, 536—538, 621, 623
Ђорић, Милош Н. 88, 89
Ђукић, Трифун 95—97, 99, 100—102, 104—106
Ђукић, Јулкица 13
Ђурђевић, Игњат 42
Ђурић, Војислав 59, 60, 487, 515, 520, 525—527, 539, 624
Ђурић, Жељко 171, 179
Ђурић, Милош Н. 111, 112, 114, 126, 151, 154, 282, 470
Ђуровић-Хабјановић, Љиљана 454

Е

Европа (Europa) 31, 33, 34, 44, 147, 275, 293, 297, 321, 324, 328, 335, 353, 355,

356, 364, 365, 408, 420, 432, 571, 627, 652—654, 659, 677, 678, 741, 742, 747
Египат 649, 655, 657
Едшмит, Казимир 111
Ејхенбаум, Борис Михајлович 711
Екатерина Велика в. Катарина Велика
Екерман, Јохан Петер 21
Еко, Умберто 625, 635, 731, 740
Елермајер-Животић, Олга (Ellermayer) 639
Елизабета, енглеска краљица 428
Елијаде, Мирче (Eliade, Mircea) 288, 501, 505, 506, 508, 512, 513, 519, 520, 525, 536, 537, 539, 616, 623
Елијар, Пол 353, 364
Елиот, Томас Стернс 419
Елфенрајх 585
Емпедокле 294, 297
Енгел, Франц Штефан 10
Енгел-Брауншмит, Анелоре (Engel-Braunschmidt, Annelore) 743
Енглеска 88, 274, 324, 654, 662
Енгелсхофен, генерал 585
Енцесбергер, Ханс Магнус 746
Епштејн, Михаил Наумович 657, 658, 662
Ераковић, Тадија 625, 636
Ередија, Жозе Марија де 86, 87
Еренштајн, Алберт (Ehrenstein, Albert) 327
Ерор, Гвозден 12
Ерчић, Властимир 566, 570, 573, 576
Есхил, 291

Ж

Жакоб, Макс (Jacob, Max) 353, 689, 694
Жане, Пјер 362
Жанетић, Никола 209, 210, 215
Женева 51
Женет, Жерар (Genette Gérard) 292, 296, 416, 422
Жербран, Ален 247
Живадиновић Бор, Стеван в. Бор, Ване
Живана, слепа 517, 518, 521, 527
Живанчевић, Милорад 11
Живанчевић-Секеруш, Ивана 451, 454, 455, 456
Живковић, Васа 678, 690, 691
Живковић, Драгиша 9, 11, 12—15, 18, 415, 427, 458, 459, 461, 470, 487, 514, 563, 600, 601, 611, 613, 623, 656, 663
Живковић, Миленко 211, 215
Живковић, Мирјана 210, 214
Живојиновић, Бранимир 127, 693, 694
Живојиновић, Велимир Масука 112, 207
Жигмунд, краљ 518, 524
Жид, Андре 167, 353, 354, 711
Жилетић, Зоран 421
Жирмунски, Виктор (Жирмунский, Виктор) 509, 513
Жуњић, Слободан 154

З

Загреб 9, 32, 38, 40—42, 47, 50, 53, 92, 105, 106, 150, 161, 172, 175, 266, 288, 293, 309, 344, 455, 458—460, 470, 486, 513—515, 543, 550, 567, 575, 577, 622, 633, 679, 703, 707, 740
Задар 9
Заки, Дон в. Тозаки, Томоо
Зал, Јустус Хајнрих (Saal) 568, 574
Замјатин, Јевгениј Иванович 274
Запад 366, 367, 454, 651, 715
Збарбаро, Камило 172
Звезданка в. Марковић, Даница
Зејтинлик 212
Зелени, Вида 9
Зелић, Герасим 317, 650
Зељковић, Бранимир 691
Земља 283
Земун 515, 526
Зечевић, Даринка 525
Зечевић, Слободан 473, 475, 476, 481, 486, 525
Зихерл, Борис 428
З. К. В. Карановић, Зоја
Златановић, Момчило 9, 484, 486
Златарић, Доминко 31, 37, 38, 39, 44
Зличић, Даринка 20
Змајевац 28
Змајевић, Андрија 560, 561, 562
Змај деспот Вук 29
Змај Огњени Вук в. Змај деспот Вук
Зоговић, Мирка 31, 44
Зоненфелс, Јозеф фон (Sonnenfels, Joseph von) 568, 570, 577
Зупа, Вјеран 426
Зупан, Витомил 127

И

Ибзен, Хенрик 112
Иванић, Анђела 243, 272
Иванић, Душан 13, 317, 320, 411—418, 604, 609
Иванов, Вјачеслав Всеволдович 501, 502, 504, 511, 513, 533,0 539
Ивановић, Радомир 563
Ивић, Милка 11, 17, 245
Ивошевић, Васо 544, 550
Игњатовић, Јаков 11, 318, 411, 415—418, 668, 672, 673
Иго, Виктор (Hugo, Victor) 83—93, 628, 629, 635
Игов, Светлозар 637, 638
Изабела Арагонска 49
Изерлон, град 745
Илија Јанковић 530
Илија Смиљанић 529—534
Илић, Александар 121

Илић, Војислав 92, 181—186, 205, 373, 374, 421—423, 595, 600, 601, 722—724, 726, 727, 729, 730
Илић, Војислав, композитор 208
Илић, Гордана 212, 215
Илић, Драгутин 374, 625—628, 630—632, 634—636
Илић, Јован 373
Илић, Милутин 373—375, 378—381, 387
Илић, породица 373
Инада, С. 363
Ингарден, Роман 468
Инзбрук 9
Иринеј в. Буловић, Иринеј
Ирска 713
Исток 354, 362, 366, 367
Исус 346
Италија 33, 34, 48, 49, 90, 173, 176, 178, 353, 465, 568, 649, 650, 654, 655, 678
Ито, Шинкићи 329
Ишимото, Кикуђи (Ishimoto, Kikuji) 335

J

Јабе, јапански уметник 341
Јаварек, Вера 9
Јадран, Јадранско море 135, 136, 138
Јакоб-Робинзон, Тереза Албертина Луйза фон 742, 748
Јакобсен, Јенс Петер 676
Јакобсон, Роман (Jakobson, Roman) 59, 63, 73, 82, 407
Јакшић, Ђура 421, 422
Јамада, Казухико (Yamada, Kazuhiko) 364
Јамасаки, Кајоко (Yamasaki, Kayoko) 321, 367
Јанагава, Каито (Yanagawa, Kaito) 336
Јанасе, Шому (Yanase, Shomu) 335, 336, 341
Јанг, Артур 654
Јанић, Ђорђе Ј. 420
Јанићијевић, Јован 623
Јанко, кнез 612
Јанко Митровић 529
Јанковић, двори 530
Јанковић, Бранимир Тори 213
Јанковић, Емануил 565—575, 578
Јанковић, Милица 695, 697, 699—701, 703, 707
Јанковић, Стојан 529
Јанош Хуњади 612
Јапан 321, 323—325, 330, 333, 335, 341, 342, 354, 356, 364, 366
Јасмина Ана 454
Јаус, Ханс Роберт 422, 581, 592
Јахаши, Кимимаро (Kimimaro, Yahashi) 335, 336, 341
Јацимирскиј, А. И. (Яцимирский, А. И.) 547, 550
Јевђевић 19
Јевстатије I, архиепископ 556
Јелена, грчка принцеза 374
Јелена, кћерка Радослава Хлапена 518
Јелић, Војислав 12
Јенихен, Манфред 207, 747
Јеремић, Драган М. 207, 426, 634
Јерков, Александар 453
Јерковић, Вера 549
Јерусалим 291, 293, 297, 298
Јефимија, монахиња 453, 722, 724
Јоаникије, архиепископ 556
Јован, поп 29
Јовановић, Александар 426, 577, 688, 693
Јовановић, В. 112
Јовановић, Владан 567, 576
Јовановић, Владимир 207, 242
Јовановић, Зоран 210—212, 214, 215
Јовановић, Јован Змај 27, 603—610, 685, 690—694, 723—727, 730
Јовановић, Милан 650, 651
Јовановић, Радојко в. Драинац, Раде 181
Јовановић, Слободан 414, 628, 725
Јовић, Спиридон 10
Јокаи, Мор 429
Јокић, Јасмина 473, 487
Јокомицу, Рићи 324
Јонеско, Ежен 305
Јонско море 659
Јосиф, Енрико 211
Јосифовић, Стеван 598, 601
Јошида, Кенкићи (Yoshida, Kenkichi) 336
Јошијуки, Еисуке (Yoshiyuki, Eisuke) 337, 338
Јуван, Марко 732, 740
Југославија 13, 19, 176, 274, 279, 346, 462, 470, 745
Јунг, Густав Карл (Jung, Carl-Gustav) 162, 163, 681
Јурсенар, Маргарит 625
Јуст, Клаус Гингер 729
Јутронић, Андре 9

K

Кавабата, Јасунари 341
Кавасаки, Ћотаро 329, 330
Казони, Гвидо (Casoni Guido) 32, 34, 44
Кајзер, Г. 336
Кајзер, Волфганг (Kaöser) 417, 638, 646
Калдерон де ла Барка, Педро 32
Калер (Culler, Jonathan) 696, 707
Калић, Јованка 525
Калмо 48, 49
Камбара, Таи 324, 364, 365
Камбасковић, Растислав 210, 214, 215
Каменица в. Сремска Каменица
Ками, Албер (Camus, Albert) 168, 712
Кампанела, Томазо 283
Канавеловић, Петар 561, 562, 563
Кандијски рат 529
Кандински, Василиј Васиљевич 247, 335, 336

Кант, Имануел 288, 289, 660
Канто, земљотрес 342, 350
Канто, област 329
Кањевска, Богумила (Kaniewska, Bogumiła) 695, 707
Карађорђе Петровић 319, 625, 627, 631, 633, 634
Карановић, Зоја 136, 409, 476, 486, 496, 500, 507—510, 513, 514, 519, 525, 529, 538, 539, 618, 620, 622—624
Караславов, Георгије 638
Караћоло, Пјетро Антонио 49, 50
Карацић, Ана 623
Карацић, Вук Стефановић 11, 23, 25, 27, 28, 97, 98, 101, 104—106, 130, 318, 406—409, 412, 475, 478, 486, 507, 513—515, 517, 519, 521, 525, 527, 604, 605, 614, 620, 621, 623, 627, 628, 635
Кардарели, Винченцо 172, 178
Каруж, Мишел (Carrouges, Michel) 167
Касанов крај 618
Касирер, Ернст 287, 288
Касумовић, Иван 35
Катарина Велика 625, 626
Катул 37, 596, 598
Кафка, Јозеф 428
Кашанин, Милан 410, 657, 662
Квинтилијан 596
Кеио, универзитет 364
Кено, Рејмон 426
Кертес, Имре 429
Кестлер, Артур 428
Ким, Санг-Хун 403, 404
Кина 147
Киношито, Хиде 335, 337
Киплинг, Радјард 85
Кирил Туровски 548
Кириловић, Димитрије 541, 544, 550
Китасоно, Кацуе (Kitasono, Katsue) в. Хашимото, Кенкићи
Китс, Џон 366
Киш, Данило 159, 160, 297, 298, 421, 422, 431, 691, 709—713, 716—718, 742—744, 746
Кјоћиро в. Хагивара, Кјоћиро
Клабунд в. Хеншке, Алфред
Клајст, Хајнрих фон 600
Клаудијано 37
Клеут, Марија 13, 406, 514, 603, 609
Климент Охридски 557
Клопшток, Фридрих Готлиб 596—601
Кнежевић, Божидар 723
Књажевац 373
Ковач, А. 742
Ковачевић, Божидар 11, 96, 100, 105, 106, 178, 373, 374
Ковачевић, Душан 299—307, 310—316
Ковачек, Божидар 10, 11, 13, 567, 576
Кодер в. Марковић, Ђорђе
Коћима, Тораџиро (Kojima, Torajiro) 335
Ковијанић, Ристо 9, 11
Коен, Гистав (Cohen, Gustave) 52
Кољевић, Никола 12
Кољевић, Светозар 12, 525, 725
Комадина, Војин 210, 215
Комаки, Оми 325, 361
Комбол, Миховил 36, 38, 47, 178, 499, 514
Копањон, Антоан 732, 740
Конеза, Габријел (Conesa, Gabriel) 63
Конрад, Ђерђ 744
Конрад, Јозеф 111
Константин XI Драгаш 615
Константин Велики 555
Константин Преславски 557
Константин Филозоф 518, 526, 555, 557
Константинов, Алек 638
Константиновић, Зоран 9, 12, 13, 420—423, 463, 470
Константиновић, Радомир 110, 114, 722
Кончаревић, Ксенија 438
Коњевић, Петар 525
Копитар, Јернеј 406, 407
Коплстон, Фредерик 154, 155, 275
Копривица, Божо 710, 718
Кораћ, Александар 210, 211
Кораћ, Станко 121, 641, 646
Корацини, Серђо (Corazzini, Sergio) 172
Кордић, Милош 691
Кордић, Синиша 109—122
Кореневска, Наталија 207
Королија, Мирко 723
Королник, Ева 745
Корчула 499
Косановић, Богдан 308, 309, 438
Косановић, Сава, митрополит 370
Косановићи, породица 438
Косово 518, 346, 604, 616, 624
Косово и Метохија 473
Костић, Александра 592
Костић, Веселин 293
Костић, Војислав 208, 213
Костић, Душан 209, 210, 214, 215
Костић, Драгутин 521, 524, 525
Костић, Лаза 18, 29, 600, 690, 723, 726, 729, 730
Костић, Мита 11
Котари 530, 532
Котљар, Елена Семеновна (Котляар, Е. С.) 490, 491, 494, 496
Котор 9, 369, 621
Кох, Магдалена 695, 699, 701, 704, 705, 707
Коцева, Јорданка (Коцева, Й.) 496
Крагујевац 369, 693
Крагујевић, Тања 721
Крајина 554
Краков, Станислав 343, 350, 351
Краљево 209
Краљић, Дарко 211, 215

Красковска, Ева (Kraskowska, Ewa) 705, 707
Крејмборг, Алфред (Kreymborg Alfred) 354
Крестић, Василије 10
Крефел, Вартер Хазен 327
Кригер, Михаел 745
Кристев, Јулија 421
Крка, манастир 544
Крклец, Густав 112, 115
Крлежа, Мирослав 115, 127
Крњевић, Вук 426
Крњевић, Хатица 500, 505, 514
Кропоткин, Петар Алексејевич 342
Кросман, Ричард 277
Кроче, Бенедето (Croce, Benedetto) 49 111, 457
Крстева в. Кристев, Јулија
Крстић, Петар 209, 214
Крстић, Угљеша 10
Крушевац 526
Крф 499
Куић, Гордана 454
Кулишић, Шпиро 487, 515, 519, 526
Кулунџић, Војислав 113
Кулунџић, Јосип 121, 350
Куон, Петер 280
Курцијус, Ернст Роберт (Curtzius) 31—34, 36, 44, 463

Л

Лавоазје, Антоан Лоран 654
Лазар, кнез в. Хребељановић, Лазар
Лазар из Витаније 614
Лазаревић, Бранко 343, 347, 526
Лазаревић, Лаза 409—411, 413, 414, 416—418, 422, 642, 643
Лазаревић, Персида 176
Лазаревић, Предраг 582, 592
Лазић, Небојша 273, 276, 290, 292
Лајзеганг, Ханс 20
Лајпциг 567—569, 674, 679
Лакретел, Жак де 671
Лалић, Иван В. 207, 719, 721—723, 729, 730
Ламартин, Алфонс де 83, 89, 91
Лангер, Сузана 300
Ландауер, Густав 111
Лансон, Гистав 87, 91, 92
Лао Це 169, 682
Ларбо, Валери 725
Лаузберг, Хајнрих (Lausberg, Heinrich) 32
Л. Б. в. Бошковић, Лидија
Латковић, Видо 526, 615
Лафкади 168
Лафонтен 598
Лахман, Ренате (Lachmann, Renate) 41, 733, 740
Лебл-Албала, Паулина 83, 84, 87, 92, 93, 650, 662
Ле Бон, Гистав 660
Леви Строс, Клод (Lévi-Strauss, Claude) 143, 504, 514, 655
Левче 474
Легјежинска, Ана (Legiežyńska, Anna) 695, 707
Леконт де Лил, Шарл Мари 87
Леметр, Жил 417
Лењинград (Ленинград) 9, 143, 496
Леовац, Славко 657
Лесаз, Ален-Рене в. Лесаж, Ален-Рене
Лесаж, Ален-Рене 83
Лесковац, Младен 7—12, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 27, 28, 29, 30, 427
Лесковачка Морава 482
Лече, место 49
Лешић, Зденко 9, 458, 462, 470, 573, 576
Лика 258, 261
Лило, Жорж (Lillo) 569
Лине, Карл 654
Лион 51, 85, 182
Липарини, Ђузепе 172
Лисицки, Елиезер Маркович 336
Лити, Макс 615, 616, 619, 623
Лихачов, Дмитриј Сергејевич 554
Лич, Едмунд 143, 501, 521, 522, 526, 530, 539
Ловел, Ами (Lowell, Amy) 354
Ловћен 617
Логар, Миховил 209, 212
Лома, Александар 500, 514, 534, 539
Ломоносов, Михаил Васиљевич 596, 598, 601
Лондон (London) 9, 53, 274, 296, 364, 455, 456, 539, 582, 592, 670, 694, 740
Лопарјев, Христијант М. (Лопарев, Х. М.) 554, 555
Лорд, Алберт Бејтс 407
Лорка, Федерико Гарсија 249
Лотман, Јурij Михајлович 277, 286, 417, 526, 640
Лотреамон, Исидор Дикас (Lotréamont, Isidore Ducasse) 354, 689
Луди Ђиро в. Хагивара, Кјоћиро
Луј XIII 625
Луј, Јозеф 567
Лукијан, песник 44
Лукилије, грчки сатиричар 33
Лукић, Биљана 623
Лукић, Василије 9
Лукић, Велимир 426
Лукић, Јасмина 276
Луковић, Стеван 87
Лукреције 37, 598
Луцерна, Камила 9

Љ

Љешанска нахија 618
Љубинковић, Ненад 406, 513
Љубиша, Стефан Митров 411—416, 418
Љубљана (Ljubljana) 174, 567, 693, 740

М

Магарашевић, Георгије 28
Мадрид 32, 34
Маес, Карел (Maes, Karel) 336
Мажибрадић, Мароје 40
Мажибрадић, Хорације 31, 39, 40, 44
Мажуранићи 11
Мазарен, Жил 625
Маиснер, Ф. 35
Мајаковски, Владимир 327, 353
Мајер, Б. 38
Мајерсон, Емил 353
Мајине, место 370
Мајлс, Дејвид 579, 591, 592
Мајнц 568
Мајор, Рандал А. 623
Македонија 346, 518
Максимовић, Војислав 658, 662
Максимовић, Горан 373, 402, 577
Максимовић, Десанка 207—216, 219, 222, 225, 228, 233, 242, 453, 650, 722
Максимовић, Михаило 570
Маларме, Стефан (Mallarmé, Stéphane) 353, 354, 424, 600, 685, 687, 689, 691—694
Малерб, Франсоа де 89
Малетић, Ђорђе 600
Малешевић, Мирослава 506, 514
Маљевич, Казимир Северинович 336
Мамфорд, Луис 277, 282
Ман, Томас 18, 20, 123, 126—129, 131—160
Ман, Хајнрих 90
Мандељштам, Осип Емиљевич 646
Манојловић, Тодор 88, 89, 91, 112, 178
Манфредов посед 628
Манхајм, Карл 278, 279
Маринковић, Б. 533, 539
Маринковић, Боривоје 11, 320, 565, 567, 568, 570—574, 576
Маринковић, Нада 454
Марино, песник (Marino, G.) 33, 43
Марић, Светислав 10, 11
Марић, Сретен 427
Марица, река 518
Марицки-Гађански, Ксенија 11
Марјановић, Петар 374
Марк, Франц 111
Марко Аурелије 600
Марко Краљевић 518, 520, 521, 524, 527, 535
Марковић, Даница 699
Марковић, Ђорђе Кодер 723, 724, 725
Марковић, Радован Бели 691
Марковић, Фрања 676
Марковић, Ранко 88
Марковић, Светозар 631
Маркс, Карл 169
Маројевић, Радмило 95, 103, 105, 106, 107
Марсеј 51
Марсиас в. Винавер, Станислав
Мартини, Фриц (Martini, Fritz) 127, 576
Мартиновић 619
Мартиновић, Томаш 618, 619
Марцијал 596, 598, 601
Маршали-паша 627
Матавуљ, Симо 411, 412, 414, 417, 418, 638
Матеј од Вендома, 12. в. 36
Матеја 617, 623
Матић, Војин 726
Матић, Душан 343, 346, 348, 353, 354, 356, 691
Матић, Светозар 11, 517, 518, 526
Матић-Панић, Радмила 163
Матицки, Миодраг 522, 526, 563, 614, 623, 635
Матовић, Весна 635
Мацини, Ђузепе 175, 176
Медаковић, Богдан 370
Медаковић, Дејан 369
Медаковић, Милорад Г. 105, 106
Медини, Милорад 47, 56
Мелвингер, Јасна 426
Мелетински, Елеазар (Мелетинский, Елеазар) 494, 500, 503, 506, 508, 510, 514, 520, 525, 526, 531, 532, 538, 539, 617, 623
Месопотамија 354
Местр, Ксавије де 655, 659
Мечанин, Радмила 131, 662
Мештровић, Иван 113, 347
Мијатовић, Станоје 474, 476, 485, 486, 520, 526
Микеланђело 680
Микић, Радивоје 246, 423, 424, 425, 426
Миланковић, Вера 210
Милано 33, 48, 51
Милачић, Душан З. 87, 90
Милинчевић, Васо 411, 570, 576
Милић, Новица 592
Милић, Слађана 181, 205
Милићевић, Вељко 117, 697, 723
Милићевић, Милан Ђ. 474, 486
Миличић, Сибе 115, 178
Милнер Дејвис, Џесика (Milner Davis, Jessica) 304
Миловановић, Крсто 526
Милојевић, Милоје 209, 214, 215, 225
Милојевић-Радовић, Добрила 474, 486
Милорадовић, Петар 10
Милосављевић, Петар 12, 427, 460, 461, 464, 470
Милосављевић, Сава 474, 486
Милош, књаз в. Обреновић, Милош
Милош Кобилић в. Милош Обилић
Милош Обилић 518, 520, 527, 617, 620
Милош, Чеслав 744
Милошевић, Владо 212, 215, 477, 479, 486
Милошевић, Никола 207, 291, 437, 690, 693

Милошевић-Ђорђевић, Нада 23—25, 27, 403, 406—409, 474, 478, 486, 491, 496, 612, 620, 623
Милтон, Џон 284
Милутин, краљ 187
Милутиновић, Сима Сарајлија 318, 319, 320
Миљанићи, село 370
Миљковић, ускок 530
Миљковић, Бранко 423, 424, 425, 426, 691
Минхен (München) 20, 136, 146, 167, 567, 575—577, 592, 693, 742, 744, 748, 749
Мијатовић, Чедомиљ 634
Мирковић, Милосав 699
Мирковић, Никола 650, 662
Мирковић, Чедомир 710, 718
Мироч, планина 517, 521, 524, 527
Мирош 521
Мисе, Алфред де 89, 91
Митезер, аустријски мајор 626
Митриновић, Гордана 131
Митриновић, Димитрије 113
Митровић, Марија 285
Митровић, Немања 691
Митровић, Срба 691
Мићовић, Вукић М. 95, 96, 97, 99, 100, 102, 103, 106
Мићовић, Љубо 474, 486, 533, 539
Михаиловић, Велимир 574, 576
Михаиловић, Константин 518
Михајловић, Борислав Михиз 207, 650, 663, 690
Михајловић, Л. в. Јанковић, Милица
Михајловић, Милица 143
Михалић, Славко 739
Михаљчић, Раде 519, 526
Мицева, Евгенија 489, 491, 496, 497
Мицић, Анушка 335
Мицић, Љубомир (Mizitch, L.) 111, 335, 363, 677
Мицукоши, радња кимона 330
Миш, Георг 667, 668
Мишевић, Миланка 210, 215
Мишић, Живојин 346, 690
Мишић, Зоран 721, 722
М. К. в. Кох, Магдалена
Младеновић, Живомир 487
Младеновић, Ранко 344, 349
Младеновић, Танасије 426
Мокрањац, Јован 677
Молер, Петар 627
Молијер, Жан Батист 63, 300, 301, 598, 746
Монтале, Еуђенио 171
Монтењ, Мишел де 653, 655, 657, 676
Монтескје, Шарл-Луј де Згонда 654, 660
Моравски, Стефан 276, 277
Мор, Томас 273, 274, 277
Мороа, Андре 671, 674
Москардели, Никола 172
Москва 9, 147, 436, 496, 509, 514, 539
Мостар 649
Мосусова, Надежда 210
Мошин, Владимир 544, 550
М. П. в. Пучини, Марио
Мразовић, Павица 624
Мркоњић, Звонимир 53, 56
Мукаржовски, Јан 417
Мурајама, Томојоши 327, 333, 334, 335, 336, 341, 342, 353, 356, 360
Мурамацу, Масатоши (Muramatsu, Masatoshi) 325
Мурат I 518, 519
Мусолини, Бенито 277
Мустај-паша 627
Мухоберац, Мира 48
Мушицки, Лукијан 27, 28, 318, 406, 423, 595, 597, 598, 599, 601, 603

Н

Набоков, Владимир Владимирович 274
Надо, Морис (Nadeau, Maurice) 168, 363
Нађ Мохоли (Nagy Moholy) 335
Назечић, Салко 566, 577
Назор, Владимир 178
Накада, Саданосуке (Nakada Sadanosuke) 335, 336
Накада, Таданосуке в. Накада Саданосуке
Наљешковић, Никола 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56,57
Наполеон 583, 625, 627, 628
Наполеон III 90, 628
Напуљ 49
Настасијевић, Момчило 10, 204, 422, 722—724, 727, 728, 730
Н. Г. в. Грдинић, Никола
Неготинска крајина 521
Негри, Ада 172
Негришорац, Иван 430, 723
Недић, Владан 11, 406, 411, 487, 517, 526, 694, 725
Недић, Љубомир 415, 719, 720
Нећеља, Жђеслав 9
Немања 555
Немањић, Растко 555—558
Немањићи 518
Немачка 18, 20, 88, 568, 742—747
Ненадовић, Алекса 626
Ненадовић, Љубомир 650, 651, 723
Ненадовић, Матеја 317, 359, 628, 650, 670, 674
Ненадовић, Павле 589
Ненин, Миливој 411, 420
Нибел, Бригит 580, 592
Николајевић, Божа С. 112
Николајевић, Душан С 112
Николић, Атанасије 412
Николић, Владимир 486
Николић, М. 111, 112

Николић-Стојанчевић, Видосава 474, 476, 479, 486
Никољац, манастир 544
Никољац, црква 543, 545
Никшић 106, 130
Нил 657, 660
Нинковић, Нићифор 628, 630, 635, 650
Нити, Франческо 677
Нич (Nycz, Ryszard) 697, 707
Ниче, Фридрих 111, 123—128, 132, 133, 159
Ничев, Бојан 637, 638, 640
Ниш 246, 249, 486, 514, 526, 539, 543, 701, 740
Нишиваки, Ђунзабуро (Nishiwaki, Junzaburo) 364, 366
Н. Л. в. Лазић, Небојша
Новаковић, Бошко 11
Новаковић, Јелена 161, 170, 592
Новаковић, Стојан 526, 614, 623, 634, 635
Новак, Слободан П. 48
Новалис (Novalis) 686
Нови Јерусалим 291
Нови Сад 7, 17—20, 31, 53, 62, 106, 110, 128, 135, 136, 148, 163, 183, 189, 193, 195, 281, 289, 309, 359, 373, 409, 419—421, 454, 455, 457, 496, 513, 514, 525, 526, 542—544, 549, 550, 563, 567, 576, 592, 601, 607, 622, 623, 624, 646, 662, 663, 673, 674, 677, 678, 718, 749
Нодило, Натко 502
Нуво, Жермен 360
Нушић, Бранислав 380, 722

Њ

Његош в. Петровић Његош, Петар II
Њујорк 359, 740
Њутн, Исак 346

О

Обрадовић, Александар 209, 210, 213, 214, 215, 228
Обрадовић, Доситеј 317, 318, 319, 320, 421, 422, 566, 567, 570, 571, 573582, 583, 591, 592, 650, 661, 668—670, 672, 722—725
Обрадовић, Драгољуб 676
Обреновић, Љубица, српска кнегиња 359
Обреновић, Милош, књаз 359, 625, 627
Обреновићи 359
Обровац 530
Овенс (Owens, Craig) 698, 707
Овидије 37, 559, 596, 599, 601
Одавић, Риста J. 676
Одн, Вистан Хју 291
Окада, Тацуо (Okada, Tatsuo) 335, 336, 340, 350
Окамото, Ђун (Okamoto, Jun) 326, 329, 330, 332, 337, 340, 341
Олни, Џ. (Olney, James) 581, 592
Оља, Б. (Оля, Б.) 492, 496
Оно, Тозабуро 329, 332
Онорфи, Артур 172
Ораић-Толић, Дубравка 293, 739, 740
Ораховица 543
Орвел, Џорџ 273, 283
Оријент 655, 703
Орфелин, Захарија 20
Осава, К. 363
Осман I 615
Остојић, Бранислав 95—97, 99, 104, 106
Остојић, Тихомир 10, 525
Островица 518
Оура, Шузо (Oura, Shuzo) 333, 335
Охрид 518

П

Павић, Армин 47, 56
Павић, Милорад 374, 453, 566, 577, 583, 592, 603, 605, 609, 723, 742—744
Павличић, Павао 457, 462—471, 596, 600
Павловић, Миодраг 519, 526, 600, 601, 690, 692—694, 719, 721—724, 726, 729, 730, 747—749
Павлус, Марта (Pawlus, Marta) 696, 707
Пажо, Даниел-Анри (Pageaux, Daniel Henri) 653—656, 660, 663
Палавестра, Предраг 13, 93, 631, 635, 650, 663, 697, 706, 707
Палацески, Алдо 172, 173, 178
Палестина 649, 655, 659, 660
Пандуровић, Сима 85, 86, 92, 112, 116, 181, 182, 186, 194—197, 205, 207, 699, 719, 723
Панкраци, Пјетро 172, 173, 178
Панормита, Антонио Б. (Panormita, Antonio Beccadelli) 36
Пантелић, Никола 474, 486, 487, 515, 526
Пантић, Мирослав 10, 11, 23, 40, 47, 51, 130, 411, 561, 562, 563
Пантић, Михајло 710, 712, 718, 723, 745
Пантовић, Љиљана 213, 215
Панчево 577
Пап, Јожеф 429
Папини, Ђовани 171—175, 178
Парежанин, Ратко 118
Париз (Paris) 52, 60, 63, 66, 73, 92, 111, 113, 118, 120, 121, 161, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 182, 296, 325, 344, 646, 662, 663
Парпулова, Л. 496
Паскал, Блез 289, 290, 360
Пасквали, Адријан (Pasquali, Adrien) 656, 657, 663
Паштровићи 370
Пекић, Борислав 273—280, 282—284, 286—295, 298

Пековић, Слободанка 630, 632, 635, 649—651, 662, 663, 688, 693, 702, 703, 707
Пелагић, Васа 631
Пераст 563
Перић, Драгољуб 499, 500, 509, 510, 512, 515
Перовић, Милош 723
Пескара, универзитет 176
Петас, Павел 336
Петин, Никола 210, 212, 214, 215
Петковић, Владимир Р. 354
Петковић, Владислав Дис 116, 117, 181, 182, 188, 189, 194—196, 205, 699, 727
Петковић, Новица 12, 13, 14, 286, 294, 295, 526, 650, 663, 722
Петравић, Анте 178
Петрановић, Богољуб 480, 486
Петрарка, Франческо 33, 34, 37, 178
Петров, Александар 419, 420
Петров, Рајко Ного 723
Петровић, Бошко 127, 369, 427, 723
Петровић, Бранислав 724
Петровић, Бранко 389
Петровић, Вељко 627, 719, 723, 725
Петровић, Михаило Алас 650
Петровић, Петар Ж. 483, 486, 487, 515, 526
Петровић, Растко 114, 121, 343, 345, 346, 348—352, 354—356, 358—362, 365, 366, 650, 725
Петровић, Светислав 90
Петровић, Светозар 9, 11, 457, 458, 470, 574, 577, 726
Петровић, Теодора 7, 11, 406
Петровић, Урош 91
Петровић Његош, Петар II 20, 21, 95, 96, 100—102, 105—107, 284, 318, 347, 611—624, 680
Петроград 550
Печ, Волтер 417
Пешикан-Љуштановић, Љиљана 135, 476, 486, 501, 504, 514, 611, 624
Пешић, Радмила 24, 474, 478, 486, 514, 612, 620, 623
Пешта 21, 597, 604
Пијаде, Давид С. 110
Пикасо, Пабло 344, 361
Пима, Јероним 560, 563
Пиндар 598
Пиштало, Владимир 691
Пишчевић, Симеон 11, 579, 582—593, 668
Плануд, антологија 33
Платон (Plato) 123, 129, 144, 150—160, 274, 275, 277, 278, 281—284, 286, 292, 458, 460, 467
Плаут 596
Плотин 275
Пљакић, Антоније 319
Пљевља 543
По, Едгар Алан (Poe, Edgar Allan) 291, 359—361, 467, 686, 688, 689
Побори, место 370
Подгорица 105—107, 284, 437, 507, 515
Подгрмечки крај 271
Подруговић, Тешан 29, 30
Подунавље 521
Пожаревац 109
Поленаковић, Хараламије 9
Полимац-Јефтовић 677
Полицијано (Poliziano) 36, 37
Поло, Марко 653
Пољска 359
Поморавље 474
Попа, Васко 685, 691—694, 721, 723, 747, 749
Попов, Јован 457, 470
Поповац 533
Поповић 359
Поповић, Богдан 15, 86, 87, 91, 111, 112, 183, 347, 420, 690, 719, 720
Поповић, Владимир 106
Поповић, Ђ. 103
Поповић, Иван 11
Поповић, Јован Стерија 11, 59—83, 380, 417, 595, 599—601, 722
Поповић, Миодраг 623
Поповић, Павле 9, 21, 47, 566, 577, 611, 613, 623
Поповић, Петар 211, 215
Поповић, Тома 539
Поповић-Перишић, Нада 525, 621, 623
Попово поље 474
Пореч 474, 521
Поречка крајина 517, 524
Поро, Антоан 162
Порта 627
Пот, Иштван 9
Поци, Ђовани (Pozzi, G.) 31, 32, 33
Праг 9, 111, 575
Препрек, Станислав 212, 213, 215
Прецолини, Ђузепе 175, 176
Прилеп 518, 521
Приштина 286, 575, 577, 662
Проп, Владимир Јаковљевич (Проп, Владимир Јаковљевич) 131, 136, 137, 308, 490, 493, 496, 505, 506, 509, 511, 514, 520, 522—525, 531—539
Протић, Предраг 420
Прохаска, Драгутин 700, 701, 706, 707
Пруст, Марсел 289, 671
Пугачов, Јемељан 626, 628
Пула 135
Пуличе, Енрико (Pulice Enrico) 35, 36
Пулчи, Луиђи (Pulci, Luigi) 35
Путилов, Борис Николаевич 611, 623
Путник, Радомир 346
Пучини, Марио (Puccini, Mario) 172, 175, 176, 178
Пушкин, Александар Сергејевич 290, 626

Р

Раваница, манастир 680
Р. Г. в. Раичевић, Горана
Радановић, кућа 370
Радека, Милан 544, 50
Раденковић, Љубинко 249, 251, 252, 477, 479, 480, 484, 486, 487, 501, 502, 504, 514, 526, 532, 533, 539
Раденковић, Сава 173
Радичевић, Бранко 19, 603—610, 678, 680
Радичевић, Теодор 19
Радовић, Борислав 685, 691—694, 721
Радовић, Ђуза 98, 106
Радојичић, Ђорђе Сп. 11
Радојчић, Никола 11
Радоњић, Горан 293, 298
Радоњић, Саша 650, 663
Радуловић, Милан 420, 724
Радун из Прогоновића 618
Раичевић, Горана 409—411, 675, 677, 678, 681, 683
Раичковић, Стеван 207, 685, 691—694, 723
Рајић, Велимир 723
Рајичић, Станојло 209, 210, 214, 215, 233
Рајковић, Ђорђе 723
Рајнер, Франц 567
Рајчевић, Андрија 361
Ракитић, Слободан 723
Ракић, Милан 86, 88, 91, 92, 181, 182, 186—188, 192—194, 196—198, 200, 202, 205
Ракић, Мита 84
Ракић, Радомир Д. 486
Рангони, Бонифације 571
Ранке, Леополд 630, 635
Ранковић, Милан 436
Ранковић, Светолик 414
Рањина, Динко 31, 34, 35, 36, 37, 44
Расел, Бертранд 274, 275, 277
Расин, Жан 746
Растко в. Немањић, Растко
Рацков, Софија 517, 527
Рачић, Никша 9
Реверди, Пјер 328, 354, 364
Регензбург 569
Ређеп, Драшко 681
Ређеп, Јелка 553, 558
Ремак, Хенри Х. Х. 422
Рембо, Жан Артир (Rimbaud, Jean Arthur) 111, 164, 167, 354, 359—361, 685, 686, 688, 689, 694
Ремон, Ф. 362
Република Српска 13
Ресел, Б. 353
Ретклиф, Ен 632
Рехар, Воја 428
Решетар, Милан 34, 35, 95—98, 100, 101, 106, 617
Рилке, Рајнер Марија 646
Рим (Roma) 32, 48, 133, 174, 575, 576
Ристић, Душан 113
Ристић, Марко 161, 163—167, 169, 170, 343, 349—351, 354, 355, 356, 360, 362, 363
Ричард Лавље Срце 625
Р. М. в. Марковић, Ранко
Р. М. в. Маројевић, Радмило 96
Ришеље, Арман Жан ди Плеси 625
Ровине 518, 521, 524
Родопи 493
Ролан, Ромен 110
Ронсар, Пјер де 89
Ропшин, В. в. Савинков, Борис Викторович
Росић, Татјана 698, 707
Руварац, Димитрије 541, 550
Руканте 48, 49
Румунија (Romania) 521, 524, 743
Русе, Жан 580, 592
Русија 88, 354, 568, 585, 586, 589, 628, 654, 670, 713
Русо, Жан Жак 572, 668, 670
Руцовић, Гаврило 371

С

Саба, Умберто 171
Сава II, архиепископ 556
Сава, епископ 369
Сава, Сеичо (Sawa, Seicho) 335
Савина, манастир 543, 545
Савинков, Борис Викторович 333
Савић, Милан 373, 374
Савић-Ребац, Аница 20, 127, 343, 354
Савићевић, Мирослав 742, 744, 749
Саито, Даи 339
Саката, Јошио (Sakata, Yoshio) 340
Сали-ага 626
Салијери, Антонио 569
Самарџић, Радован 514, 539
Санд, Жорж 89, 655
Сандрар, Блез 323, 353, 725
Сарајево (Sarajevo) 9, 127, 131, 277, 286, 455, 470, 485—487, 514, 538, 543, 576, 577, 662, 663, 702, 707, 747
Саројан, Вилијам 428
Сартр, Жан-Пол 168, 712
Сасаки, Такмару 325, 333
Сасо, Панфило (Panfilo Sasso) 33
Сафронов, Г. М. 9
Сацак, Младен 630, 635
С. В. в. Владушић, Слободан
Света Гора 557
Света тројица, манастир 543, 545
Свети Јован Богослов 291
Свети Рамбер, лицеј 182
Свети Сава 535, 557, 583
Свети Симеон 583
Светић, Милош в. Хаџић, Јован

Свифт, Џонатан 274
Седен, Михаел Жан (Sedaine) 569
Секвил-Вест, В. 428
Секулић, Зоран 681
Секулић, Исидора 343, 354, 415, 453, 650—652, 658, 659, 695, 697, 699, 701, 703, 705—707
Селимовић, Меша 660, 662
Сен Жан 182
Сенека, Луције Анеј 596, 598, 600, 601
Сент Мор 182
Сервантес, Сааведра Мигел де 666
Серенсен, Асмус 514
Сецвик, Ив Косовски (Sedgwick, Eve Kosoffsky) 735, 740
Сибиле, Томас 53
Сиена 352
Сијена 49
Симић, Живојин 515, 526
Симић, М. Н. 522, 526
Симић, Љуба 477, 478, 487
Симовић, Весна 83, 93
Симовић, Љубомир 207, 719, 721—730
Сипервјел, Жил 426
Сирмаи, Кароль 429
Сицилија 654
Скадар на Бојани 28
Скерлић, Јован 410, 577, 641, 650, 663, 676, 677, 699—701, 703—707, 719, 720
Скок, Петар 150
Скопље 9, 518, 520, 526, 740
Скот, Валтер 625, 629
Скоти, Ђакомо 207
Скуро, Трипо 562
Славенски, Јосип 212
Славонија 10
Слапшак, Светлана 702, 703, 707
Слезински, Јежи 9
Слијепчевић, Перо 128, 145, 650, 663
Смиљанић, Доброслав 691
Смирна 668
Совјетска Русија в. СССР
Сократ 151—156, 596
Солар, Миливој 459—463, 465, 470
Солжењицин, Александар Исајевич 274, 711
Соловјов, Владимир Сергејевич 437
Сологуб, Фјодор 335
Солун 212
Солунски фронт 212
Сомбор 662
Сорокин, Владимир 746
Софија (София) 496, 513, 538, 646, 658
Софичи, Арденго 173
Софокле 290
Спасић, Александар 470
Спенсер, Херберт 354
Сплит 9, 48, 175, 178, 513
Србија 14, 87, 182, 375, 378, 380, 455, 459, 507, 514, 518, 600, 680, 696, 697, 746
Србљановић, Биљана 453, 743, 746, 749
Срем 10, 518
Сремска Каменица 28
Сремски Карловци 289, 550, 592, 604, 749
Сремац, Стеван 29, 307, 318, 319, 413, 416
Сретеновић, Дејан 163
СССР 277, 436
Стајен, Џон (Styan, John L.) 300—302
Стајић, Васа 19
Стал, мадам де 659
Сталев, Георги 207
Стаљин, Јосиф Висарионович 277
Стамаћ, Анте 466, 470
Стамбол 529—532
Стаменковић, Владимир 300, 305, 306
Станић, Драган 13
Станковић, породица 628
Станковић, Богољуб 436
Станковић, Борисав 295, 637, 639—647
Станковић, Радоман 544, 550
Станојевић, Добривоје 691, 694
Станојевић, Драгиша 92
Станчић, Божидар 211
Старобински, Жан 676, 682
Стевановић, Мила 507, 515
Стевановић, Михаило 95, 96, 98, 101, 102, 103, 104, 106
Стендал 329, 633
Стерија в. Поповић, Јован Стерија
Стерн, Лоренс 655
Стефан Лазаревић 555
Стефановић, Ивана 210, 214, 222
Стефановић, Мирјана Д. 565, 574, 577, 578
Стефановић, Светислав 112, 115, 346, 355, 719, 720, 723
Стжиговски, Јозеф 354, 355
Стипчевић, Никша 11
Стојадиновић, Владислав Чикош 598
Стојадиновић, Милица Српкиња 698
Стојан Јанковић 529—537
Стојановић, Зоран 513, 525
Стојановић, Љубомир 406, 515, 548, 50
Стојановић, Сретен 344
Стојановић-Пантовић, Бојана 420, 685, 686, 690, 693, 694, 727
Стојић, Вера 124, 127, 291
Стојковић, Атанасије 595, 597, 601
Стојковић, Живорад 662
Стојковић, Сретен 526
Стојнић, Данко 436
Стојнић, Мила 435—438, 566, 577, 583, 592
Страбон, В. (Strabon, W.) 33, 36
Стратимировић, Ђорђе 679, 680, 681
Стриндберг, Аугуст 112, 336
Ступаревић, Олга 650, 663
Суботић, Василије 598, 600
Суботић, Јован 84, 598, 599
Суботић, Љиљана 13
Суботић, Савка 473, 477, 487

Сувин, Дарко 279
Сумароков, Александар Петрович 596, 598

Т

Тадић, Новица 691
Таками, Мићина (Takami, Michinao) 351
Такамизава, Мићина (Takamizawa, Michinao) 337, 350
Такахаши С. в. Такахаши, Шинкићи
Такахаши, Шинкићи 346, 350—352, 356, 357, 360, 366
Талетов, Пера С. 111
Тамирид, тракијски певач 522
Танезевић, професор 680
Тановић, Стеван 481, 482, 487
Тарабош, брдо 28
Тарнер, Виктор 125
Тартаља, Гвидо (Tartaglia, Guido) 171—176, 178, 179
Тартаља, Иво 11, 13, 171, 460, 461, 470
Тасо, Торквато (Tasso, T.) 37, 38
Татаренко, Ала 709, 718
Татљин, Владимир Евграфович 336, 337
Таубе, Фридрих Вилхелм фон 10
Тацит 653, 659
Темишвар 567
Темнић 474
Тен, Иполит 660
Теодосије 555—558
Терутаке, Онћи (Teruatake, Onchi) 337
Тешел, село 493
Тешић, Гојко 690
Тиберије, песник 33
Тибул, Албије 596, 599
Тиглер, Адријан 90
Тимок 518, 524
Тимотијевић, Божидар 426
Тимотијевић, Душан 343
Тињанов, Јурij 286
Типнер, Ава (Tippner, Awa) 743, 748
Тирион, Андре (Thirion, André) 169
Тито, Јосип Броз 436
Титоград в. Подгорица
Тишма, Александар 427—432, 742—745, 749
Тјутчев, Федор Иванович 291
Тода, Тацуо (Toda, Tatsuo) 335
Тодоровић, Пера 411, 414, 625, 627, 628
Тозаки, Томоо 326—328
Токијо 329, 333, 334, 337
Токин, Бошко 118, 343, 345
Толер, Ернст 335, 336
Толстој, Алексеј 90
Толстој, Лав Николајевич 295, 325, 360, 626, 627, 666
Толстој, Светлана М. 487, 514
Тома Аквински 737
Томановић, Лазар 370
Томашевски, Борис В. 607, 710, 718
Томин, Светлана 541, 542, 550
Томита, Цунео (Tomita, Tsuneo) 338
Томовић, Слободан 95, 96, 99, 106, 107
Тонтић, Стеван 747
Топоров, Владимир Николаевич 501, 502, 504, 511, 513, 533, 539
Торино 32, 44, 48
Тракл, Георг (Trakl, Georg) 685, 688, 689, 694
Трбојевић, Душан 210, 214, 215
Трбуње, село 181
Трилинг, Лајонел 587, 588, 592
Трифковић, Коста 380
Трифуновић, Витомир 209
Трифуновић, Ђорђе 13, 541, 50, 553, 554
Трлајић, Глигорије 597
Тројановић, Сима 617, 624
Трстеник 148
Тутњевић, Станиша 694

Ћ

Ћиба, Сеничи (Chiba, Sen'ichi) 366
Ћирковић, Сима 525
Ћопић, Бранко 243, 245, 250, 254, 256, 264, 265, 269, 271, 272
Ћоровић, Владимир 10, 110, 598, 601
Ћосић, Бора 744, 746
Ћуја, Н. 351, 356, 360, 361, 363
Ћулум, Јован 427
Ћурчин, Милан 723
Ћурчић, Милош 676

У

Угљеша Мрњавчевић 518
Угрешић, Дубравка 743
Уеда, Тошио (Ueda, Toshio) 364, 365
Уеда, Тамоцу (Ueda, Tamotsu) 364, 365
Уенен, Роланд (Huenen, Roland le) 653—656, 663
Уидобро, Висенте (Huidobro, Vincente) 328
Уисманс (Huysmans) 689, 693, 694
Ујевић, Тин 112, 115—117, 349, 357, 360, 363
Улцињ 370
Уна, река 252, 261
Унамуно, Мигел де 90
Унгарети, Ђузепе 171, 172, 178
Унковски, Слободан 738
Урис 493
Урош Мрњавчевић 518
Усеј, Арсен (Useill) 687
Успенски, Борис А. 294

Ф

Фалишевац, Дуња 41, 42
Фарадеј, Мајкл 410
Фасбиднер, Рајнер, Вернер 746

Фелдерер, Франц 567
Фелер, Мирослав 363, 428
Ферара 51
Фехер, Ференц 429
Филиповић, Владимир 161
Филиповић, Миленко С. 106
Филмус в. Токин, Бошко
Финци, Ели 720
Ф. М. в. Фелер, Мирослав
Фиренца (Firenze) 9, 33, 36, 48, 49, 171, 174
Фихте, Јохан Готлиб 660
Фјорентино, Кристофоро (Fiorentino Christoforo) 44
Флашар, Мирон 12, 13, 668, 674
Флобер, Гистав 428, 626, 629
Фо, Дарио 746
Фолињо (Foligno) 176, 178
Фон Сидов, Карл 612, 624
Форишковић, Александар 10
Фос, Јохан Хајнрих 596—598, 601
Фрајбург 33
Фрај, Нортроп (Frey, Northorp) 12, 275, 278, 284, 291, 292
Фрајнд, Марта 373
Франк, Леонхард 429
Франсоа, Алексис 428
Фрањо Асишки 728
Фрациле, Нице 487
Француска 48, 51, 84, 85, 87, 88, 90, 109, 182, 328, 356, 365, 459, 465, 625, 649, 654, 655, 686, 745
Фредерик, принц 628
Фрејденберг, Олга Михајловна 131, 143
Фрејзер, Џорџ Џемс 503, 506, 509, 510, 514, 526
Фридрих Пруски 128, 145
Фриц, Валтер Хелмут (Fritz, Walter Helmut) 690, 694
Фројд, Сигмунд 161—163, 165, 348, 355
Фрушка гора 482
Фуживара, Сеиђи (Fujiwara, Seichi) 364
Фуко, Мишел 735
Фукуда, Јошио (Fukuda, Yoshio) 339
Фучила (Fucilla, J. G.) 32—34, 36, 41, 44

Х

Хафис-паша 319
Хагивара, Кјоћиро (Hagiwara, Kyojiro) 329, 330, 332, 333, 336, 337, 342, 346, 349—351, 358, 360, 361
Хај, Ђула 429
Хајаши, Фумико (Hayashi, Fumiko) 337, 338
Хајделберг 747
Хајм, Георг 119
Хајне, Хајнрих 650, 655
Хајнике, Курт (Heynicke, Kurt) 327
Хајсен, Андреас 739
Хаксли, Олдос 273
Хале 567
Хамбург 567, 744
Харујама, Јукио (Haruyama, Yukio) 364
Хасан, Ихаб 739
Хауптман, Герхард 85
Хатајама, Кијоми (Hatayama Kiyomi) 332
Хаџи-Ђера 626—628
Хаџи-Рувим 626
Хаџијски, Иван (Хаџийски, Ив.) 496
Хаџић, Јован 598, 604—606, 628
Хашизуме, Кен (Hashizume, Ken) 347
Хашимото, Канкићи 364, 365
Хегел, Георг Вилхелм Фридрих 459, 460, 587, 660
Хекторовић, Петар 130, 500, 559
Хелада 147
Хелбига, Јерга 422
Хелдерлин, Фридрих 596, 598, 600
Хеншке, Алфред (Henschk, Alfred) 327
Хердер, Јохан Готфрид фон 406, 660
Херодот 466
Хероneја 659
Херцег-Нови 543
Херцеговина 10, 370, 519
Хиделберт из Лавардена 36
Хиландар 15
Хиландар, манастир 546, 547
Хиндустан 147
Хирато, Ренкићи 324
Хитлер, Адолф 277
Хитроу, аеродром 274, 278, 283
Хлапен, Радослав 518
Хлеба, Едмунд 9
Хоке, Густав Рене (Hocke, Gustav René) 32
Хоксворт, Силија (Hawkesworth, Celia) 455, 456
Холтис, Сузан 422
Хомер 596, 598
Хомоље 474
Хопово, манастир 582
Хорације (Horatio) 559, 596—598, 601, 653, 657, 685
Хофманстал, Хуго фон 600
Хребељановић, Лазар 555, 614
Христ 124
Христић, Јован 719, 721—724, 729, 730
Христова, Ина 637, 657
Хумболт, Александар фон 654

Ц

Цазин 261, 262
Цар, Марко 111, 651, 658, 662
Цариград 374, 518, 658
Царичић, Милосава в. Стојнић, Вера
Царцаревић, М. 674
Цвајг, Штефан 429
Цвијић, Јован 660
Цетинео, Анте 178

Цетиње 9, 369, 370, 371, 486, 530, 550, 563, 623
Цетињско поље 617
Цидилко, Весна 741, 746, 748, 749
Цицерон 559, 596, 598, 601
Цријевић, Илија 559
Црна река 518
Црнојевић, Станиша 615
Црноризац Храбар 691
Цубои, Шигеђи (Tsuboi, Shigeji) 326, 329, 330, 332, 337, 342
Цубои, Сигеђи в. Цубои, Шигеђи
Цирих 20
Црна Гора 10, 14, 95—98, 100, 102, 370, 374, 604, 626
Црни Ђорђе в. Карађорђе, Петровић
Црњански, Милош 112, 115, 192, 197, 201, 202, 204, 343, 349, 350—355, 363, 650, 675—683, 723, 727, 729
Цуђи, Ђун 326, 330, 337, 360
Цукермајер, Карл (Zuckermayer, Karl) 327
Цукићи, позориште 336
Цуруока, Јошихиса (Tsuruoka, Yoshihisa) 365

Ч

Чајкановић, Веселин 10, 265, 478, 481, 483, 484, 487, 493, 495, 496, 504, 505, 507, 515, 519, 526, 527, 531, 535, 539, 618, 624
Чакић, Стефан 9
Чапек, Карел 336
Чачак 699
Черина, Владимир 174
Чернишевски, Николај Гаврилович 410
Черчил, Винстон 666
Чижевски, Дмитриј (Tschižewskij, D.) 32, 41
Чистов, Кирил 614, 617, 618, 624
Чоловић, Иван 745, 748
Чука, Золтан 207
Чурчић, Лазар 11

Џ

Џацић, Петар 426, 682
Џејмисон, Фредерик 739
Џерсеј, острво 90
Џинић-ага 626
Џојс, Џемс 289, 353, 354, 666

Ш

Шабац 373
Шантић, Алекса 186, 187
Шапоња, Ненад 737, 740
Шапчанин, Милорад П. 412
Шарковић, Драгољуб 212, 215
Шар-планина 518
Шасиње, Жан-Батист (Chassignet, J.) 42
Шатобријан, Франсоа Рене де 655
Шаћир-ага 626
Шаулић, Јелена 320, 373, 374
Швајцарска 649, 654, 746
Шведска 262, 267
Швелец, Фрањо 48, 55, 56, 499, 513
Швитерс, Курт 353
Шевалије, Жан-Луј 247
Шево, Александар 624
Шевић, Радмила 300
Шеврел, Ив 421
Шедијус, Лудвиг 597
Шекспир, Вилијам 290, 300, 301, 716
Шелева, Елизабета 731, 740
Шели, Перси Б. (Shelley, Percu Bysshe) 354
Шелинг, Фридрих Вилхелм Јозеф фон 280
Шеније, Андре 89
Шеноа, Аугуст 638
Шершењевич, Вадим 327
Шефер, Жан Мари 732
Шикеле, Рене 111
Шилер, Игнац 567
Шилер, Фридрих 19, 290, 596—601
Шимић, Антун Бранко 114
Шимуновић, Динко 677
Шистек, Мирјана 209
Шкарић, Милош Ђ. 487
Шкарица, Милош 9
Шкловски, Виктор 637
Шкоти, Ђакомо в. Скоти, Ђакомо
Шкреб, Зденко 450, 462, 463—467, 470
Шлегел, браћа (Schlegel) 685
Шмаус, Алојз 97
Шмелинг, Манфред 422
Шопенхауер, Артур 660, 696
Шпанија 34, 328, 649
Шпенглер, Освалд 111
Шпицер, Лео 417
Штајгер, Емил (Staiger, Emil) 460
Штанцл, Франц 591, 592
Штирнер, Макс 330
Штрам, Аугуст 353
Шћепан Мали 626
Шуица, Марко 518, 527
Шукало, Младен 423
Шумадија 507
Шумановић, Сава 344
Шутић, Милослав 462, 470

Б. Латиница

A

Adorno, Theodor 659, 663
Alstedius, Iohan Henricus 32
Amsterdam 456
Andrić, Nikola 575
Ardizzoni, A. 36
Arntzen, Helmut 572, 575
Atlanta 456
Aquien, Michèle 89, 92

B

Banti, Anna 572, 575
Barcelona 568
Bari 49
Batušić, Ivana 570, 575
Batušić, Nikola 55
Bauman, Zygmunt 660, 662
Begić, Midhat 650, 662
Belan, Jerka 663
Berger, B. 658, 662
Berić, Dušan 499, 513
Berkley 456
Bernacki, Marek 696, 707
Béhar, Henri 164
Bern 456, 576, 662
Bonn 575, 576
Borkowska, B. 707
Bosanac, Stjepan 515
Bourget, Paul 653, 654
Broz, Ivan 515
Bruxelles 456
Budmani, Petar 38
Butler, Judoth 740

C

Cacciola, Roberto 162
Cambridge 52, 301
Chevallier, B. Claude-Alain 53
Chicago 592
Chodorov, Nancy 454, 456
Cibotto, G. A. 48
Cindrić, Pavao 566, 567, 577
Cvitan, Mirna 513

Č

Čačinović-Puhovski, Nadežda 663
Čale, Frano 568, 577

D

D'Ancona, A. 36
d'Aubignac, F. H. 61
Dedecijus, Karl 742
Dinnerstein, Dorothy 451, 455
Doležel, Lubomir 653, 662
Dojčinović-Nešić, Biljana 453, 454, 455
Du Gay, Paul 662
Durozoi, Gérard 164
Durand, Gilbert 169

E

Elwert, Theodor W. 567, 575

F

Flaker, Vida 131, 525
Frankfurt am Main 456, 576, 744, 748, 749
Freund, Winfried 572, 577

G

Gallagher, Catharine 592
Gallina, Annamaria 568
Gennep, Van 530, 538
Giesemann, Gerhard 575
Gordić-Petković, Vladislava 454
Gorochova, Raya 575
Graz 575
Greenblatt, Stephen 592

H

Hall, Stuart 662
Hannover 575
Hashimoto, Kenkichi 351
Hinck, Walter 567, 577
Hlebec, Boris 526, 539
Horkheimer, Max 659, 663

I

Ingenschau, Diter 686, 689, 693

J

Jagić, Vatroslav 50
Jacques, Francis 60, 66
Janićijević, Jovan 526
Jensen, Kerrin 576
Jiriček, Konstantin 51
Jones, S. P. 686, 694
Jovanović, Bojan 520, 525

K

Kamenarović, Ivan P. 161, 169
Kara-Pešić, Živojin 662

Kellog, Robert 296
Killy, Walther 569, 576
Kindermann, Heinz 53, 569, 576
Kiznije, Žan 652—655, 662
Klagenfurt 749
Klaić, Dragan 53
Komata, Zusuke 325
Kos, Janko 687, 693
Kosch, Wilhelm 572, 576
Košuta, Leo 49
Kraków 707
Krause, Horst 572, 576
Kunz, Tomasz 707
Kuper, Džin Kembel 526

L

Lalande, Andre 161
Lampić, Mario 525
Lauterbach, Anastassia 576
Lausanne 164, 682
Lauer, Reinhard 741, 742, 748
Lebeg, Rajmon 53
Lecherbonnier, Bernard 164
Leerssen, Joep 451, 456
Lewicka, Halina 48, 52
Los Angeles 456
Lukić, Biljana 525

M

Maretić, Tomislav 529, 539
Maretić, Tomo 526
Manuzio, A. 38
Mathar, Ludwig 573, 576
Maurer, Arnold E. 568, 569, 573, 576
Menčetić, Šiško 34
Milano 575
Mifka, Ljerka 513
Mokulski, Stefano 569, 576
Monglond, Andre 87
Montaiglon, A. de 52
Montjoie 576

N

Nakano, Kaichi 365
New York 296, 311, 455, 456

O

Ortner, Šeri 510, 511, 512, 514
Oxford 456

P

Papić, Žarana 514
Parma 48
Paul, Robert 161
Pichois, Claude 653, 663
Poznań 707
Polak, Alda 38
Popović, Radmila 662
Petit de Julleville, Louis 51, 53

R

Rabac-Čondrić, Glorija 572, 577
Ratković, Milan 42
Rinaldo, C. 43
Rodopi 456
Rousset, Jean 42
Rousseu, André 653, 663
Rubin, Gejl 511, 514

S

Salzburg 53, 749
Sanesi, Irineo B. 48, 49, 50, 51
Scott, Clive 686, 694
Sequi, Eros 573, 577
Sikorska, L. 707
Schmitt, Peter 568, 577
Scholes, Robert 296
Sklevicky, Lydia 514
Skok, Petar 150
Sloterdijk, Petar 591, 592
Stuttgart 576, 577
Sugiera, M. 707

Š

Škerlj, Stanko 568, 577

T

Talfj в. Јакоб-Робинзон, Тереза Албертина Луjза фон
Todorov, Cvetan 653, 660, 661, 663
Tokyo 325, 329, 341, 363, 365, 366, 367
Trouchon, Henri 87
Tübingen 577
Turner, Viktor 530, 539

U

Ubersfeld, Anne 60, 63, 73
UK в. Енглеска
Urban, Peter 749
Unger, Thorsten 568, 577
USA в. Америка

V

Vodnik, Branko 47, 513

W

Webster, H. 523
Wegmann, Thomas 749
Weimar 748
Wicke, Günter 571, 575
Wiegler, Paul 569, 575
Wiesbaden 575, 577, 748
Withe, Hayden 452, 456
Wittmann, Klaus 749
Wittmann, Mirjana 749
Wollman, Frank 566, 575
Wrocław 704, 707

Z

Zoranić, Petar 513
Zorzi, Ludovico 48
Zuković, Ljubomir 518, 519, 525, 526
Zupančić, Alenka 740

РЕГИСТАР КЉУЧНИХ РЕЧИ

А

авангарда 109
акатист 541
акатистник 541
акција 161
анализа 625
Андрија Змајевић 559
антиесенцијализам 731
антиномија 161
антиутопија 273
антологија 171
айолонско (митолошки, социолошки, психолошки и естетско-поетички аспекти) 123
артифицијелне играрије 31
архивски материјал 171
аутобиографија 123, 579, 665, 695
аутолудизам 731
аутопоетика 123, 731

Б

бајке 489
Балкански шпијун 299
барок 31, 559
белешке 171
бинарне опозиције 243
Бог 181
Бодлер (Baudelaire) 685
Бока Которска 559
Борисав Станковић 637

В

венац 499
versus rapporatio 31
вијенац приповедака 293
Виктор Иго 83
вила 499
вила Равијојла 517
Винавер 685
воља за моћ 579
време и простор 243
вријеме 293
врста 457

Г

генеза романа 637
генеричност 731
генолошки пакт 695
глосирање 123
Горски вијенац 95
град 273
Градови и химере 649
Гробница за Бориса Давидовича 709
Г. Тракл (G. Trakl) 685
Гулаг 293

Д

Данило Киш 709
даривалац 489
даривање 489
дванаестерац (александринац) 181
демонолошко предање 611
демонски простор 517
дескрипција 181, 685
дијалог 665
дијахронијски 625
дионисko 123
дјед Раде 243
дневник 695
драма 741
драмски дијалог 59
драмски лик 59
држава 273
дубровачка поезија 31
Дубровник 559
Душан Ковачевић 299

Е

европска књижевна традиција 649
европски контекст 595
Емануил Јанковић 565
епска песма 517, 529
Ерос 123
Еротика 181
есеј 675, 719, 741

есхатолошко 611
етиолошко 611

Ж

жанр 47, 451, 457, 499, 517, 529, 553, 625, 637, 665, 709
жанрови 595
жеља 161
женско 499
женско писмо 695
женско питање 451
Живо Болица Кокољић 559
житије 553

З

Запад 161
заробљавање 529
збирка новела 637
зборник 541
Змај 685

И

идилично 243
избор 171
Илија Смиљанић 529
императив истинитости 579
инверзија 123
иницијација 243, 489, 517
интертекстуалност 123, 675
интимистички жанрови 695
интуиционизам 109
исповест 695
Исток 161
историја 293, 529
историја књижевности 451
историјски 625
историјско 611
италијанска књижевност 31

J

јединство места 47
Јован Дучић 649
Јован Стерија Поповић 59
Јохан Кристијан Бок 565
јунак приповедач 243
јуначка песма 529

К

каденцирање 181
каноник 541
Карло Голдони 565
класификација 457
класицизам 603
књижевни род 457
књижевно преношење 649
књижевно тржиште 741
књижевност 293
комбинација 665
комедија 59, 565
компаративна књижевност 649
композиција 293
конфликт 161
критика 109
култура 161
културни посредници 741
културно-историјско 611

Л

Лари Томсон 299
ластавица 499
лепо(та) 123
ликови 625

Љ

љубав 181

М

Маларме (Mallarmé) 685
Маратонци трче почасни круг 299
маркетинг у култури 741
Марко Краљевић 517
менипеја 731
метапроза 731
Милош Обилић 517
Милош Црњански 675
мит 123, 243, 273, 517, 529
младост 553
модел песме у прози 685
модернизам 695
морал 161
мотив 243
мотиви 47
мото 293
моћ 293
мртва вода 499
мртвац 489
музичко транспоновање песничке речи Десанке Максимовић 207
мушко 499

Н

надреализам 161
Наљешковић 47
„наравоучителна" комедија 565
нарација 685
Нечиста крв 637
новелистичке приче, бугарске, српске 489

наслов 243, 293
наши музички стваралоци 207
неокласицизам 109

О

облик *рано* 95
обред 529
овај свет 499
огњиште 625
ода 603
онај свет 499
општа места 553
ослобађање 529

П

памфлетизам 109
паралелизам (ликова, мотива, ситуација) 123
парнасосимболизам 181
пародија 47, 603
певање у гори 517
песма у прози 685
песме за глас и клавир 207
песништво 595
Петар II Петровић Његош 95
писано 611
писмо 695
Платонови дијалози 123
побратимство 517
повест 709
поднаслов 293
поезија 109, 741
поема 171
поентирање 181
позоришни приказ 83
Попа 685
посланица 559
постмодерна 731
превод 565
преводи 171
преводна књижевност 83
превођење 741
превредновање 625
предак 489
предговор 243
представе о смрти 499
прерада 565
пригодна поезија 559
прикази 161
прилог за вријеме 95
приповетка 709, 741
прича 243
прозаида 685
прозне врсте 709
просвећеност 579
простор 273
профано и свето време 123
Професионалац 299
псеудоцитатност 123
psihopompos 123
путописни жанр 649

Р

Радован Трећи 299
Радовић 685
Раичковић 685
рај 243
револуција 161
револуције 293
реинтерпретација наслеђа 719
Рембо (Rimbaud) 685
реминисценција 243
ренесанса 31
реторичка и стилска средства 685
рецепција 83
рима 181
ритуал 123
рођење 553
роман 109, 625, 637, 709, 741
романтизам 603
романтичарски и симболистички 685
рукопис 541

С

сазнање 243
сан 161
свадба 499
сватовска балада 499
свет 243
светац 553
селекција 665
сентименталистичка карактеризација 579
симболичка значења (вода, мост, море, брод, странац, шешир) 123
симболика 243
Симовић 719
Синиша Кордић 109
ситуације 47
скривени монолог 579
смрт 181
српска књижевност 603, 665
српски класицизам 595
Срйски књижевни гласник 83
стваралачка критика 719
стварност 161
Стојан Јанковић 529
субјект/објект 665
судбина 675
схема сумације 31

Т

Танатос 123
тачка гледишта 665
теме 293, 709
теорије књижевности (приручници) 457

терминологија 457
топоси 625
Трагедија једне младости 299
традиција 109, 719
тужбалица сестре Батрићеве 95
тумачење 675
Турци 529

У

улога текстуалног субјекта 685
уметност 123
Урнебесна трагедија 299
ускоци 529
усмено 611
утицаји 47
утопија 273

Ф

факти 611
фактографија 529
фактор рецепције 741
фарса 47, 299
фикција 529, 611
фикционално 665
формални маниризми 31
функција 293
функције говора 59

Х

хибридизација 731
хронотоп 625
хтонична животиња 489
хтонско 243
хуманизам 649

Ч

часопис 109

Регистре саставила
Гордана Ђилас

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, методологија 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 cm, 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 3. св. LI књиге Зборника Матице српске за књижевност и језик закључена је 22. новембра 2004.

Штампање завршено јуна 2005.

Издаје Матица српска, Нови Сад

www.maticasrpska.org.yu
e-mail: zmskj@maticasrpska.org.yu

Стручни сарадник: *Јулкица Ђукић*

Секретар Уредништва: *др Љиљана Суботић*

Технички уредник: *Вукица Туцаков*

Слова за корице израдио: *Драган Вишекруна*

Компјутерски слог
Младен Мозетић, ГРАФИЧАР, Нови Сад

Штампање овог Зборника омогућило је
Министарство науке и заштите животне средине Републике Србије

Штампа: ИДЕАЛ, Нови Сад

YU ISSN 0543-1220 | UDK 82 (05)